Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 47 (2008)

Artikel: Werkstatt-Spuren : die Sonatine von Pierre Boulez : eine Studie zu Lehrzeit und Frühwerk

Autor: Gärtner, Susanne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858775

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

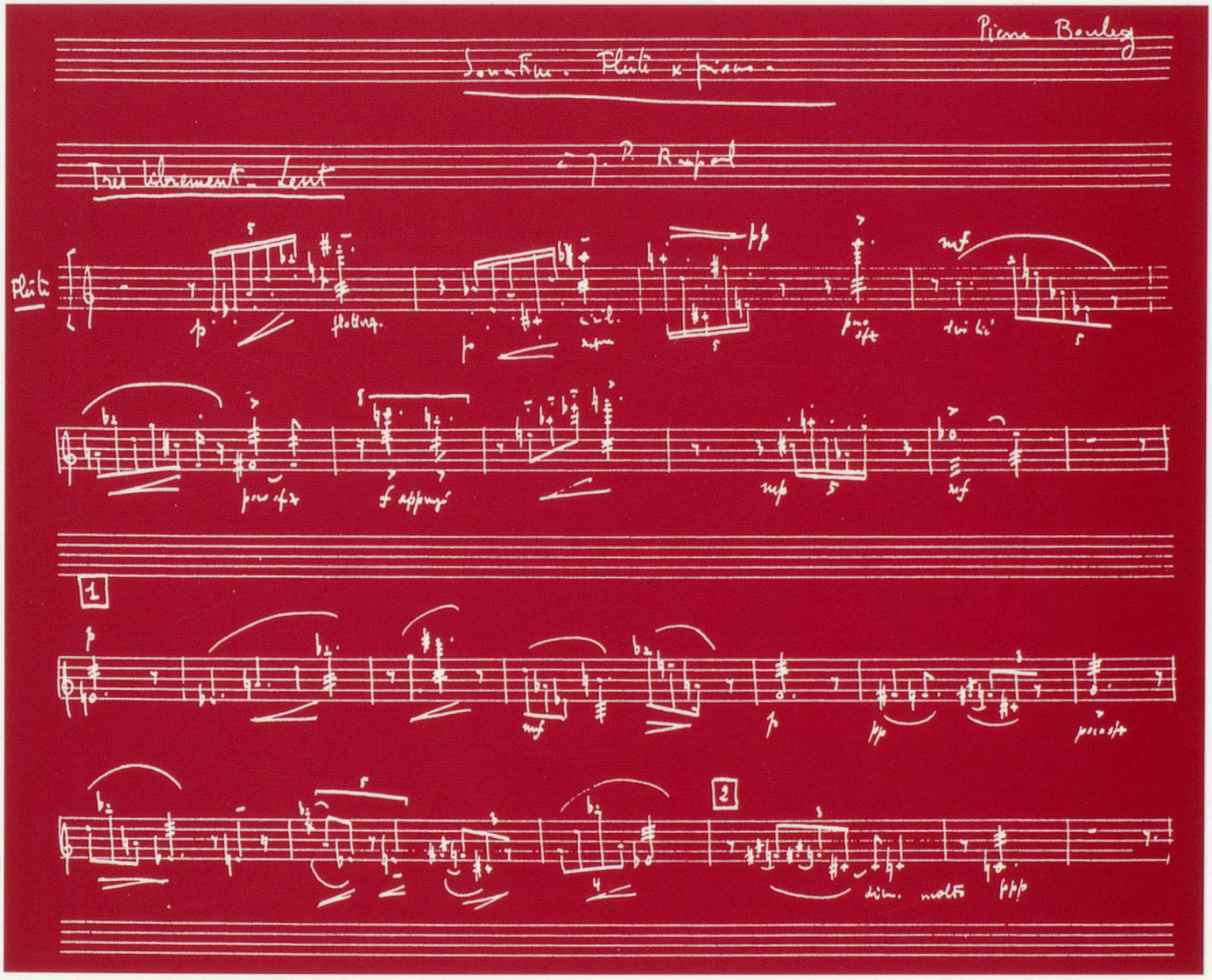
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Werkstatt-Spuren: Die Sonatine von Pierre Boulez

Susanne Gärtner



Peter Lang

P 22733/47

Werkstatt-Spuren:
Die Sonatine von Pierre Boulez

1901380101

Publikationen der Schweizerischen
Musikforschenden Gesellschaft

Publications de la Société Suisse
de Musicologie

Serie II – Vol. 47



PETER LANG
Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien

Susanne Gärtner

Werkstatt-Spuren: Die Sonatine von Pierre Boulez

Eine Studie zu Lehrzeit und Frühwerk

PETER LANG
Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien

08 K 1314

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen National-bibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über ‹http://dnb.ddb.de› abrufbar.

Die Publikation wurde durch grosszügige Druckkostenzuschüsse
der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft,
der Ortsgruppe Basel der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft,
des Dissertationenfonds der Universität Basel,
des Max Geldner-Fonds der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel
und der Basler Studienstiftung
unterstützt.

Umschlagabbildung:
Pierre Boulez, *Sonatine pour flûte et piano,* Frühfassung (1946),
Reinschrift der Flötenstimme (Fotokopie), S. 1, Ausschnitt
© Paul Sacher Stiftung Basel, Sammlung Pierre Boulez

ISSN 1012-8441
ISBN 978-3-03911-202-9

© Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Bern 2008
Hochfeldstrasse 32, Postfach 746, CH-3000 Bern 9
info@peterlang.com, www.peterlang.com, www.peterlang.net

Alle Rechte vorbehalten.
Das Werk einschliesslich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung ausserhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt
insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und
die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

Schweizerische Nationalbibliothek NB
Bibliothèque nationale suisse BN
Biblioteca nazionale svizzera BN
Biblioteca naziunala svizra BN

Inhaltsverzeichnis

Vorwort 7

Der Kritiker und sein »Opus 1« 9

I. Pierre Boulez' Lehrzeit 17

1. Ansichten 17
1.1 Pierre Boulez im Rückblick 17
1.2 Forschung und Mythos 21

2. Recherchen 25
2.1 Musikerfahrungen in der Provinz 25
2.2 Paris und das Conservatoire National 30
2.3 Die Privatstunden bei Andrée Vaurabourg-Honegger . . . 35
2.4 Der Unterricht bei Olivier Messiaen 40
2.5 Kompositionen im Studienjahr 1944/45 51
2.6 Die Analysekurse bei René Leibowitz 69
2.7 Kompositionen im Studienjahr 1945/46 86

3. »L'autodidacte par volonté« 125

II. Boulez' Sonatine im Netz der Bezüge 129

1. Aneignung und Kritik 129
1.1 Pierre Boulez im Selbstporträt 129
1.2 Zur Kritik an den Vätern 133

2. Das »Opus 1« 141
2.1 Entstehung und Veröffentlichung 141
2.2 Kommentare und Beiträge 148
2.3 Die Frühfassung 154
2.4 Zur Notation der Druckfassung 158

3. Das Material 163
3.1 Die Reihe 164
3.2 Das Thema 171
3.3 Das Terzmotiv 179
3.4 Akkorde und Arpeggien 184
3.5 Der Cluster 188

4. Die Form 191
4.1 Die Sätze und ihre Revision 191
4.2 Formwahl und Modelle 219

5. Die Kompositionsweisen 233
5.1 Zur Zwölftontechnik 233
5.2 Thematik und Athematik 250
5.3 Der rhythmische Kanon 260
5.4 Die Rolle des Rhythmus 271
5.5 Die Satzweise 301
5.6 Zur Harmonik 317

6. »Une espèce de dissociation chimique« 329

Das »Opus 1« als Spiegel 339

Anhang A – Materialien zu Boulez' Lehrzeit 349
1. Dodekaphone Kriterien und Verfahren nach Leibowitz 349
2. Rhythmische Prinzipien und Verfahren nach Messiaen 353

Anhang B – Materialien zur Sonatine 357
1. Reihentabelle 357
2. Reihenanalyse 358
2.1 Analyse der Frühfassung 358
2.2 Analyse der Druckfassung 359
3. Rhythmusanalyse 365
3.1 Augmentationen und Diminutionen der Themenzellen 365
3.2 Rhythmen des »Tempo scherzando« 368
3.3 Akkordpulsationen des Finale 370
4. Tabellarische Übersicht zur Revision von 1949 373
5. Druckfehlerverzeichnis zur Ausgabe von 1954 381
5.1 Druckfehler im Klavierpart 381
5.2 Druckfehler im Flötenpart 384

Literaturverzeichnis 387

Register von Personen und Werken 399

Vorwort

Der vorliegende Band ist die leicht überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die ich im Sommer 2005 an der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel eingereicht habe. Die Studie wurde gefördert durch Forschungsstipendien der Paul Sacher Stiftung in Basel sowie der Harvard University in Cambridge/Mass. und 2006 von der Universität Basel mit dem Preis für Geisteswissenschaften ausgezeichnet.

Danken möchte ich vor allen Prof. Dr. Anne Shreffler, die mich dazu ermutigte, neben dem Engagement als Flötistin das Projekt einer Dissertation anzugehen, und die meine Arbeit mit unermüdlichem Enthusiasmus betreute. Danken möchte ich ebenso Prof. Dr. Jürg Stenzl für die Übernahme des Korreferats und seine aufmerksame begleitende Lektüre.

In der Paul Sacher Stiftung war mir Robert Piencikowski, Kurator der Sammlung Pierre Boulez, ein unersetzlicher Ratgeber. Für die Bereitstellung der Materialien und die zuvorkommende Betreuung bedanke ich mich bei Michèle Noirjean-Linder. An der Harvard University trugen Prof. Dr. Reinhold Brinkmann und Prof. Dr. Carol Oja meine Arbeit durch ihr Interesse weiter. Ein besonderer Dank geht an Dr. Michel Souris in Brüssel und Pascale Honegger in Pully für den Einblick in bisher unzugängliche Quellen.

Der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft danke ich für die Aufnahme der Studie in ihre Publikationsreihe und die finanzielle Unterstützung der Drucklegung. Grosszügige Zuschüsse lieferten zudem die Ortsgruppe Basel der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, der Dissertationenfonds der Universität Basel, der Max Geldner-Fonds der Philosophisch-Historischen Fakultät sowie die Basler Studienstiftung. Doris Yannick Héritier hat das Korrektorat übernommen, Renate Rolfs verdanke ich die Setzung der Druckvorlage, editorisch betreuten mich Brigitte Baumann und Caroline Schopfer.

Herzlich sei schliesslich allen gedankt, die mir hilfreich zur Seite standen, besonders Markus Buser, Dr. Valérie Dufour, Prof. Dr. Ursula Gärtner, Dr. Martin Kirnbauer, Dr. Sabine Meine, Dr. Simon Obert, Dr. Olivier Senn sowie meinen Eltern, Prof. Dr. Hans Armin Gärtner und Dr. Helga Gärtner. Hans und Helga ist die Arbeit gewidmet.

Basel, im Frühjahr 2007 Susanne Gärtner

Der Kritiker und sein »Opus 1«

The very basis of creative work is irreverence!
Edgard Varèse, 1939[1]

»Ce fut, pour moi, comme une illumination. J'eus le désir passionné de me familiariser avec cette musique et surtout, pour commencer, d'apprendre comment c'était fait.«[2] Mit diesen Worten schilderte Pierre Boulez seine Begegnung mit Arnold Schönbergs *Bläserquintett* op. 26, und ähnlich erging es mir, als ich erstmals die *Sonatine* hörte. Wie ein erratischer Block überragt Boulez' *Sonatine pour flûte et piano* (1946) die Duoliteratur dieser Besetzung, ihre Komplexität und Virtuosität vermögen bis heute Staunen und unmittelbare Reaktionen im Publikum hervorzurufen.

Recherchen, die konzertanten Darbietungen folgten, zeigten mir bald, dass noch kaum analytische Kommentare zur *Sonatine* vorliegen. Gleichwohl nimmt sie innerhalb von Boulez' Œuvre eine Schlüsselstellung ein. Am Ende seiner Lehrzeit entstanden, ist dieses »Gesellenstück« die früheste Komposition, welche Boulez der Publikation für würdig hielt, die *Sonatine* gilt als sein »Opus 1«.[3]

Pierre Boulez (*1925) gehört zu den prägenden Musikerpersönlichkeiten des 20. Jahrhunderts. Als Komponist, Dirigent, Schriftsteller und Homo politicus verstand er es, die Entwicklung europäischer und nordamerikanischer Musikkulturen pointiert zu beleben und nachhaltig zu beeinflussen. Bekannt wurde Boulez Anfang der 50er Jahre als Verfechter der Zwölftontechnik und daran anknüpfender serieller Verfahren. 1948 war er mit den Aufsätzen »Propositions« und »Incidences actuelles de Berg« vehement in die Musikdebatten der damaligen Zeit eingetreten. Auch in den Aufsätzen der Folgejahre setzte er sich selbstbewusst und kritisch mit seinen musikalischen Ahnen und Zeitgenossen auseinander. Komponisten, welche die Notwendigkeit der zwölftönigen Sprache nicht erkannt

1 Varèse in seiner Vorlesung »Music as an Art-Science« an der University of Southern California, wiedergegeben in Schwartz/Childs (1966), S. 199.

2 Boulez in Goléa (1958), S. 27.

3 Dieser Terminus wird allgemein mit der *Sonatine* in Verbindung gebracht, auch Boulez spricht stets von »ma première œuvre« oder »mon œuvre la plus ancienne«. Vereinzelt werden auch die kurz zuvor entstandenen, jedoch erst 1985 veröffentlichten *Douze Notations* als Boulez' »Opus 1« bezeichnet, vgl. etwa Häusler (1995), S. 13.

hatten, wurden als »unnütz« deklariert.[4] Doch auch dem gerade verstorbenen Ahnherrn Arnold Schönberg versetzte Boulez in »Schoenberg is Dead« 1952 einen nachträglichen Todesstoss: Schönberg habe das Reihenphänomen als solches verkannt, nicht mehr an Schönberg, sondern am Werk Anton Weberns sei anzuknüpfen. Weberns zwölftontechnische Verfahren gelte es mit rhythmischen Neuerungen von Igor Strawinsky und Olivier Messiaen zu verbinden.[5]

Parallel zu den schriftlichen Beiträgen kamen in jener Zeit erste Werke von Boulez an die Öffentlichkeit. 1950 wurde in Paris die *Deuxième Sonate* (1946–1948) uraufgeführt, welche 1952 auch innerhalb der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt zu hören war. Im selben Jahr hatte eine Pariser »première audition« der *Structures pour deux pianos* stattgefunden, deren »premier livre« (1951–1952) auszugsweise 1953 auch in Köln sowie gesamthaft 1955 in Darmstadt erklang. Ebenfalls 1955 hatte in Baden-Baden *Le Marteau sans maître* (1952–1955) seine Uraufführung.

Diastematisch und rhythmisch komplex spiegelten die Werke wider, was Boulez' Schriften propagierten. Zugleich deckte sein Œuvre von Anfang an ein Schleier der Nicht-Fasslichkeit. Antoine Goléa, der dem 33jährigen Komponisten 1958 eine erste Monographie widmete, zitierte diesen denn auch mit der Aussage, seine Werke seien letztlich nicht analysierbar.[6] Susan Bradshaw und Richard Rodney Bennett stellten 1963 einen ersten Überblick zu Boulezschen Kompositionen unter den Titel »In Search of Boulez« und thematisierten ihrerseits eine spezifische Ungreifbarkeit in Bezug auf Boulez' Persönlichkeit und Œuvre.[7] Auch die erste und bisher ausführlichste Biographie zu Pierre Boulez trägt das Motto des Rätsels.[8]

---

4 Vgl. Boulez (1952 I), S. 21 und Boulez (1952 II) in Boulez (1966 I), S. 149.

5 Zu Boulez' frühen Aufsätzen vgl. im einzelnen Kap. II.1.2.

6 Vgl. Goléa (1958), S. 39: »Il n'y a rien de plus passionnant que d'analyser une œuvre de Boulez, qui prétend néanmoins, l'a dit et écrit aussi souvent qu'il en a eu l'occasion, que ses œuvres, mêmes les premières, n'étaient pas analysables parce que, dans un cadre donné très général, les structures de détail s'enchaînaient les unes aux autres selon les hasards profonds d'une fantaisie créatrice en constant éveil, en perpétuel mouvement.«

7 Vgl. Bradshaw/Bennett (1963), S. 10: »PIERRE BOULEZ is surely one of the most elusive of composers [...]. For this reason, any attempt at a comprehensive study of his music must rely, to a large extent, on secondhand information, and is bound to end in partial failure.«

8 Vgl. Peyser (1976): *»Boulez. Composer, Conductor, Enigma«.*

Zur Hermetik der Schreibweise kommt ein als »work in progress« etikettierter Arbeitsstil des ständigen Umarbeitens und Weiterführens, wobei neue Fassungen auch fragmentarisch bleiben oder – kaum veröffentlicht – wieder zurückgezogen werden. Erste analytische Beiträge zu Boulezschen Werken, wie sie ab den 70er Jahren vornehmlich zur Tonhöhenkonzeption erschienen, wurden in Wissenschaftskreisen wie kleine Sensationen gehandelt. Doch auch heute noch umgibt Boulez' Schaffen eine Aura des Geheimnisvollen.[9]

Seit die Paul Sacher Stiftung in Basel 1985 die Manuskripte von Pierre Boulez erworben hat und diese Sammlung fortlaufend ergänzt, eröffnen Skizzen sowie unpublizierte oder zurückgezogene Werke neue Wege des Zugangs. Dies rückte vermehrt auch das frühe Schaffen ins Interesse der Forschung.

Schon vor der Übergabe an die Paul Sacher Stiftung konnte Gerald Bennett Boulez' unveröffentlichte Frühwerke sichten und dessen kompositorische Entwicklung bis hin zur *Deuxième Sonate* skizzieren.[10] Einer Untersuchung des frühen Klavierschaffens bis zu den *Douze Notations* (1945) widmete sich kürzlich Robert Nemecek.[11] Thomas Bösche hat eine Studie zum Zusammenhang zwischen *Deuxième Sonate, Livre pour quatuor à cordes* (1948–1949) und *Polyphonie X* (1951) in Aussicht gestellt und sich in diversen Beiträgen bereits als Boulez-Interpret empfohlen.[12] Für die Werke zwischen 1946 und 1948, die *Sonatine*, die *Première Sonate* (1946) sowie die ersten Fassungen der Kantaten *Le Visage nuptial* (1946) und *Le Soleil des eaux* (1948), stehen umfassende Analysen noch aus.

An den Kommentaren zur *Sonatine* lässt sich die Problematik des analytischen Zugangs zu Boulez' Œuvre anschaulich nachvollziehen. Explizit in Zusammenhang mit diesem »Opus 1« kamen Bradshaw und Bennett 1963 auf die »Nichtanalysierbarkeit« seiner Musik zu sprechen und prognostizierten jeglicher systematischer Zwölftonanalyse des Stückes ein Schei-

9 Vgl. etwa den Lexikonartikel von Bösche (2000), Sp. 537: »In merkwürdigem Gegensatz zum allgemeinen Einverständnis über den Rang des Boulezschen Schaffens steht die Tatsache, daß es sich um eine der rätselhaftesten und hermetischsten Hervorbringungen handelt, die die Musikgeschichte kennt.«

10 Vgl. Bennett (1986). – Bennetts Artikel entstand bereits 1973–1974 für den ursprünglich 1975 geplanten Sammelband von Glock (1986).

11 Vgl. Nemecek (1993) und Nemecek (1998).

12 Vgl. etwa Bösche (1995) und Bösche (1999).

tern.[13] Mit einem triumphierenden Unterton konnte Carol Baron 1975 diese Prognose widerlegen, indem sie dodekaphone Analysen einiger Passagen der *Sonatine* lieferte.[14] Über die Aufschlüsselungen Barons war jedoch nicht wesentlich hinauszukommen. Neben zwölftontechnisch komplex gestalteten Abschnitten liessen sich weite Teile nicht dodekaphon erklären. Man verwies daher auf die Heterogenität des Stückes, in welcher die Auseinandersetzung mit den Lehrern und musikalischen Ahnen noch durchscheint.[15] Es wurden ein Reigen möglicher Einflüsse genannt, die jeweiligen Bezüge und Boulez' spezifische Art der Übernahme jedoch nicht weiterverfolgt. Stattdessen fokussierten die Kommentare und analytischen »Streifzüge« zur *Sonatine* weiterhin auf dem dodekaphonen Aspekt.[16] Anhand der zwölftönigen Passagen werden Boulez' souveräne Handhabung der neu übernommenen Technik bewundert, eine Nachfolge von Webern sowie eine Abwendung von Messiaens Schreibweise konstatiert und die nicht zwölftönigen Teile bereits im Sinne einer Überwindung orthodoxer Zwölftontechnik interpretiert.[17]

Der Schlüssel des Zugangs zur *Sonatine* scheint jedoch gerade in ihrer Heterogenität zu liegen. Unmittelbar eröffnet sich hier die Möglichkeit, Boulez' Auseinandersetzung mit seinen Vorgängern auf der Suche nach der ihm eigenen Sprache nachzuvollziehen. Statt dieses »Schwellenwerk«, wie Häusler es bezeichnete,[18] aus dem Blickwinkel der seriel-

13 Vgl. Bradshaw/Bennett (1963), S. 12: »According to Goléa, Boulez has always insisted that his works are, in certain respects, impossible to analyse, because, within a given framework, the details ›follow one another as directed by the inspiration of creative fantasy‹. Certainly, any industrious person who attempts to trace an ordered series of 12 notes from beginning to end of this *Sonatina*, will try in vain. It is likely that the series existed in the mind of the composer as a ›shape‹ rather than as a rigid scale of pitches«.

14 Vgl. Baron (1975), bes. S. 88: »[...] the assumption that [...] the pitches of the musical ideas cannot be traced to the row, is erroneous: the series is more than a ›shape‹ in the mind of the composer.«

15 Vgl. etwa Bennett (1986), S. 61: »The Sonatine was certainly an important work for Boulez. Stylistically the piece was by no means completely homogeneous«; vgl. auch Bradshaw (1986), S. 147: »Such stylistic inconsistencies as might betray the youth of the composer [...] are handled with such disarming brilliance and unpredictable originality that they are readily absorbed into the virtuoso fabric of the piece. In any case, such obvious classical influences were short-lived; only a few months later, it is noticeable that Piano Sonata 1 had already adapted these received images to its own linguistic expression.«

16 Vgl. dazu auch den jüngsten Beitrag von Chang (1999).

17 Zu den Kommentaren vgl. im einzelnen Kap. II.2.2.

18 Vgl. Häusler in Boulez (2000), S. 9.

len 50er Jahre verstehen zu wollen, bietet sich der Weg von der anderen Seite her an, eine Beschäftigung mit der Boulezschen Lehrzeit.

Noch ist über Pierre Boulez' Studienjahre wenig bekannt. Er selbst sieht sich als eigenständig Suchender, als ein »autodidacte par volonté«.[19] Die bisherigen biographischen Darstellungen beschreiben Boulez' Ausbildung entsprechend beiläufig.[20] Man erfährt von seinem nur einjährigen Harmonielehrestudium am Pariser Conservatoire bei Olivier Messiaen und von den Analysekursen bei René Leibowitz, in welchen Boulez die Zwölftonwerke von Schönberg, Webern und Alban Berg kennenlernte. Nur am Rande ist auch von Kontrapunktstunden bei Andrée Vaurabourg-Honegger die Rede. »Je fais moi-même une espèce de dissociation chimique pour parvenir à prendre et à retenir ce qui m'intéresse et à laisser tomber ce qui ne m'intéresse pas«, beschrieb Boulez im Gespräch mit Célestin Deliège sein schon früh ausgeprägtes selektives Aneignungsverfahren.[21] Gezielt habe er jeweils das übernommen, was ihn interessierte, und den Rest fallen gelassen.

Was Boulez verwarf, verkünden seine frühen Aufsätze. Als *Relevés d'apprenti* 1966 wiederveröffentlicht, 1968 unter dem Titel *Notes of an Apprenticeship* ins Englische übersetzt[22] sowie 1972 neu zusammengestellt als *Werkstatt-Texte* auf Deutsch erschienen, bilden diese Schriften ein erstaunlich konsistentes Textkorpus. Von einigen Verschiebungen innerhalb der Darstellung abgesehen, wird die Kritik an den musikalischen Ahnen klar formuliert. Messiaens Musik sei rein harmonisch ausgerichtet, er komponiere nicht, reihe nur aneinander und schreibe letztlich noch immer Melodien mit Begleitung.[23] Strawinsky habe seine rhythmischen Experimente im *Sacre du printemps* nur so weit treiben können, weil er von Anfang an einen minderen Sinn für die Entwicklung der Klangphänomene gezeigt habe. Zudem sei auch Strawinsky nicht in der Lage gewesen, das Problem der Satzweise zu lösen.[24] Schönberg habe mit der

19 Vgl. hierzu Kap. I.1.1.
20 Vgl. hierzu Kap. I.1.2.
21 Boulez (1975 I), S. 32.
22 In der überarbeiteten Ausgabe als *Stocktakings of an Apprenticeship,* vgl. Boulez (1991).
23 Vgl. Boulez (1948 I) in Boulez (1966 I), S. 68: »Chez Messiaen en particulier, dont le côté purement harmonique hérisserait les plus indulgents, les recherches restent à l'état de canevas recouvert tant bien que mal par une masse d'accords. [...] Bref, les recherches de Messiaen ne sauraient s'intégrer à son discours, parce qu'il ne compose pas – il juxtapose – et qu'il fait toujours appel à une écriture exclusivement harmonique – je dirais presque de mélodie accompagnée.«
24 Vgl. Boulez (1949) in Boulez (1966 I), bes. S. 247 und S. 256.

Zwölftontechnik zwar eine der wichtigsten Umwälzungen veranlasst, welche die musikalische Sprache je durchmachte, das Reihenphänomen jedoch verkannt, indem er an verbrauchten traditionellen Formen, einer armseligen Rhythmik sowie ausgedienten Satzmodellen im Sinne einer »Ultra-Thematik« festgehalten habe.[25]

Im Gegensatz zur sezierend scharfen Kritik am Verworfenen werden Übernahmen mehr postuliert als präzisiert. Um so interessanter ist es, Boulez' »dissociation chimique« anhand der *Sonatine* im einzelnen zu untersuchen, die »Werkstatt-Texte« so mit »Werkstatt-Spuren« zu konfrontieren. Über die *Sonatine* hinausgehend, liefert deren Analyse wesentliche Erkenntnisse zu Boulez' musikalischer Sprachfindung. Denn trotz der Heterogenität ist dieses »Opus 1« bereits so eigen, dass es als Beispiel dienen kann, um Charakteristika Boulezscher Musik zu beschreiben.[26] Auch Boulez erläuterte später in Vorlesungen am Pariser Collège de France Aspekte seiner persönlichen Schreibweise häufig und ausführlich anhand der *Sonatine*.[27]

Anfang 1946 entstanden, wurde Boulez' *Sonatine pour flûte et piano* erst 1954 beim Pariser Verlag Amphion ediert. 1956 fand im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse die offizielle Uraufführung durch Severino Gazzelloni und David Tudor statt. Die *Sonatine* wurde somit zu einem Zeitpunkt der Öffentlichkeit vorgestellt, da Boulez bereits durch Aufführungen jüngerer Werke bekannt geworden war. Es verwundert daher nicht, dass man irritiert auf die »Rückwärtsgewandtheit« des Stückes reagierte. Von Goléa wenig später darauf angesprochen, betonte Boulez das frühe Entstehungsdatum und wehrte sich zugleich gegen die Annahme, er habe die Komposition vor der Veröffentlichung revidiert. Nur »zehn Takte« seien überarbeitet worden.[28]

Bereits vor einiger Zeit konnte ich anhand der in der Paul Sacher Stiftung befindlichen Materialien zur *Sonatine* erkennen, dass – entgegen dem oben zitierten Wortlaut – vor der Drucklegung eine grössere Überarbeitung stattgefunden haben musste.[29] Allein die dem Verlag

25 Vgl. bes. Boulez (1952 I), S. 20 bzw. Boulez (1966 I), S. 268.

26 Vgl. dazu etwa den Lexikon-Artikel von Hopkins/Griffiths (2001), S. 102.

27 Vgl. Boulez (1989), S. 118, 185–186, 250–254, 270, 376.

28 Vgl. Boulez in Goléa (1958), S. 38: »[...] c'est faux: j'ai corrigé, en tout et pour tout, dix mesures!«

29 Vgl. hierzu: Susanne Gärtner, *»Werkstattspuren. Zur Sonatine für Flöte und Klavier* von Pierre Boulez mit ersten Beobachtungen zur Revision von 1949«, Hauptseminararbeit, Universität Basel 1995, einsehbar in PSS und aufgeführt in: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* 9 (1996), S. 57.

Amphion vorliegende Reinschrift offenbarte Streichungen letzter Hand, die deutlich mehr als »zehn Takte« umfassen. Darüber hinaus zeigte der Vergleich des Druckes mit einer isolierten Flötenstimme aus dem Jahr 1946, dass Boulez für die Veröffentlichung die Takteinteilung des gesamten Werkes neu gestaltet und dabei auch revidierend eingegriffen hatte. Vom originalen Klavierpart aber fehlte jegliche Spur. Boulez selbst hatte »keine Ahnung, wo die Klavierstimme von 1946« geblieben sei.[30]

Mittels Recherchen, die im Rahmen dieser Studie aufgenommen wurden, ist es nun gelungen, zwei Dokumente der originalen Partitur ausfindig zu machen.[31] Dabei stellte sich heraus, dass die Klavierstimme in weit höherem Masse vom Druck abweicht, als dies die isolierte Flötenstimme erwarten liess. Im April 1949 fand eine Überarbeitung der *Sonatine* statt, die so umfassend war, dass von zwei verschiedenen Versionen gesprochen werden muss, einer unveröffentlichten Frühfassung und der revidierten Druckfassung: Annähernd ein Drittel der ursprünglichen Takte wurde gestrichen, überarbeitet oder neu komponiert. Gerade in Bezug auf Boulez' Auseinandersetzung mit seinen Lehrern und musikalischen Ahnen eröffnet die Frühfassung aufschlussreiche neue Einblicke.

Der vorliegende Band gliedert sich in zwei Teile. Der erste Teil widmet sich Boulez' Lehrzeit, soweit es die Quellenlage bisher erlaubt und soweit es der Themenstellung dient. In separaten Kapiteln wird Boulez' Studium bei seinen verschiedenen Lehrern nachvollzogen und parallel dazu ein Überblick zum unveröffentlichten Frühwerk bis hin zur *Sonatine* geliefert.[32] Das Hauptaugenmerk liegt dort auf Momenten, welche die Auseinandersetzung mit den Vorgängern im Notentext aufscheinen lassen.

Der zweite Teil meiner Studie ist eine Analyse der *Sonatine*. Auf den Ebenen der Materialfindung, der Formbildung und der Kompositionsweisen wird Boulez' »Opus 1« in ein Netz von Bezügen gebettet. Vor dem Hintergrund der Lehrzeit und in Gegenüberstellung zu Boulez' Kritik an seinen musikalischen Vätern wird untersucht, auf welchen Ebenen Spuren von Vorbildern bemerkbar sind, welche Prinzipien der Aneignung in den Übernahmen erkennbar werden und wie die Synthese der verschiedenen Bestandteile vonstatten ging. Ein geraffter Gang durch das gesam-

30 Vgl. den Brief Astrid Schirmers (Künstlersekretariat Pierre Boulez) vom 28. Mai 1998 an die Autorin.

31 Vgl. dazu im einzelnen Kap. II.2.3.

32 Zu Literatur, Quellen und Methode vgl. das einführende Kapitel I.1.2.

te Stück resümiert die wesentlichen Änderungen der Revision,[33] auch in den spezifischen Analysekapiteln bietet die Überarbeitung von 1949 die Chance, die Lösungen von 1946 mit den späteren Korrekturen zu vergleichen. Da aus der Entstehungszeit der *Sonatine* Skizzen bislang fehlen, konnte der Kompositionsvorgang nicht im einzelnen rekonstruiert werden. Um so nötiger wurde so die Beschäftigung mit den Werken und Schriften der Ahnen und Lehrer.

Eine Studie, welche Fragen nach Bezügen in den Vordergrund rückt, musste sich von vornherein dem Problem der Lückenhaftigkeit stellen. Zu vielfältig sind die Einflüsse, zu komplex die Überlagerungen im Unterbewusstsein eines schöpferischen Menschen, zu bedeutend gerade Reaktionen, die im Sinne einer Abgrenzung nur mehr als Auslassung kenntlich werden. Ist die Entdeckerfreude des Analytikers auch gross, wenn dank systematischen Suchens direkte Übernahmen deutlich werden, dienen diese letztlich nur als Indizien für die zugrundeliegenden Prinzipien, welche die Auseinandersetzung des Komponisten mit seinen Vorgängern leiteten. Mittels historischer Einordnung und Bezüge den Problemkreis eines Komponisten aufzurollen, anhand des Werkes Fragen an seine Zeit und anhand historischer Recherchen Fragen an das Werk zu stellen, den Notentext als Resultat einer lebendigen Musikdebatte zu begreifen und damit das Verständnis für Werk und Zeit durch eine anregende Interpretation zu bereichern, waren die Ziele.

Bei der Beschäftigung mit einem noch lebenden Künstler stellte sich zudem die Frage nach einer persönlichen Kontaktaufnahme. Angesichts der beinahe schon erdrückenden Flut an Boulezschen Äusserungen in Schriften und Interviews, angesichts der reichen und noch kaum ausgewerteten Quellen sowie aufgrund der grossen Distanz zu den 40er Jahren wurde für diese Studie allein der historisch-philologische Ansatz gewählt. Gleichwohl nahm ich die Gelegenheit gerne wahr, von Robert Piencikowski Ende April 2002 nach einem Basler Konzert Pierre Boulez vorgestellt zu werden. Auf die Mitteilung hin, er sei das Thema meiner Dissertation, und ich würde nun mit dem Schreiben beginnen, schlug Boulez über meinem Kopf das Kreuz und erteilte mir schalkhaft seine Absolution.

33 Vgl. Kap. II.4.1.

I. Pierre Boulez' Lehrzeit

1. Ansichten

1.1 Pierre Boulez im Rückblick

1976 wurde Pierre Boulez zum Professor am Pariser Collège de France ernannt, Komposition im engeren Sinn hat er zeit seines Lebens kaum unterrichtet. Nur drei Jahre war er regelmässig als Dozent tätig, leitete 1960–1963 Analyse- und Kompositionsübungen an der Musik-Akademie Basel und übernahm im Frühjahr 1963 eine einsemestrige Gastprofessur an der Harvard University. Von dort schrieb er Paul Sacher, dem Initiator der Basler Kurse:

> Ich kann mich für das Unterrichten nur temporär interessieren. Ich unterrichte gerne während bestimmter Zeiten, was mir gestattet, gewisse Gesichtspunkte zu vertiefen; aber andauernd zu unterrichten paßt weder zu meinem Charakter noch zu meinem Temperament.[1]

Nicht nur persönliches Desinteresse, sondern eine grundlegende Skepsis gegenüber der Möglichkeit, Komponieren vermitteln zu können, spricht auch aus Boulez' Interviews und Schriften.[2] Entsprechend fallen seine Kommentare zur institutionalisierten Musikerziehung aus. Der Darmstädter Vortrag »Discipline et communication« (1961), noch getragen von eigenen pädagogischen Ideen, beginnt bereits mit einer kritischen Darstellung der gegenwärtigen Situation:

> Ce n'est pas une nouveauté d'en faire la constatation: il y a dans la pédagogie un désarroi certain, qui se prolonge depuis un certain nombre de lustres. Ce que l'on peut appeler la transmission du métier est devenu nettement insuffisant par rapport à ce qu'elle était auparavant. […]
> Dans un conservatoire, que nous enseigne-t-on en effet? Un certain nombre de règles traditionnelles, fort limitées dans le temps et dans l'espace; après quoi, si vous vou-

---

1 Brief vom 29. April 1963, PSS, Sammlung Paul Sacher. Zitiert nach Piencikowski (2000), S. 266–267.

2 Vgl. etwa Boulez in Samuel (1986), S. 12 bzw. in Boulez/Samuel (2002), S. 28: »Je ne cherche pas de bonnes raisons, je le dis franchement; je ne m'intéresse pas fondamentalement à la pédagogie parce que je n'y crois pas.«

lez vous lancer dans le domaine contemporain, il vous faut pour ainsi dire sauter avec un parachute miniature, à vos risques et périls.[3]

In seinen Gesprächen mit Célestin Deliège ist das Urteil noch um einiges schärfer:

> Je ne connais pas assez les autres enseignements pour en parler; mais, en musique, il est évident que l'enseignement est organisé selon des normes complètement abracadabrantes et absurdes. [...]
> C'est pourquoi on voit tellement de produits du conservatoire devenir des espèces de fruits secs, complètement enfermés dans un conservatisme étroit, croyant qu'ils détiennent la vérité parce qu'ils ont appris certains modes d'exister dans la musique ancienne, dans la musique du passé. Il y a là, vraiment, toute une redirection de l'enseignement à faire en fonction du présent [...].[4]

Um Musikgeschichte und ihre Kompositionsweisen überblicken zu können, sollten Boulez' Ansicht nach zwei Jahre vollauf genügen.[5] Eine Lehrzeit müsse kurz sein. Dabei gelte es vor allem, sich die Fähigkeit zur kritischen Analyse und analytischen Interpretation anzueignen.[6] Ein Lehrer könne dazu nur bedingt beitragen, spätestens nach sechs Monaten beginne sich jedes Unterrichtsverhältnis zu erschöpfen, und man müsse die weitere Erziehung selbst übernehmen:

> A partir d'un certain niveau, l'éducation est inutile, et c'est ce que j'ai redit [...] aux élèves que j'ai eus pendant trois ans à Bâle. Pratiquement on apprend en l'espace de six mois tout ce qu'on peut tirer de quelqu'un, et c'est même, là encore, un processus lent: une semaine quelquefois suffit. Après cela, c'est le travail et les choix personnels qui, finalement, comptent le plus. Quand on a appris certaines choses de métier, il faut les prolonger, l'éducation ne peut se faire que par soi-même.[7]

---

3 Boulez (1981), S. 114.

4 Boulez (1975 I), S. 45–46.

5 Vgl. Boulez in Goléa (1958), S. 14: »Ce qu'il faudrait, c'est enseigner aux élèves toutes les disciplines de la polyphonie: aussi bien celles du moyen âge que celles de la Renaissance, avant d'en venir au système tonal. Inutile de s'étendre dans le temps, d'ailleurs; deux ans pour l'ensemble d'un tel apprentissage seraient largement suffisants.«

6 Vgl. bes. Boulez (1981), S. 118: »[...] je puis répondre au désir d'un élève en lui fournissant deux moyens d'investigation: l'analyse et la critique, y compris l'autocritique. [...] je veux parler de l'*interprétation* analytique. C'est là que commence le travail intéressant.« Vgl. auch S. 121: »L'important est alors de savoir transmettre à l'élève la façon d'interpréter analytiquement les points de départ qu'il aura lui-même créés; à partir de là, il saura reconnaître son propre terrain, car il aura trouvé les moyens de l'explorer, de l'exploiter.«

7 Boulez (1975 I), S. 44.

Im Rückblick auf seine eigene Lehrzeit zeichnet Boulez ein nahezu ideales Bild. Bereits früh habe er den Entschluss gefasst, die Musik zur Mitte seines Lebens zu machen,[8] in der Wahl seiner Lehrer habe es keine Zweifel gegeben, dem »Opus 1« seien kaum Frühwerke vorangegangen, und bereits mit 21 Jahren war die eigentliche Ausbildung abgeschlossen:

> C.D.: Vous avez parlé des compositeurs doués d'un instinct suffisant pour créer au départ. Ici, en ce qui vous concerne, vous semblez avoir été un cas assez unique. Il ne vous est pas arrivé comme à la plupart des compositeurs – ou alors vous les avez bien cachées – d'avoir été contraint d'entasser dans des tiroirs des partitions que vous ne puissiez plus reconnaître, celles qu'on appelle en général les œuvres de jeunesse et qui naissent avant l'opus I.
>
> P.B.: Il y en a certainement, mais pas tellement, parce que mon évolution musicale est tombée au bon moment: j'ai achevé mes études jeune. Je l'ai toujours dit à mes élèves: quelques études qu'on fasse – mais spécialement les études musicales –, elles doivent être faites rapidement. Il y a très peu de choses à apprendre d'un professeur. Personnellement, en deux ans, j'ai appris tout ce que je pouvais apprendre d'un professeur. Après, je me suis éduqué moi-même, naturellement, mais à l'âge de vingt et un ans, j'avais fini. Cette période (entre dix-huit et vingt et un ans) a correspondu exactement à la découverte de l'école de Vienne, de Messiaen, de Stravinski, etc., c'est-à-dire toute une littérature dont je soupçonnais à peine l'existence quand j'avais dix-sept ans. Cette découverte a été très rapide, et là a été ma chance. En deux ans, mes conceptions ont évolué d'une telle façon que, pratiquement, ce que j'ai écrit en 1945–1946, je le considère comme abouti pour l'époque. De ce point de vue, je n'ai eu aucun problème parce que, peut-être par instinct, je n'ai pas eu d'hésitation sur le choix à faire. Un tel choix est quelquefois une charge; mais j'ai l'esprit critique assez éveillé: mes choix sont amenés par instinct, et, ensuite, je les raisonne.[9]

Ein kritischer Instinkt habe ihn geführt, der Instinkt eines »autodidacte par volonté«. Was Boulez zunächst mit Debussy verband und später verallgemeinerte, ist als Selbstdarstellung zu verstehen:

> J'aime les ›autodidactes par volonté‹, c'est-à-dire ceux qui ont la volonté d'en terminer avec des modèles qui ont existé avant eux. Mais ce que j'appelle les ›autodidactes

8 Vgl. Boulez (1975 I), S. 8: »Ces différents niveaux de pratique musicale ont probablement ancré en moi, très jeune, l'idée [...] de faire de la musique le véritable centre de mon existence et non pas simplement quelque chose d'épisodique. La décision remonte donc loin, pratiquement à l'enfance, et, en ce sens, je n'ai vraiment eu aucune hésitation. A partir d'un certain âge, quand malgré tout l'autorité de la famille joue moins, on sait très bien qu'il faut décider soi-même de sa propre existence.«

9 Boulez (1975 I), S. 42–43.

par hasard‹, les gens qui ignorent les choses, ne m'intéressent pas du tout, ceux-là ne se débarassent jamais de leurs prédécesseurs.[10]

Nicht die Willkür, sondern die selbstbewusste Auseinandersetzung mit den Vorgängern müsse den kreativen Menschen leiten. Er selbst habe die ihm vorangegangene Geschichte schnell erkannt und liquidiert.[11] Ideal sei derjenige Schüler, der gegen seine Lehrer rebelliert:

> Man kann doch nur das Metier lernen, beim Komponieren muß man Autodidakt sein. Ein Schüler, der seine eigene, persönliche Sprache finden will – und das muß er ja wohl, wenn er etwas zu sagen hat – muß sogar gegen seinen Kompositionslehrer rebellieren. Aus diesem Grund möchte ich selbst niemals wieder Kompositionslehrer sein.[12]

10 Boulez (1975 I), S. 44. – Vgl. dazu auch Boulez (1956) in Boulez (1966 I), S. 36–37: »Le courage d'être autodidacte par volonté a obligé Debussy à repenser tous les aspects de la création musicale; ce faisant, il a accompli une révolution radicale, sinon toujours spectaculaire.« Leicht modifiziert auch übernommen in Boulez' Lexikonartikel zu Debussy (1958), vgl. Boulez (1966 I), S. 347.

11 Vgl. Boulez (1975 I), S. 44: »Je crois avoir bien défini assez rapidement l'univers qui me précédait, ce qui m'a permis d'avancer vite: l'histoire étant liquidée, on n'a plus à penser qu'à soi-même.«

12 Boulez in Stürzenbecher (1973), S. 54.

1.2 Forschung und Mythos

Will man sich näher über Pierre Boulez' Lehrzeit informieren, wird deutlich, dass noch keine verlässliche Biographie vorliegt.[1] Ausführlichere biographische Darstellungen sind journalistischen Charakters und basieren auf Interviews, deren Daten, Informanten und originaler Wortlaut nur in Ausnahmefällen belegt sind. Zudem erscheinen die Autoren nicht selten befangen und verknüpfen Fakten mit emotionalen Wertungen. Aufgrund ihrer Kürze werden Boulez' Studienjahre schnell abgehandelt. Mit dem Bild des seriellen Komponisten der 50er Jahre vor Augen und gemessen an den Werken, mit denen Boulez zunächst an die Öffentlichkeit trat, der *Deuxième Sonate* (1946–1948), den *Structures I* (1951–1952) sowie *Le Marteau sans maître* (1952–1955), wird die Zielstrebigkeit betont, mit welcher er sich die jeweiligen Kompositionstechniken aneignete, um seine Lehrer bald zu überflügeln.

Bereits 1958 widmete Antoine Goléa dem 33jährigen die *Rencontres avec Pierre Boulez,* zeichnete ein von Verehrung und Verteidigung gefärbtes Porträt des noch zu wenig verstandenen, hochbegabten Komponisten und bestaunte Boulez' minimale Ausbildung am Pariser Conservatoire: »Il n'y a jamais fréquenté de classe de fugue et de contrepoint, ni de classe de composition.«[2]

Reich an biographischen Einzelheiten war 1973 das Profil des mittlerweile weltgewandten Dirigenten im Wochenmagazin *The New Yorker.* Einer breiten Leserschaft stellte Peter Heyworth Boulez als ehemaligen Rebellen und lautstarken Anführer der kompositorischen Avantgarde vor:

> Boulez's intransigence, his rages, the harsh yet accurately aimed abuse that he hurled at the heads of his unfortunate victims made him famous and feared in Paris long before his music was known to more than a handful of initiates. But his assaults were more than sound and fury. They were one manifestation of a struggle for creative identity. Having availed himself of all that he found valid in his musical ancestry, he was preparing to embark on an unprecedented attempt to build up a new method of composition virtually from first principles. In a truly Napoleonic act of leadership and daring, he was to bring his generation to and

1 Jean-Jacques Nattiez hat eine solche in Aussicht gestellt, sie soll jedoch postum erscheinen. – Auskunft von Robert Piencikowski, Basel, und Matthew Peattie, Harvard University.

2 Goléa (1958), S. 13. – Zu Goléas Stellung gegenüber Boulez vgl. bes. S. 259: »Puisque j'aime Boulez, puisque je suis convaincu de son génie, j'ai écrit ce livre.«

through serialism, the most devastating intellectual purge to which music has ever been subjected.[3]

Joan Peysers 1976 erschienene Biographie *Boulez. Composer, Conductor, Enigma* sprüht vor Emotionalität und Sensationslust. Von Boulez' mangelnder Kooperationsbereitschaft offensichtlich enttäuscht, sparte sie nicht mit »psychoanalytischen« Deutungen und beschrieb einen undurchdringlichen, kein Gefühl zulassenden Machtmenschen im steten Kampf um die Vorherrschaft mit Vorgängern und Zeitgenossen. Da unter Peysers zahlreichen Interviewpartnern auch Boulez nahestehende Personen wie seine Schwester Jeanne Chevalier andernorts nicht greifbare Auskünfte gaben, bleibt Peysers Beitrag eine mit Vorbehalten zu nutzende Quelle.[4]

Seriöser gab sich 1984 die Monographie von Dominique Jameux – bis heute der jüngste biographische Beitrag.[5] Jameux ging zu Peyser deutlich auf Distanz, räumte jedoch ein, sich zuweilen ihrer Informationen bedient zu haben.[6] Gekennzeichnete Übernahmen kaschieren dabei die Tatsache, dass besonders die ersten Kapitel Peysers Schilderungen folgen

3 Heyworth (1973 I), S. 45. – Als »The First Fifty Years« erschien Heyworths Beitrag auch in Glock (1986). Dabei wurde das Bild des Revoluzzers leicht umschattiert und ergänzt durch abmildernde Kommentare, vgl. etwa Heyworth (1986), S. 7: »The Pierre Boulez his friends knew was another man. To them he appeared formidably intelligent but simple and unaffected and, in his withdrawn way, affectionate. And behind this affability they sensed an almost morbid sensitivity – a tenderness too proud to reveal itself.«

4 Wohl um Authentizität zu beanspruchen, widmete Peyser ihre Ausführungen »Jeanne Boulez the source« und informierte innerhalb einer ausführlichen Einleitung über »the tug of war between Boulez and me that lies behind this history«, vgl. Peyser (1976), S. 3. So gut wie unverändert übernahm sie ihre Darstellung von Boulez dann auch für die Kapitel 17–43 von Peyser (1999).

5 Zur Seriosität vgl. besonders die Reflexionen über die Rolle des Autors innerhalb des »Avant-propos«, Jameux (1984), S. 8–12. – Vgl. andererseits das schwärmerische Bekenntnis zu Boulez, welches sich nicht wesentlich von demjenigen Goléas unterscheidet: »On n'écrit pas cinq cents pages sur un compositeur de son temps, il est vrai, sans la certitude *intime* [...] que ce musicien est le seul qui mérite une telle dépense d'énergie. Même s'il arrive que je prenne quelque distance avec mon modèle [...] cela pèse de peu de poids en regard d'une admiration essentielle et avouée, et de gratitude envers un enchantement musical où, mêlés, l'oreille, le cœur, et l'intelligence jouent chacun leur partie.« Ebd., S. 12.

6 Vgl. Jameux (1984), S. 10 zu Peyser (1976): »Un travail d'information factuelle généralement sérieux – dont nous avons fait notre profit à l'occasion – atteste une fois de plus les qualités de l'école du journalisme outre-Atlantique. [...] Mais le résultat est évidemment consternant: anecdotisme, culture du ragot, témoignages sollicités, élucubrations lorsque le fait manque, malveillance quasi obsessionnelle.«

und diese nur minimal abändern oder ergänzen.[7] Bezüglich Boulez' Lehrzeit nahm sich Jameux gar explizit zurück aus Respekt vor gerade diesem Lebensabschnitt:

> Dans tout exercice biographique, il est un chapitre que l'auteur redoute: celui-ci. [...] il s'agit bien de cette période capitale où l'adulte se définit, se pose en s'opposant, apprend des autres avant de s'en séparer, fait jouer et publie ses premières œuvres bientôt: nous y sommes, et devant le mystère indescriptible de cette éclosion, j'aimerais mieux être plus vieux de quelques pages.[8]

Ohne weitergehende Recherchen hat sich inzwischen auch in der lexikalen und analytischen Literatur das Bild des zielstrebigen Rebellen-Schülers etabliert, welches Boulez' eigene Aussagen vermitteln, und welches die ersten biographischen Darstellungen lancierten.[9]

Was die unveröffentlichten Kompositionen angeht, die während der Studienjahre entstanden und dem »Opus 1« vorausgingen, liess Gerald Bennetts Überblickstudie zu Boulez' Frühwerk deutlich werden, dass es derer nicht so wenige gibt, wie die Gespräche mit Deliège nahelegen,[10] bislang hat sich jedoch nur Robert Nemecek eingehend dem frühen Klavierschaffen gewidmet.[11] Sowohl Bennett als auch Nemecek konzentrierten sich auf analytische Beobachtungen und trugen zur biographischen Aufarbeitung der Lehrzeit nur Hinweise zu Boulez' Unterrichtsmitschriften bei.

Eine Beschäftigung mit Boulez' Studienjahren erscheint somit als Desiderat. Statt seine kompositorische Entwicklung aus dem Blickwinkel der seriellen 50er Jahre zu interpretieren, verspricht der umgekehrte Weg, der Nachvollzug des Werdegangs von den Anfängen her, neue Perspektiven. Meine Recherchen dienen daher drei Zielsetzungen: In Aufarbeitung der Materialien der Paul Sacher Stiftung und in Diskussion vornehmlich mit Bennett und Nemecek erfolgt ein chronologischer Über-

---

7 Amüsant wird die Situation dadurch, dass Jameux' Beitrag 1991 ins Englische übertragen wurde. Wörtlich von Peyser übernommene Passagen erscheinen nun rückübersetzt, deutlich als Parallelstellen kenntlich, jedoch in leicht abgeänderter Version.

8 Jameux (1984), S. 23.

9 Zu Boulez' früher Eigenständigkeit vgl. etwa Hopkins/Griffiths (2001), S. 98: »Quick to detect genuine originality of craftmanship, he equally quickly lost patience with music whose renown rested on anything less substantial.«

10 Vgl. Bennett (1986), S. 41–56.

11 Vgl. Nemecek (1998). – Wertvolle Einzelbeobachtungen finden sich ausserdem in einführenden Kapiteln zu Peter O'Hagans Analyse von Boulez' *Troisième Sonate,* vgl. O'Hagan (1997), S. 1–20.

blick zu Boulez' Kompositionen bis hin zur *Sonatine*. Das Hauptinteresse gilt Momenten, die auf eine Auseinandersetzung mit Vorgängern hinweisen.

Soweit diesem Rahmen angemessen, wird ausserdem Boulez' Studien bei den einzelnen Lehrern nachgegangen. Beobachtungen zum Unterrichtsmaterial und Einblicke in die Korrespondenz ergänzen die biographischen Fakten.[12] Als Illustration dienen ferner Boulez' eigene Schilderungen, besonders im unveröffentlicht gebliebenen, umfangreichen Gespräch mit Sylvie de Nussac.[13] Darüber hinaus erhält der Horizont der Boulez-Forschung eine gewisse Öffnung hinsichtlich der Situation im Paris der 40er Jahre sowie des Lebens und Werkes der einzelnen Lehrerpersönlichkeiten.

Sowohl im Werküberblick als auch in den biographischen Darstellungen steht schliesslich die Frage im Hintergrund, wie sich die Ergebnisse der Recherchen zu Boulez' eigener Sicht auf seine Lehrzeit sowie zum Tenor der Forschung verhalten, und inwieweit bereits eine Mythologisierung erkennbar wird.

12 Boulez' in der Paul Sacher Stiftung einsehbarer Briefwechsel ist derzeit noch sehr lückenhaft. Möglicherweise liegen Dokumente im bislang unzugänglichen Nachlass von Paule Thévenin. Auskunft von Robert Piencikowski, PSS. – Des weiteren könnten Partituren aus Boulez' Besitz mit analytischen Bemerkungen aus früher Zeit neue Rezeptionsaspekte liefern. Schwer lokalisierbar sind schliesslich diejenigen Dokumente, welche Boulez im Laufe seines Lebens an Privatpersonen verschenkte.

13 Vgl. Pierre Boulez, »Entretien avec Sylvie de Nussac«, 15. April 1983, Fotokopie, PSS, Sammlung PB, 175 Seiten. – Ein kleiner Ausschnitt des Gesprächs (S. 109–127) findet sich auf Deutsch übertragen in Häusler (1985 II), S. 14–19.

2. Recherchen

2.1 Musikerfahrungen in der Provinz

Pierre Boulez kam am 26. März 1925 in Montbrison/Loire, einem kleinen Städtchen südwestlich von Lyon zur Welt. Als jüngstes Kind des Ingenieurs und Stahlwerk-Direktors Léon Boulez und seiner Ehefrau Marcelle wuchs er in einem bürgerlichen, vom Katholizismus geprägten Elternhaus auf. Ab 1931 erhielt Pierre Klavierunterricht, wobei er seine um drei Jahre ältere Schwester Jeanne sowie den Lehrer bald überholt und neunjährig bereits anspruchsvollere Chopin-Stücke gemeistert haben soll.[1]

Von 1932 bis 1940 besuchte er das religiöse Institut Victor-de-la-Prade, die einzige höhere Lehranstalt des Ortes. Er sang im schuleigenen Chor und wurde so mit Vokalmusik von unterschiedlicher Qualität vertraut.[2] Pierre Boulez soll ein brillanter, selbstbewusster und disziplinierter Schüler gewesen sein.[3] In der Freizeit widmete er sich zunehmend klassischer bis spätromantischer Kammermusik innerhalb eines Kreises musikinteressierter Laien.[4] Diese privaten Initiativen waren um so wert-

---

1 Vgl. Heyworth (1973 I), S. 46 bzw. Heyworth (1986), S. 3; Peyser (1976), S. 23; Jameux (1984), S. 16.

2 Vgl. Boulez (1975 I), S. 8: »[...] comme j'ai été élevé dans une institution religieuse, il y avait une chorale à laquelle je participais, qui m'a mis en contact avec de la musique vocale: non pas tellement de la bonne d'ailleurs, mais, dans l'ensemble, il y avait tout de même là un pourcentage de littérature valable.« – Jameux (1984), S. 16 nennt »quelques pages musicales dignes de ce nom: Josquin, Bach, Lassus«; Heyworth (1973 I), S. 48 bzw. Heyworth (1986), S. 5 erwähnt neben Bach auch Händel; laut Peyser (1976), S. 23 tat sich Boulez gar als Sopransolist hervor.

3 Vgl. Jameux (1984), S. 17–18: »C'est un élève brillant, notamment en chimie et physique. Ses professeurs le décrivent comme rigoureux et appliqué, ne faisant guère de place à autre chose que le travail. Ses condisciples, eux, le jugeront ›autoritaire‹ [...]. ›Pierre, rappelle sa sœur, était discipliné d'une manière volontaire, et non d'une façon soumise.‹« – Vgl. entsprechend Heyworth (1973 I), S. 46 bzw. Heyworth (1986), S. 3 und Peyser (1976), S. 23.

4 Jameux (1984), S. 17 weiss von konkreten Stücken zu berichten: »Boulez fait du trio (Haydn, Schubert), du quatuor avec piano (Mozart, Fauré), du piano-violon (Beethoven), et se souvient avec émotion [...] du *Septuor avec trompette* de Saint-Saëns.« Im Interview mit Nussac erinnerte sich Boulez an folgendes Repertoire: »Tous les classiques et romantiques allemands; et aussi Franck, Chausson et auteurs de la Schola Cantorum.« Boulez, »Entretien avec Sylvie de Nussac«, 1983, S. 2.

voller, als es in Montbrison kaum öffentliche musikalische Aktivitäten und so gut wie keine Konzerte gab.[5]

Für den zweiten Teil seines »baccalauréat« wechselte der Fünfzehnjährige 1940 an das Jesuiten-Internat Saint-Louis im dreissig Kilometer entfernten Saint-Etienne. In seiner Freizeit habe er Hefte mit Noten gefüllt,[6] auch die Klavierstunden nahm er mittlerweile in der Regionalstadt:

> Une fois par semaine, j'allais maintenant prendre mes leçons de piano chez une vieille demoiselle, à St-Etienne. Lorsqu'il y avait des pannes d'électricité, on allumait les chandelles fixées de chaque côté du piano. A la lueur tremblotante de leur flamme, je découvrais les premières sonates de Beethoven, Debussy, Ravel.[7]

Nach seinem Schulabschluss im Sommer 1941 zog Pierre Boulez nach Lyon. Dem Wunsch des Vaters folgend, absolvierte er Mathematikkurse, die ihn auf ein Ingenieurstudium vorbereiteten. Gleichzeitig pflegte er seine musikalischen Interessen. Bei einem Urlaub lernte die Familie Boulez 1942 die Sopranistin Ninon Vallin (1886–1961) kennen.[8] Vom pianistischen Talent des jungen Mannes angetan, liess sie sich in Arien von Verdi, Berlioz und Respighi begleiten und riet dem Vater, seinen Sohn aufs Lyoneser Musik-Konservatorium zu schicken. Mit Carl Maria von Webers *Sonate* Nr. 2 in As-Dur scheiterte Boulez jedoch bei der Aufnahmeprüfung und wurde trotz Vallins Einspruch nicht zugelassen. Es folgten Auseinandersetzungen mit dem Vater, in welchen er sich die Fortführung seiner musikalischen Studien in Lyon erkämpfte mit dem Zugeständnis, zugleich die mathematische Ausbildung in einem universitären Vorkurs weiterzutreiben. Durch die Vermittlung Vallins erhielt er Unterricht in Klavier und Musiktheorie bei Lionel de Pachman, dem Sohn des weltweit erfolgreichen Pianisten Vladimir de Pachman. [9]

---

5 Vgl. Boulez (1975 I), S. 8: »Vous imaginez facilement qu'en France, avant la guerre de 39, il n'y avait qu'une très petite activité musicale dans une ville de 7000 habitants: pratiquement aucun concert.«

6 Vgl. Boulez in Rambures (1965), S. 103: »Alors que mes camarades s'évadaient en dévorant des romans d'aventure, je couvrais mes cahiers de notations musicales.«

7 Ebd.

8 Vgl. hier und im folgenden Heyworth (1973 I), S. 48 bzw. Heyworth (1986), S. 4; Peyser (1976), S. 24; Jameux (1984), S. 20–21.

9 Hopkins/Griffiths (2001), S. 98 sprechen von nur einem Lyoneser Jahr und datieren Boulez' Umzug nach Paris bereits auf 1942. Auch Häusler (1995), S. 44 setzt Boulez' Niederlassung in Paris 1942 an. Das zweite Jahr in Lyon wird hingegen von Boulez bestätigt in »Entretien avec Sylvie de Nussac«, 1983, S. 1–2, wobei er sein Verbleiben in Lyon auf die Kriegssituation zurückführt: S.d.N.: »En juin 1942, à Lyon, on trouve un certain Pierre Boulez parmi les élèves les plus brillants de la classe de Mathématiques Spéciales. En septembre 1943, ce même Pierre Boulez

Die Rhonemetropole Lyon konnte während des Vichy-Regimes und der deutschen Besatzung ein ansprechendes Kulturangebot aufrechterhalten.[10] Boulez besuchte erstmals Orchesterkonzerte und erlebte mit Mussorgskys *Boris Godunov* seine erste Oper. Eindrücklich erinnert er sich zudem an die Begegnung mit modernerer Musik anlässlich einer Radioübertragung von Strawinskys *Le Chant du Rossignol:*

> Ich habe das Stück in jungen Jahren zum erstenmal gehört, 1942 glaube ich, aber nicht im Konzert, sondern durch den Rundfunk, in einer Live-Übertragung mit dem Orchestre de la Suisse Romande unter Ernest Ansermet. Der Name Strawinsky war mir damals kaum bekannt, es ging mir ungefähr so wie mit Picasso: Man hatte den Namen gehört, verband aber keine Vorstellung damit. Nun, der *Chant du Rossignol* hat mich verblüfft, auch weil ich nicht viel davon verstand. Aber eine Stelle hat mich gepackt, hat sich geradezu ins Gedächtnis eingegraben, und zwar ist das im letzten Teil das mehrfach wiederholte Motiv einer Sologeige, die von Arpeggien zweier Klarinetten begleitet wird. Ich habe damals nicht gewußt, daß sie die Zwiesprache der Nachtigall mit dem Tod bedeutet, an deren Ende sich der Tod vom Krankenbett des Kaisers zurückzieht. Die Stelle hat mich vom Klang her überrascht, wegen ihrer Harmonik sogar befremdet. Denn Harmonik, das war für mich 1942 Chopin, Liszt und ein bißchen Debussy, der frühe Debussy der *Arabesken* für Klavier. Es störte mich die Diskrepanz zwischen Geigenlinie und den Klarinetten-Arpeggi, ich verstand sie nicht – und gleichzeitig empfand ich sie als attraktiv. Diese Mischung aus Überraschtsein, Befremdetsein und Angezogensein ist mir noch heute im Gedächtnis.[11]

Auf den Namen Schönberg stiess er kurze Zeit später in Paul Landormys 1943 erschienener Abhandlung *La musique française après Debussy*.[12] Landormy bot einen Überblick zu Leben und Werk von mehr als hundert französischen Komponisten bis hin zu den Zeitgenossen André Jolivet und Olivier Messiaen. Interessanterweise wurden bereits hier Schönberg und Strawinsky als wesentliche Neuerer dargestellt:

---

entre au Conservatoire de Paris. [...] Entre Math. Spé. et le Conservatoire de Paris, vous avez cependant fait une année d'études...« P.B.: »A Lyon. Il y avait à l'époque deux zones: les laissez-passer n'étaient pas faciles à obtenir; je n'ai pu aller dans la zone Nord, à Paris, que quand le pays a été occupé en entier.« – Isoliert steht wiederum Bösches Aussage, Boulez habe von 1941 bis 1943 bereits die »Ecole Polytechnique« in Lyon besucht, Bösche (2000), Sp. 530.

10 Dazu Boulez in »Entretien avec Sylvie de Nussac«, 1983, S. 3: »Quoique Lyon, à l'époque, fut d'un niveau supérieur à ce qu'il est actuellement: Cluytens y animait la vie musicale avec énergie autant que j'en puisse juger maintenant; il faisait travailler son orchestre et donnait des concerts sérieusement préparés; les productions de l'Opéra étaient en retour très honorables! Lyon, à cette époque, avait une importance qu'elle a perdue; elle était, en quelque sorte, la capitale du Sud...«

11 Boulez in Häusler (1992), S. 69.

12 Vgl. Jameux (1984), S. 21: »Boulez se souvient de la toute première fois où il vit le nom de Schönberg *imprimé:* à Lyon, dans le livre de Landormy«.

> Avec Schönberg et Strawinsky le grand principe de la tonalité auquel on n'avait pas encore osé sérieusement toucher, dont on avait seulement élargi autant que possible les applications, est enfin battu en brèche.[13]

Spätestens in Lyon hat Boulez ernsthaft zu komponieren begonnen. Zu den frühesten in der Paul Sacher Stiftung liegenden Jugendwerken gehören zwei fragmentarische Klavierstücke und eine *Violinsonate*.[14] Die drei Kompositionen bleiben im tonalen Rahmen. Das kürzere der Klavierstücke, der Beginn eines Variationenzyklus, steht in gis-Moll und verfügt über eine kantable, im 6/8-Takt pastoral anmutende Melodik. Das rund 300taktige »Allegro vivace« in es-Moll scheint Nemecek »am ehesten der in Sonatenform stehenden Klavierballade des 19. Jahrhunderts vergleichbar«, wobei er auf die »triviale, im sentimentalen Ton verhaftete Themengebung« und »einen salonhaften Anstrich« verweist.[15] Auch die einsätzige, weiträumig konzipierte *Violinsonate* in h-Moll lehnt sich in wirkungsvoller Gestik dem Duktus spätromantischer Virtuosenliteratur an.

Um 1943 schrieb Boulez drei weitere Instrumentalwerke. Erstmals ist nun die Auseinandersetzung mit Kompositionstechniken des 20. Jahrhunderts erkennbar. Ein zweisätziger Klavierzyklus beginnt mit einem »Andante«, welches in häufigen Taktwechseln bitonale Schreibweisen erprobt.[16] Das darauffolgende »Scherzo« dokumentiert mit Quartenparallelen, Intervallmixturen sowie einer schablonenhaften Thematik neoklassizistische Einflüsse. Nemecek verweist konkret auf Bezüge zum 3. Satz von Strawinskys *Klavierkonzert* (1923–1924) und dessen *Klavierserenade* (1925).[17] Mit der impressionistisch gewirkten *Berceuse* für Violine und Klavier ist wohl ein kleines Gelegenheitsstück erhalten; Fingersätze in der vorläufigen Violinstimme deuten auf eine Aufführung hin. Als Boulez' ambitionierteste Komposition dieser Zeit ist die Lionel de Pachman gewidmete *Psalmodie* für Klavier anzusehen.[18] Sie kombiniert Gestaltungsprinzipien, die sich aus Traditionen der liturgischen Psalmodie herleiten

13 Landormy (1943), S. 50.

14 Vgl. hier und im folgenden PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 1a.

15 Nemecek (1998), S. 13.

16 Nemecek (1998), S. 22 hält es für wahrscheinlich, dass Boulez' Anwendung der Bitonalität direkt von Strawinskys *Chant du Rossignol* angeregt wurde, wobei Landormys Ausführungen zur bitonalen Kompositionstechnik Darius Milhauds als Anleitung gedient haben könnten.

17 Vgl. Nemecek (1998), S. 34–35.

18 Entwürfe zur *Psalmodie* finden sich in PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 1a. Die Reinschrift mit der Widmung: »A mon très cher maître L. de Pachman. Son élève très respectueux et reconnaissant. Lyon, septbre 1943« liegt in der Pariser Bibliothèque Nationale, Département de la Musique, Louvois, Ms. 20134.

lassen,[19] mit einer bitonal erweiterten Tonsprache und rhythmischen Ausprägungen, deren Vorbilder offensichtlich Tanzsätze spanischen Kolorits von Debussy und Ravel bildeten.[20] Auf Texte von Charles Baudelaire, Rainer Maria Rilke und Emile Verhaeren entstanden 1942–1943 schliesslich auch Lieder, welche nuanciert ausgearbeitet erscheinen und möglicherweise durch die Bekanntschaft mit Ninon Vallin motiviert waren.[21]

Boulez' Jugendwerke lassen in ihrem Experimentalcharakter unterschiedliche Wertungen zu.[22] Für ihn selbst müssen diese ersten Kompositionsversuche einen hohen Stellenwert eingenommen haben, denn nach Ablauf des zweiten Jahres in Lyon stand für den Achtzehnjährigen fest, dass er nicht Ingenieur, sondern Musiker werden wollte. Er setzte sich durch gegen den väterlichen Willen und reiste im Herbst 1943 nach Paris mit dem Ziel eines Studiums am Conservatoire National de Musique.[23]

---

19 Vgl. dazu Nemecek (1998), S. 15.

20 Nemecek (1998), S. 38 bzw. S. 16 erkannte Parallelen zu Debussys »La Soirée dans Grenade« aus den *Estampes* (1903) und zu Ravels *Alborada del gracioso* (1904–1905).

21 Vgl. PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 1b.

22 Bennett empfindet die Lieder als »quite modest, delicate and rather anonymous« sowie »quite content to repose in a sort of languorous contemplation so typical of mediocre French taste«, und er schreibt zur *Berceuse:* »Attractive music, certainly, but much like that of any gifted seventeen-year-old; hardly what one would expect from the young man who barely three years later was to write the Sonatine for Flute and Piano.« Bennett (1986), S. 41–42. – Nach Ansicht von Nemecek handelt es sich dagegen um »Arbeiten eines talentierten Autodidakten, der bestrebt ist, sein frisch erworbenes musikalisches Wissen in musikalische Form umzuschmelzen«, der von Beginn an »die Erweiterung, Verfremdung und Auflösung der überkommenen Tonsprache« intendiert, so dass sich hier bereits ankündigt, »was Boulez in der darauffolgenden Phase mit erstaunlicher Konsequenz realisieren wird: eine nicht auf den Fundamenten der Tonalität basierende Tonsprache.« Nemecek (1998), S. 41–42.

23 Pierre Boulez' Auseinandersetzungen mit seinem Vater werden gerne thematisiert, dabei verschieden dargestellt. Peyser (1976), S. 26 schildert eine Art Befreiungsschlag und sieht darin Parallelen zu späteren Verhaltensweisen: »Boulez said that throughout his life he has refused to define himself through interaction with others. Instead he has defined himself through ›personal breaks‹, breaks that were as filled with rage as the one ›against‹ his father when he was eighteen.« – Auch Jameux (1984), S. 21 spricht von einem veritablen Bruch: »La rupture avec le père, non théâtrale, mais réelle, qui laisse la porte entrouverte aux réconciliations futures, sera consommée. Peut-être ne sera-t-elle affirmée que par le calme et la détermination lucide avec laquelle elle aura été conduite.« – Heyworth (1973 I), S. 48 bzw. Heyworth (1986), S. 4 hingegen beschreibt ein durchaus versöhnliches Szenario: »[...] the actors in the drama fail to follow the classic script, for the father unexpectedly relented. Far from showing his son the door, he accompanied him to Paris, arranged for him to enter the Conservatoire [...] and subsidized him until he could support himself.«

2.2 Paris und das Conservatoire National

Paul Landormys Darstellung neuerer französischer Musikgeschichte endet mit einer enthusiastischen Schilderung der aktuellen Situation in Paris:

> Paris est devenu, pour les musiciens du monde entier, le centre d'attraction universel. C'est à Paris que, de tous les points de l'univers, les jeunes étudiants en musique accourent, affluent pour s'instruire par des leçons et par des exemples.[1]

Als Pierre Boulez jedoch wenige Monate nach Erscheinen des Buches in Paris ankam, empfing ihn dort keine weltoffene, sondern eine besetzte Stadt. Die internationale Intelligenz, welche in den 30er Jahren Paris zu ihrer Wahlheimat gemacht hatte, war mittlerweile emigriert oder untergetaucht. Seit dem 14. Juni 1940 stand der Pariser Alltag unter der Kontrolle der deutschen Wehrmacht. Die Machtübernahme hatte das kulturelle Leben der Metropole zwar verändert, aber nicht vermindert. Während materielle Entbehrungen allgegenwärtig waren, herrschte in den künstlerischen Bereichen ein hoher Aktivitätsdrang und eine enorme Nachfrage. Hier trafen sich Propagandazwecke und Eigeninteressen der deutschen Besatzer mit dem Bedürfnis der Pariser Bevölkerung nach Alltagsflucht und Zerstreuung.[2]

Im Vertrauen auf die Suggestivkraft der Musik waren die Kulturverantwortlichen von Beginn der Besatzung an um ein reiches Konzert- und Opernangebot besorgt. Die berühmtesten, dem Nazi-Regime hörigen Orchester, Dirigenten, Ensembles und Solisten aus dem Deutschen Reich traten in Paris auf.[3] Das Berliner Philharmonische Orchester gastierte unter der Leitung von Eugen Jochum, Hans Knappertsbusch oder Clemens Krauss, die Ensembles der Berliner und Wiener Opernhäuser kamen auf Tournee, 1941 gab Herbert von Karajan mit Wagners *Tristan*

1 Landormy (1943), S. 376.

2 Zu den kulturellen Aktivitäten im besetzten Paris vgl. Michel (1981), bes. S. 317–346. Grundlegende Beiträge zum Kulturleben unter dem Vichy-Regime finden sich bei Rioux (1990). Verschiedene Aspekte des Musiklebens jener Jahre beleuchtet erstmals die Publikation von Chimènes (2001 I), deren 1995 gegründete interdisziplinäre Arbeitsgruppe sich speziell dieser Forschungsaufgabe widmet.

3 Zur deutschen Musikpolitik und Musikpropaganda im besetzten Frankreich vgl. Schwartz (1998) und Schwartz (2001). Einen chronologischen Überblick der Pariser Konzertveranstaltungen jener Jahre liefert Le Boterf (1997), S. 193–209. Obige historische Hinweise folgen Le Boterf unter Berücksichtigung der Darstellungen bei Schwartz und bei Laederich (2001).

und Isolde sein glanzvolles Pariser Debüt, 1943 sowie 1944 präsentierte etwa Willem Mengelberg sämtliche Symphonien Beethovens innerhalb umjubelter Konzertzyklen. Als Zeichen deutsch-französischer Annäherung trafen sich junge Komponisten beider Länder – unter ihnen Wolfgang Fortner und Jean Françaix – 1942 zu gegenseitigem Austausch. Ähnlich demonstrativen Charakter hatte ein gemeinsames Rezital der gefeierten Pianisten Alfred Cortot und Wilhelm Kempff mit der Sängerin Germaine Lubin.[4] Einer besseren allgemeinen Musikbildung halber erhielten die grossen Pariser Orchester gezielte Subventionen, im Rahmen der neu ins Leben gerufenen Bewegung der Jeunesses Musicales de France fanden kommentierte Jugendkonzerte statt, sogar die Bibliothèque Nationale konnte nun ihr Projekt einer eigenen Musikabteilung verwirklichen. Gleichwohl kann die bei Peyser und Jameux zitierte Bemerkung von Pierre Boulez, die Deutschen hätten die hohe Kultur nach Frankreich gebracht,[5] nur als ironische Spitze verstanden werden, denn Zweckmässigkeit und Zensur begleiteten alle von Deutschland forcierten oder unterstützten Aktivitäten.

Als Gegenreaktion auf die Dominanz von Werken »deutschstämmiger« Komponisten wie Bach, Beethoven, Brahms, Mozart, Schubert, Schumann, Strauss oder Wagner entwickelten sich zunehmend Initiativen, die speziell der französischen Musik galten. Eine Vorreiterrolle spielten dabei die Société des Concerts du Conservatoire und deren Dirigent Charles Münch. So ehrte ein Festival im Sommer 1941 neben Beethoven auch Debussy und Ravel, unter dem Titel »Compositeurs au Stalag« stand Anfang 1942 eine Hommage à Jean Martinon, Olivier Messiaen und Maurice Thiriet, weitere Konzerte widmeten sich der Musik von Gabriel Fauré, Jean Françaix, Francis Poulenc, Albert Roussel oder Florent Schmitt. Auf jüngere französische Komponisten wie Henri Dutilleux oder André Jolivet machte 1943 ein vom Radio Nationale organisierter Kompositionswettbewerb aufmerksam, als dessen Sieger Jean Rivier hervorging. Im Herbst desselben Jahres bot das aus dem Exil in Rennes zurückgekehrte Radioorchester unter dem Dirigat seines Gründers Désiré-Emile Inghelbrecht einen Zyklus mit neuerer französischer Musik, Radiomitschnitte übertrugen Werke von Hector Berlioz, César Franck oder Camille Saint-Saëns, mit den Concerts de la Pléiade hatte André Schaeffner ein aktuelles frankophiles Forum geschaffen,[6] und als historischer Abend ging die

4 Zur besonderen politischen Rolle von Alfred Cortot vgl. Chimènes (2001 II).
5 Vgl. Peyser (1976), S. 25 bzw. Jameux (1984), S. 33.
6 Vgl. dazu Paulme-Schaeffner (1998), S. 9 sowie Simeone (2000).

von Münch geleitete, mit 613 Mitwirkenden monumentale Aufführung von Berlioz' *Requiem* am 26. November 1943 in die Annalen ein.

Auch wenn die internationale Avantgarde infolge der politischen Umstände von der Pariser Bildfläche verschwunden war, bot das Konzertleben einem angehenden Musiker auch während der Besatzungszeit reiche Möglichkeiten zu Neuentdeckung und Weiterbildung. Entsprechend schildert Boulez die Eindrücke seines ersten Pariser Jahres:

> En cette première année, cependant, la découverte fut Paris, et la vie des concerts à Paris, plus riche que tout ce que l'on pouvait imaginer à Lyon.[7]

Die Leitung des Conservatoire National de Musique hatte im April 1941 Claude Delvincourt (1888–1954) übernommen.[8] Als Komponist geschätzt und 1913 mit dem Prix de Rome geehrt, war er bereits als Direktor des Conservatoire von Versailles durch sein Engagement in Fragen der Musikpädagogik aufgefallen. Mit der Übernahme der Pariser Position weitete er seine innovativen Reformierungsbestrebungen kontinuierlich aus.[9] Zu Delvincourts ersten Amtshandlungen gehörte die Berufung des soeben aus deutscher Gefangenschaft entlassenen Olivier Messiaen als Professor für Harmonielehre. In einem Brief an Charles Koechlin schilderte er seine Beweggründe:

> [...] il faut faire un grand courant d'air dans la vénérable maison de la rue de Madrid, où les fenêtres n'ont pas été ouvertes depuis 20 ans! Il faut y introduire un esprit nouveau. [...] Vous évoquez un aspect de la question qui m'est particulièrement cher: le rajeunissement de l'esprit dans lequel sont faites les classes d'écriture. Ce sera difficile avec les professeurs que j'ai! Il faudrait que je puisse les f... à la porte! Une classe d'harmonie est vacante: j'y fais nommer Messiaen, qui est jeune et qui pigera. Il faut faire comprendre à ces gens que la règle d'harmonie ou de contrepoint n'a absolument *rien d'arbitraire,* et qu'une règle ne vaut *qu'en fonction d'un style*. [...] l'élève qui aura touché ces modes d'expression, sortira de la maison sans déformation d'école; sa personnalité, s'il en a une, se dégagera plus sûrement et plus rapidement; enfin, il aura acquis une fermeté d'écriture, une sûreté de plume que la plupart de nos jeunes musiciens n'ont pas.[10]

---

7 Boulez in »Entretien avec Sylvie de Nussac«, 1983, S. 3. – Die Annahme von Mosch (2004), S. 169, das Pariser Musikleben habe zum Zeitpunkt von Boulez' Ankunft weitgehend brachgelegen, lässt sich nicht halten.

8 Der heute gebräuchliche Name »Conservatoire National Supérieur de Musique« wurde erst 1957 eingeführt, vgl. etwa Chassain-Dolliou (1995), S. 76.

9 Vgl. dazu Callu (2001), bes. S. 134–141.

10 Brief vom 17. April 1941, vgl. Koechlin (1982), S. 106.

Die Ernennung Messiaens hatte auch eine bittere Note, denn neu besetzt wurde die Stelle des Komponisten und Dirigenten André Bloch, der im Dezember 1940 aufgrund jüdischer Abstammung dispensiert worden war. Diese bereits von Delvincourts Vorgänger Henri Rabaud eingeleitete Nazi-konforme Säuberungsaktion ging so weit, dass im Sommer 1942 schliesslich sämtliche jüdischen Professoren und Studenten vom Conservatoire ausgeschlossen waren.[11] Den politischen Balanceakt während der Okkupation verdeutlicht andererseits Delvincourts vehementer Einsatz gegen die Einberufung von Studenten zum »Service du travail obligatoire« (STO) nach Deutschland. Eigens zu diesem Zweck gründete er einen Chor und ein Orchester, welches unter dem Namen Orchestre des Cadets du Conservatoire im Dezember 1943 erstmals in Erscheinung trat.[12] Zu diesem Zeitpunkt zählten zum Pariser Conservatoire rund 650 Studenten und etwa 70 Professoren, unter ihnen Henri Büsser und Paul-Antonin Vidal (Komposition), Pierre Fournier und Maurice Maréchal (Violoncello), Gaston Crunelle und Marcel Moyse (Flöte), Jean-Abel Doyen und Yves Nat (Klavier), Marcel Dupré (Orgel) sowie Charles Münch (Dirigieren).[13]

Pierre Boulez wurde in die Harmonie-Vorbereitungsklasse von Georges Dandelot (1895–1975) eingeteilt, gemäss Landormy eine autoritäre Persönlichkeit und ein geschätzter Pianist und Komponist, welcher neben Bühnen- und Orchesterwerken vor allem Kammermusik geschrieben hatte.[14] Obwohl Dandelot neu am Conservatoire angestellt war,[15] scheint er ganz nach traditioneller Methode unterrichtet zu haben.[16] Neben der Harmonielehre von Georges Caussade kamen auch die älteren Traités von Théodore Dubois und Henri Reber zur Anwendung.[17] Ohne konkre-

11 An keiner anderen Pariser Lehranstalt wurde so konsequent antisemitisch vorgegangen, vgl. Gribenski (2001), S. 143.

12 Zu Delvincourt und dem Orchestre des Cadets vgl. Sablonnière (1996).

13 Vgl. dazu Chassain-Dolliou (1995), bes. S. 67–71 sowie Hondré (1995), S. 283–297.

14 Vgl. Landormy (1943), S. 306–307: »Grand, sec, le regard ferme, l'allure pleine d'autorité, Georges Dandelot a toujours su où il allait, et il y est arrivé d'un pas assuré. [...] Un excellent musicien, qui compte parmi les compositeurs les mieux doués de la jeune génération.« – Anmerkungen zu Dandelots Leben und Werk aus heutiger Sicht bei Schneider (2001) und Tchamkerten (2001).

15 Laut Jameux (1991), S. 9, Anm. 1, war Dandelot seit 1943 als Harmonieprofessor tätig; Schneider (2001), Sp. 367 und Tchamkerten (2001), S. 316, nennen 1942 als Beginn.

16 Vgl. die Hinweise zu Dandelots Unterricht bei Jameux (1984), S. 24.

17 Vgl. Caussade (1931), Dubois (1921 I), Dubois (1921 II), Reber (1862).

ten Musikgeschichtsbezug mussten Melodien oder Bässe (»Chants donnés« bzw. »Basses données«) harmonisiert werden in eben jenem Einheitsstil, gegen den sich Delvincourt zur Wehr setzte.

Boulez beurteilt seine ersten Harmonie-Lektionen am Conservatoire als wenig inspirierend.[18] Dementsprechend wird Georges Dandelot auch in der Sekundärliteratur nur nebenbei erwähnt, nicht selten mit negativem Kommentar.[19] Dabei bleibt unerwähnt, dass sich Dandelot bereits seit 1919 als engagierter Pädagoge an der Ecole Normale de Musique hervorgetan und eine Reihe von Lehrbüchern zur Musiktheorie verfasst hatte, die teils noch heute an französischen Musikschulen Verwendung finden.[20] Auch wenn sein pädagogischer Impetus wohl mehr dem Laienniveau galt, war der achtzehnjährige Student aus der Provinz bei Dandelot nicht in schlechter Obhut.[21]

Möglicherweise lag Boulez' Hauptinteresse im ersten Pariser Jahr jedoch mehr auf pianistischem Gebiet, denn er nahm Privatunterricht bei Madame François, einer Assistentin von Jean-Abel Doyen, in dessen Meisterklasse er im Herbst 1944 eintreten wollte.[22] Kompositorisch sind aus jenen Monaten nur Skizzen zu einem schlichten Lied erhalten, welches Annette Vaurabourg, der Nichte Arthur Honeggers, gewidmet war.[23] Auch Annette Vaurabourg besuchte Dandelots Vorbereitungskurs. Sie vermittelte Boulez den Kontakt zum in Paris etablierten Schweizer Komponisten und dessen Ehefrau Andrée Vaurabourg-Honegger.[24]

---

18 Vgl. Boulez in »Entretien avec Sylvie de Nussac«, 1983, S. 3: »Ma découverte essentielle a été celle de Messiaen. La classe que j'avais suivie auparavant m'avait appris quelques recettes superficielles, mais n'avait pas provoqué de choc«; vgl. auch Boulez in Samuel (1986), S. 8: »Mon professeur précédent [de Messiaen] ne m'avait guère inspiré; il s'était borné à m'enseigner, d'ailleurs assez mal, une certaine mécanique de l'écriture.«

19 Vgl. Jameux (1984), S. 24: »Boulez y entre dans la classe préparatoire d'harmonie de Georges Dandelot. On peut deviner qu'il en sortira sans plus rien ignorer du *Traité d'harmonie* de Caussade.« Vgl. Bennett (1986), S. 42: »When Pierre Boulez came to Paris he enrolled in a harmony class at the Conservatoire, where he spent a dreary and boring year.«

20 Vgl. etwa Dandelot (1928), Dandelot (1930), Dandelot (1935–1963).

21 Vgl. dazu auch die Beurteilung Dandelots bei Schneider (2001), Sp. 367: »Dandelot ist vor allem als herausragender Pädagoge in Erinnerung geblieben« sowie bei Tchamkerten (2001), S. 916: »A remarkable teacher«.

22 Jean-Abel Doyen (1907–1982) war seinerseits Schüler und seit 1940 Nachfolger von Marguerite Long, vgl. Jameux (1991), S. 10 und Hondré (1995), S. 292.

23 Vgl. PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 1b.

24 Vgl. Heyworth (1973 I), S. 48 bzw. Heyworth (1986), S. 5; Peyser (1976), S. 30; Jameux (1984), S. 24.

2.3 Die Privatstunden bei Andrée Vaurabourg-Honegger

Wer sich über Andrée Vaurabourg-Honegger informieren möchte, ist bislang so gut wie ausschliesslich auf Literatur zu Leben und Werk ihres Ehemannes angewiesen.[1]

Arthur Honegger (1892–1955), Mitglied der 1918 hervorgetretenen Groupe des Six, war vor allem durch seine Oratorien *Le Roi David* (1921), *Jeanne d'Arc au bûcher* (1935) sowie das Orchesterwerk *Pacific 231* (1923) international bekannt geworden. Aus familiären Gründen entschied er sich, auch während der Besatzungszeit als freischaffender Künstler in seiner Wahlheimat Paris zu bleiben. Er erlebte dort grosse persönliche Erfolge. Im Juni 1941 dirigierte Charles Münch die französische Erstaufführung des Oratoriums *La Danse des morts,*[2] 1942 fanden zu Honeggers fünfzigstem Geburtstag Konzerte sowie ein Festival statt,[3] und im Winter 1943 machte die Uraufführung von Paul Claudels *Le Soulier de satin* mit Musik Honeggers von sich reden.

Andrée Vaurabourg (1894–1980) und Arthur Honegger hatten sich 1916 während ihres Studiums am Pariser Conservatoire kennengelernt. Im Gegensatz zu ihrem Lebensgefährten schloss Vaurabourg die Abschlussprüfungen in Harmonielehre und Kontrapunkt mit besonderen Auszeichnungen ab, und sie war anfangs auch kompositorisch ambitioniert.[4] Zu-

---

1 Dienlich für die hier folgende Darstellung war vor allem das Register der minutiösen Honegger-Monographie von Halbreich (1992). – Die einzigen Andrée Vaurabourg geltenden Beiträge, ein Interview mit Madeleine Milhaud, eine Hommage von Claude Abravanel und eine Übersicht Emeline Framboisiers zu Vaurabourg als Interpretin, finden sich in *Bulletin de l'Association Arthur Honegger* 6 (1999).

2 Vgl. Halbreich (1992), S. 200 bzw. Le Boterf (1997), S. 198.

3 Vgl. dazu im einzelnen Halbreich (1992), S. 207–208 bzw. Laederich (2001), S. 228.

4 In Briefen Arthur Honeggers an seine Eltern, zitiert bei Halbreich (1992), S. 81 und S. 86, ist bezüglich des Wettbewerbs »prix Verley« 1921 von einem Werk Andrée Vaurabourgs die Rede, welches mit Kompositionen von Honegger, Roger Désormière und Jean Cras in die engere Wahl kam. Das Publikum, dessen Urteil ausschlaggebend war, entschied sich für Honeggers *Pastorale d'été:* »Hier soir a eu lieu le concours pour le prix Verley à la salle Gaveau. J'ai eu un gros succès avec ma *Pastorale* que j'ai faite l'été dernier. J'ai eu le prix avec 374 votes sur 700 votants [...]. Il a fallu que je vienne saluer la foule qui poussait des hurlements. Vaurabourg a obtenu 51 voix. Son morceau était un peu sévère pour le public et n'a pas plu, sauf aux musiciens, et je crois qu'elle aura de bonnes critiques.« Brief vom 18. Februar 1921 in Halbreich (1992), S. 86. – Nach diesem Wettbewerb soll Vaurabourg nicht mehr komponiert haben, vgl. den Brief von Pascale Honegger an die Autorin, 16. Oktober 2002.

gleich eine exzellente Pianistin, wurde sie bald die bevorzugte Interpretin von Honeggers Werken.[5] Nach einem schweren Unfall 1934 in ihrer Bewegungsfreiheit eingeschränkt, konzentrierte sich Vaurabourg aufs Unterrichten und galt im Paris der 40er Jahre als eine der besten Professorinnen für Kontrapunkt in der Nachfolge des legendären André Gédalge.[6] Gédalges Propagierung polyphoner Kunstfertigkeit hatte das kompositorische Denken vieler seiner Schüler und unter ihnen auch Arthur Honeggers massgeblich geprägt:

> Le contrepoint [...] ce n'est pas une étude, c'est une pratique. Il faut faire ça tout le temps, comme on respire. Quant on s'est assoupli, quand toutes les difficultés d'écriture vous coulent dans les doigts, alors on peut tout se permettre.[7]

Ab Oktober 1944 verfügte Andrée Vaurabourg-Honegger über ein festes Deputat an der Pariser Ecole Normale de Musique, zuvor verdiente sie den Lebensunterhalt mit Privatstunden.[8] Vaurabourgs aus jenen Jahren erhaltene Terminkalender ermöglichen einen Einblick in ihre damalige Lehrtätigkeit. So konnte sie im nachhinein auch Boulez' Studienzeit präzise datieren:

> Pierre Boulez first came here on Wednesday 19 April 1944, at 3 pm. He continued to come weekly until 2 May 1946. He never missed a lesson and he was never late.[9]

---

5 Vgl. dazu Framboisier (1999).

6 Vgl. Halbreich (1992), S. 215: »Elle se voue tout entière à sa tâche pédagogique. Depuis des années, elle a la réputation du plus éminent professeur d'écriture de son temps et, pour le contrepoint et la fugue, elle est la digne continuatrice de Gédalge«. – Zu Vaurabourgs aussergewöhnlicher pädagogischer Begabung vgl. auch Abravanel (1999). – André Gédalge (1856–1926), Komponist und Pädagoge, veröffentlichte 1901 einen monumentalen *Traité de la Fugue* und war ab 1905 Professor für Kontrapunkt und Fuge am Conservatoire National. Zu seinen Schülern gehörten zahlreiche bekannte französische Komponisten von Charles Koechlin, Florent Schmitt und Maurice Ravel bis hin zu Darius Milhaud.

7 André Gédalge, zitiert nach Chassain-Dolliou (1995), S. 61.

8 Vgl. Halbreich (1992), S. 218 bzw. S. 215: »Son agenda est chargé de rendez-vous quotidiens avec ses nombreux élèves particuliers, car elle n'enseignera qu'après la Libération à l'École normale de musique.«

9 Vaurabourg in Heyworth (1973 I), S. 48 bzw. Heyworth (1986), S. 5. Dementsprechend Bennett (1986), S. 42, Halbreich (1992), S. 215 sowie Nemecek (1998), S. 45. – Neben dieser genauen Angabe kursiert in der Boulez-Literatur auch ein pauschalerer zeitlicher Umriss von Boulez' Kontrapunktstudium: Peyser (1976), S. 30, Jameux (1984), S. 24 und Nemecek (1998), S. 11 nennen als Anfang und Ende Winter 1943 und Herbst 1945.

Zwischen April 1944 und Mai 1946 erhielt Boulez nicht weniger als 45 einstündige Einzellektionen.[10] Entsprechend umfangreich sind seine in der Paul Sacher Stiftung aufbewahrten kontrapunktischen Übungen. Sie reichen von kurzen grundlegenden Satzstudien wie Kadenzfolgen, Schlussformeln, Choralsätzen sowie systematisch angelegten zweistimmigen Inventionen mit je anderem Beantwortungsintervall, anderer Satzcharakteristik und Tonart bis hin zu kunstvollen, teils monumentalen vierstimmigen Fugen.[11] Der Ausarbeitung der Fugen ging ein Einsatzplan (»plan d'exposition«) von »sujet«, »réponse« und »contre-sujet« voraus, fertiggestellte Arbeiten wurden analysiert und korrigiert.[12] Unter den Themenstellungen finden sich nicht nur an Johann Sebastian Bach, Claude Le Jeune oder Henry Purcell orientierte Aufgaben,[13] sondern auch Beispiele im Stil zeitgenössischer Komponisten wie Gabriel Fauré oder Arthur Honegger.[14] Höchstwahrscheinlich erfolgten parallel zu diesen Übungen Werkanalysen der jeweiligen Komponisten.[15]

10 Auskunft von Pascale Honegger. Fax an die Autorin, 7. September 2002: »Voici ce que j'ai relevé dans les agendas de ma mère concernant ses cours et rendez-vous avec Pierre Boulez. Sur la page de garde de son agenda 1944 est inscrit en travers: ›1ère année Boulez‹; dans cette agenda: 2 R.V. en avril, 3 R.V. en octobre [...] 3 R.V. en décembre. Dans l'agenda de 1945: 24 R.V. Dans l'agenda de 1946: 13 R.V., dont: jeudi 2 mai ›Boulez dernière‹.«

11 Boulez' Kontrapunktstudien finden sich sowohl in PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 2b (24 S.) als auch in PSS, Sammlung Paul Sacher (20 S.). Sie sind undatiert und bisher chronologisch nicht aufgearbeitet. Bei den in Sammlung Paul Sacher liegenden Arbeiten handelt es sich wohl um eine Vorstufe zu den in Sammlung PB befindlichen Kontrapunktübungen. Es könnten sich darunter jedoch auch Aufgaben aus Boulez' späterem Unterricht bei Simone Plé-Caussade verbergen. Da Boulez dieses Lehrverhältnis allerdings vorzeitig beendete – vgl. Kap. I.2.7, S. 106 – ist die Vermutung von Nemecek (1998), S. 46, es seien »nur die Kontrapunktstudien aus dem Kurs von Mme Plé-Caussade enthalten«, nicht plausibel.

12 Vgl. dazu PSS, Mikrofilm 134, S. 322 bzw. S. 320. – Da die untersuchten Unterrichtsmitschriften, Skizzen und Entwürfe von Boulez in der Regel undatiert sind und keine Seitennumerierung aufweisen, und da sich die Ordnung der Dokumente innerhalb der Dossiers noch ändern kann, wird für exakte Verweise hier und im folgenden die Erstverfilmung der Sammlung PB, Mikrofilm 134, herangezogen.

13 Vgl. dazu die Wiedergabe des Beginns einer 79taktigen Fuge über ein Thema von Purcell bei Bennett (1986), S. 44.

14 Vgl. etwa PSS, Mikrofilm 134, S. 313.

15 Vgl. dazu die Beschreibung von Vaurabourgs an der Ecole Normale de Musique abgehaltenem Unterricht bei Abravanel (1999), S. 15: »Andrée Vaurabourg commençait par corriger nos travaux faits à la maison avec une indulgence et une patience infinie. Elle exigeait la perfection. Nous étions donc forcés de retravailler un exercice jusqu'à ce que'elle fût satisfaite. Ensuite venait l'analyse d'une œuvre

Vaurabourg erkannte schnell die Begabung von Pierre Boulez. Nie sonst habe sie einen Schüler erlebt, dessen Fähigkeiten so grenzenlos schienen, und dessen Genauigkeit, Gedächtnis und Fleiss so phänomenal gewesen seien.[16] Bis zum Ende ihrer pädagogischen Laufbahn benutzte sie seine fortgeschrittensten Lösungen als Modelle kontrapunktischer Möglichkeiten.[17] Boulez selbst erwähnt seinen Unterricht bei Vaurabourg zwar positiv konnotiert, doch eher beiläufig.[18] Um so erstaunlicher ist der Einblick in die bisher unbeachtete, unveröffentlichte Korrespondenz, welche verdeutlicht, wie viel dem Schüler an Rat und Urteil der Lehrerin gelegen war. Aus einem Brief des Zwanzigjährigen, geschrieben Ende September 1945 im Heimatort Montbrison, geht hervor, dass Vaurabourg und Arthur Honegger auch Boulez' Kompositionen begutachteten:

> Chère Madame,
> Vous pouvez presque vous demander si la bombe atomique ne m'a pas désintégré ces vacances, car je ne vous ai absolument pas donné signe de vie. J'espère que vos autres élèves vous font oublier ma coupable négligence! Mais je bats ma culpe très humblement.
> A vrai dire, j'ai passé des vacances très mouvementées allant de Lyon dans le Morvan et puis à Montbrison. Tout cela en beaucoup d'allées et venues. Aussi j'avoue ne guère avoir pensé au travail technique proprement dit. Mais je vais m'y remettre sitôt rentré [...].
> Je prends ici un train jeudi matin qui m'amène le soir même à Paris à 7h30. Je vais donc me remettre sérieusement au travail dès la fin de cette semaine pour tâcher de vous présenter des contrepoints magnifiques!

---

de Bach, un choral ou une fugue, parfois un quatuor de Mozart. Elle nous apprenait à démanteler la structure d'une œuvre dans ses plus petits détails, nous expliquait leur signification structurale ainsi que musicale et n'oubliait jamais de reconstruire l'œuvre qui alors nous apparaissait entièrement nouvelle.«

16 Vgl. Vaurabourg in Heyworth (1973 I), S. 48 bzw. Heyworth (1986), S. 5: »She recalled him, a shade wistfully, as a pupil such as she had had neither before nor since. ›He always seemed capable of anything.‹ Once the principles of fugal writing had been explained, he had needed virtually no further instruction. His exactitude, his memory, and the quantities of homework he produced were phenomenal«.

17 Dass sie sich besonders filigran gearbeitete Exemplare rahmen liess, wie dies Peyser (1976), S. 30, Jameux (1984), S. 24 und Halbreich (1992), S. 215 behaupten, gehört allerdings in den Bereich der Legendenbildung, vgl. den Brief von Pascale Honegger an die Autorin, 16. Oktober 2002.

18 Vgl. etwa Boulez in »Entretien avec Sylvie de Nussac«, 1983, S. 4: »En même temps que l'harmonie avec Messiaen, hors du Conservatoire, j'ai travaillé le contrepoint avec Andrée Vaurabourg, la femme d'Arthur Honegger; avec elle j'ai beaucoup aimé l'étude du contrepoint.«

> J'ai un peu composé [...]. Je vous montrerai cela dès que je monterai place Vintimille. – Je voudrais bien aussi que Monsieur Honegger me dise ce qu'il en pense.[19]

Mit seinen Privatstunden bei Vaurabourg-Honegger widersetzte sich Boulez – wie er ausdrücklich betont – der am Conservatoire vorgeschriebenen Reihenfolge, welche das Kontrapunktstudium erst nach Abschluss der Ausbildung in Harmonielehre vorsah:

> Je trouvais stupide d'attendre, de finir d'abord mes études d'harmonie pour aborder le contrepoint. C'eût été une perte de temps pour moi, et une dissociation, que j'estime funeste, de deux disciplines qui doivent, au contraire, rester étroitement liées. Car harmonie et contrepoint ne sont que les deux aspects fondamentaux de toute écriture polyphonqiue. Il faut y progresser en même temps.[20]

Boulez war jedoch nicht der einzige, der dieses Parallelstudium absolvierte. In Vaurabourgs Agenda von 1946 finden sich auch die Namen von Jean Bizet, Bernard Flavigny und Pierre Henry.[21] Alle waren sie im Studienjahr 1944/45 Studenten der Harmonieklasse von Olivier Messiaen.[22]

---

19 Brief vom 22. September 1945, Privatbesitz Pully. – Zur Korrespondenz zwischen Boulez und Vaurabourg vgl. des weiteren Kap. II.5.5, S. 310–311.

20 Boulez in Goléa (1958), S. 13.

21 Vgl. Kopie der Agenda-Doppelseite vom 29. April bis 2. Mai 1946, PSS, Sammlung PB.

22 Boulez mag mit dem privaten Kontrapunktstudium eine Vorreiterrolle gespielt haben, die »heroisierende« Darstellung in der Boulez-Literatur erscheint allerdings überspitzt, vgl. Heyworth (1973 I), S. 48 bzw. Heyworth (1986), S. 5: »In France, it is decreed that counterpoint should be studied only after harmony. But Boulez was in a hurry (he usually is) and refused to be held up by regulations he found meaningless.« Vgl. Peyser (1976), S. 30: »Although counterpoint is taught only after harmony in France, Boulez refused to be bound by this rule«; vgl. Bösche (2000), Sp. 530: »Die Engstirnigkeit des offiziellen Unterrichts empörte ihn und er nahm ab April 1944 schließlich privaten Kontrapunktunterricht bei der Gattin Arthur Honeggers«.

2.4 Der Unterricht bei Olivier Messiaen

Dass Olivier Messiaen (1908–1992) ein überragender Musikpädagoge war, steht heute ausser Zweifel. Generationen von Schülern würdigten sein Engagement, auch liegt mit der Arbeit von Jean Boivin bereits eine Monographie über Messiaens Lehrtätigkeit vor.[1] Zu Beginn seiner Anstellung als Professor für Harmonielehre am Pariser Conservatoire hatte Messiaen noch den Ruf eines jungen Exzentrikers. Zwar kannte man ihn als Organisten der Eglise de la Trinité, als Mitglied der 1936 gegründeten Komponistengruppe La Jeune France sowie als Lehrer an der Ecole Normale de Musique und an der Pariser Schola Cantorum, seine Unterrichtsmethoden aber galten als unkonventionell, und seine Werke und Äusserungen wurden nicht ohne Vorbehalte entgegengenommen. So veröffentlichte etwa Claude Rostand am 21. April 1945, dem Tag der umstrittenen Uraufführung der *Trois petites Liturgies de la Présence Divine* (1943–1944), im *Figaro littéraire* einen Artikel zu Messiaen, in welchem er polemisch an die im März stattgefundene Präsentation der *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (1944) erinnerte:

> On sait de quel extravagant charabia Olivier Messiaen se plaît à emmitoufler sa musique comme si elle ne se suffisait pas à elle-même! Les récentes Visions [sic!] de l'Enfant-Jésus qu'il nous a offertes avec les descentes en gerbes, montées en spirales, foudres inverses, oiseaux qui boivent du bleu… nous ont rappelés à la réalité de cet invraisemblable délire verbal par lequel Messiaen prétend éveiller en nous le riche assortiment de couleurs et d'irisations dont il pense avoir revêtu une musique à laquelle on ne demande rien de cet ordre et qu'elle est d'ailleurs loin de posséder.[2]

Ein Jahr zuvor, im Frühling 1944, hörte Pierre Boulez mit *Thème et variations pour violon et piano* (1932) erstmals ein Werk von Messiaen und war begeistert:

> Il m'avait suffi d'avoir, presque par hasard, entendu une de ses œuvres les plus anciennes, le *Thème et Variations pour violon et piano,* pour avoir immédiatement dési-

1 Boivin (1995). – Boivins Beitrag basiert auf Interviews mit ehemaligen Schülern und liefert wertvolle historische Details sowie inhaltliche Umrisse.

2 Zitiert nach Périer (1979), S. 80–81. – Für biographische Angaben zu Messiaens Leben und Werk vgl. auch Halbreich (1980), Griffiths (1985), Hirsbrunner (1988), Griffiths (2001) sowie Hill/Simeone (2005). – Zu Messiaens Ruf als Exzentriker vgl. die Aussagen seiner Schüler in Boivin (1995), S. 48, in Jolas (1999), S. 372 sowie Boulez (1986), S. 10.

ré devenir son élève. La force d'attraction avait été immédiate, à travers l'œuvre entendue.[3]

Er bemühte sich um die Kontaktaufnahme und wurde schliesslich im Juli zu einer privaten Darbietung der *Visions de l'Amen* (1943) eingeladen.[4] Messiaen hatte die erste Begegnung mit Boulez später noch lebhaft vor Augen, konnte sie aber nicht mehr exakt datieren und erinnerte sich seinerseits an eine Aufführung des im Gefangenenlager entstandenen *Quatuor pour la fin du Temps* (1940–1941):

> Dans les années 1942–1943, libéré du Stalag, fraîchement nommé professeur d'harmonie au Conservatoire de Paris, j'avais donné dans les salons de Guy Bernard-Delapierre une audition de mon *Quatuor pour la fin du Temps* (violon, clarinette, violoncelle, piano). Je jouais moi-même la partie de piano. Le concert fini, beaucoup de personnes me posaient des questions sur ma captivité. Bousculant un peu les curieux, un tout jeune homme, volontaire et pressé, me dit simplement: ›Vous êtes trop entouré aujourd'hui, je reviendrai vous voir un autre jour.‹ Il revint, en effet, mais ce fut à ma classe d'harmonie. C'était Pierre Boulez.[5]

Im Spätsommer erbat Boulez bei Messiaen einige Privatstunden als Vorbereitung für die Aufnahmeprüfung in Harmonielehre.[6] Während er die-

3 Vgl. Boulez' Hommage zu Messiaens 70. Geburtstag (1978) in Boulez (1981), S. 555. – Boulez' Affinität zu Messiaens Musik mag tatsächlich spontan geweckt worden sein. Denkbar ist allerdings auch, dass Vaurabourg und Honegger ihm zu Messiaen als Harmonieprofessor rieten, da zumindest Honegger Messiaen sehr schätzte, vgl. etwa Honegger (1951), S. 168–172.

4 Dazu Boulez in Samuel (1986), S. 8 bzw. in Boulez/Samuel (2002), S. 20–21: »J'ai donc pris contact avec lui, j'ai même dû insister pour le rencontrer, et il m'a convié à une audition privée des *Visions de l'Amen* qu'il interprétait lui-même avec Yvonne Loriod. C'était en juillet 1944. Pour la première fois, j'avais l'occasion d'entendre une grande œuvre de Messiaen, et j'étais conforté dans ma décision de travailler avec lui.« – Die handschriftliche Einladung Messiaens zu jenem Hauskonzert findet sich in PSS, Sammlung PB, *Korrespondenz*: »Jeudi 20 juillet 1944 à 17h.30 chez Guy Bernard Delapierre 24, Rue Visconti [...] ›Visions de l'Amen‹ d'Olivier Messiaen (au 1er piano: Yvonne Loriod, au 2e piano: l'auteur) entrée gratuite pour plusieurs personnes«.

5 Messiaen (1986 II), S. 6.

6 Vgl. Jameux (1984), S. 26. – Vgl. auch den unveröffentlichten Brief Messiaens vom 16. September 1944: »Cher ami, Mes cours au Conservatoire reprennent normalement lundi *2 octobre* et j'ai repris aussi mes leçons. Je vous avais promis de vous faire travailler; si vous voulez rentrer dans ma classe, il est temps de s'en occuper sérieusement. Voulez-vous me téléphoner le plus tôt possible afin que nous prenions rendez-vous? Et croyez, je vous prie, à mon entier dévouement. Olivier Messiaen.« PSS, Sammlung PB. – Laut Hill/Simeone (2005), S. 138, Anm. 90, die Messiaens Tagebücher konsultierten, kam es bereits am 28. Juni zu einer ersten privaten Begegnung, der am 10. Juli, 7. August, 23. September und 6. Dezember vier weitere Besuche von Boulez bei Messiaen folgten.

ses Examen im Oktober bestand, scheiterte er erneut als Pianist. Seine Interpretation des 1. Satzes von Beethovens *Sonate* Nr. 32 c-Moll op. 111 genügte nicht, um in die Aufbauklasse von Jean-Abel Doyen zugelassen zu werden.[7]

Messiaens Harmonieklasse bestand im Schuljahr 1944/45 aus zehn Schülern. Mit Boulez neu aufgenommen wurden Françoise Bernaud, Jean Bizet, Bernard Flavigny, Henri Gayral und Pierre Henry, die anderen Kommilitonen, Jeannine Coste, Suzanne Daguier, Raymond Depraz und France Lucas waren schon seit ein bis drei Jahren eingeschrieben.[8] Anfängliche Skepsis des jungen Schülers gegenüber seinem neuen Lehrer verflog schnell:

> En ce qui concerne Messiaen, je ne dirai pas que l'illumination a été immédiate, bien au contraire. Je me souviens du premier cours: Messiaen chantait lui-même des Lieder de Schumann et je trouvais cela plutôt curieux. Un mois plus tard, j'avais compris l'intérêt de l'enseignement de Messiaen. J'écoutais enfin quelqu'un qui, contrairement à mes autres professeurs, me permettait de saisir la logique d'un langage, m'expliquait qu'un compositeur n'écrit pas n'importe quel accord, comme une espèce de tâcheron qui va couper du bois. C'est d'abord à une sorte de grammaire élémentaire que Messiaen m'a initié. J'ai appris, dans sa classe, à considérer le langage musical dans son évolution historique. Quel contraste avec les traités d'harmonie qu'on m'avait mis entre les mains, qui sont peut-être toujours en circulation, mais qui étaient déjà des objets morts![9]

Faszinierend an Messiaens Unterricht war gerade jene musikgeschichtliche Verankerung, die Delvincourt forderte. Als Organist im Improvisieren geschult, war Messiaen daran gewöhnt, Stile anderer Komponisten zu imitieren. Bereits 1939 hatte er mit *Vingt leçons d'harmonie* ein Lehrwerk veröffentlicht, welches Schüler befähigen sollte, Melodien und Bässe im Stil von Monteverdi, Rameau, Bach, Gluck, Mozart, Schumann, Franck, Fauré, Debussy oder Ravel vierstimmig auszusetzen. Dabei wurden auch Stilkombinationen vorgeschlagen wie »style mi-Chabrier, mi-Debussy« oder »style très hybride: un peu Schumann, un peu Fauré, un peu Albéniz«, um schliesslich im »style très spécial, se rapprochant un peu des cantilènes hindous« auch aussereuropäische Musik anklingen zu lassen.[10]

Da für diese Adaptionen die Beschäftigung mit Werken der genannten Komponisten unabdingbar war, spielte in Messiaens Unterricht die

---

7 Vgl. Jameux (1984), S. 24.
8 Vgl. die Listen bei Boivin (1995), S. 410–411.
9 Boulez in Samuel (1986), S. 8 bzw. in Boulez/Samuel (2002), S. 19.
10 Vgl. Messiaen (1939).

Analyse eine entscheidende Rolle. Indem er die anschliessenden Aufgaben diktierte und sie in der Regel während der Klassenstunde ohne Hilfestellungen lösen liess, verstand er es, Gehör und Vorstellungskraft seiner Schüler zu bilden. Auch animierte er dazu, die Übungen als kleine Kompositionen anzusehen und eigenständige Lösungen anzustreben:

> Voici comment il procédait. Nous avions une première classe et nous lui remettions un devoir; lors de la seconde classe, qui était en milieu de semaine, il nous dictait un devoir (il nous *dictait* le chant donné, ou la basse donnée, que nous devions repérer à l'oreille). Nous faisions le devoir en classe, et il le corrigeait. C'est dire qu'il fallait se concentrer; ce n'est pas comme lorsque l'on est chez soi et que l'on peut tout vérifier au piano. Nous étions vraiment placés dans les conditions de l'examen. L'exercice servait en même temps à développer notre oreille et à cultiver notre propre domination du matériau, sans références à un instrument. En outre, il essayait de nous faire *composer* un devoir, il essayait par exemple de nous faire trouver une idée d'écriture, qui allait rendre la chose cohérente. Nous apprenions partiellement la composition.[11]

Die in der Paul Sacher Stiftung aufbewahrten harmonischen Übungen von Pierre Boulez dokumentieren Messiaens Unterricht in anschaulicher Weise.[12] Mit Boulez' Abschrift der von Messiaen zusammengestellten *Formules d'harmonie* findet man eine 19seitige Mustersammlung harmonischer Wendungen in den verschiedensten Stilen. Sie beinhaltet 71 kürzere Beispiele zu einzelnen Akkordtypen, zum Umgang mit Durchgangsnoten und Vorhalten oder zu Schlussbildungen. Mit Bizet, Debussy, Fauré, Franck, Massenet, Rameau und Ravel werden vor allem Komponisten der französischen Tradition zitiert, doch auch Formulierungen von Bach, Chopin, Liszt, Mozart, Schumann und Wagner gehören dazu.[13]

Auf weiteren rund 140 Seiten hat Boulez die eigentlichen Aufgaben niedergeschrieben. Allesamt sind sie vierstimmig, notiert mit alten C-Schlüsseln in den Oberstimmen.[14] Auch wenn die Vorgehensweise derjenigen der *Vingt leçons* entsprach, verwendete Messiaen nur zwei dieser Beispiele: die Melodie eines »Passepied de Rameau«[15] und einen Bass

---

11 Boulez in Boivin (1995), S. 35. – Nach Boivin (1995), S. 32 fand der Klassenunterricht nicht nur zweimal, sondern dreimal wöchentlich statt mit einer Dauer von jeweils vier Stunden.

12 Vgl. PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 2a.

13 Vgl. PSS, Mikrofilm 134, S. 149–167.

14 Die Chronologie der Aufgaben ist noch nicht geklärt. Vereinzelt könnten sich auch harmonische Übungen aus der Vorbereitungsklasse bei Georges Dandelot darunter befinden.

15 Vgl. PSS, Mikrofilm 134, S. 177 und S. 201–202 bzw. Messiaen (1939), S. 4–5.

nach Johann Sebastian Bach.[16] Wohl als Vorbereitung auf den alljährlichen Concours lag der Schwerpunkt der Übungen ansonsten auf jüngerer französischer Musik, wobei Melodien oder Bässe nicht nur von Messiaen, sondern auch von Komponisten und Kollegen wie Büsser, Dandelot, Henri Dubois, Paul Fauchet, Jean Gallon, Philippe Gaubert oder Koechlin stammten. Dass Messiaen die Schüler bis an die Schwelle zur Moderne führen wollte, zeigt ein Chant donné, dessen Begleitung den Stil Strawinskys imitierte.[17] Etliche Aufgaben tragen im übrigen inspirierende Titel wie »Andante religioso«, »Vif et tendre« oder »Très vif, enthousiaste«.

Olivier Messiaen hat Boulez' Lösungen sorgfältig und zugleich dezent korrigiert. Verbessert wurden Satzfehler, Stil-Abweichungen sowie unschöne Wendungen. Meist war er zufrieden und bewertete mit T.B. (Très Bien) oder B. (Bien), besonders gelungen schien ihm ein »Andantino espressivo« nach Vorgabe Henri Büssers, welchem er einen »*1er prix*« zuteilte.[18] Doch es gab auch Kritik. Für ein Rigaudon im Stile Ravels reichte es Boulez aufgrund von Oktavparallelen, zu vielen Quinten und einem Tritonus nur zu A.B. (Assez Bien),[19] den Schluss eines »Andantino dolce espressivo« nach Henri Dubois kommentierte Messiaen mit »la fin est trop compliquée – *laid*«[20], und den zweiten Teil einer Übung von Gallon empfand er als dermassen misslungen, dass er ihn strich mit der Bemerkung: »*affreux* et pas dans le style – en contradiction avec la donnée«. Eine neue Version wurde wiederum mit T.B. benotet.[21] Boulez erlaubte sich seinerseits, Aufgabenstellungen zu kritisieren und unterschrieb etwa einen langatmigen Chant von Sylvie Valles mit dem Ausruf »*OUF!*«. Messiaen liess sich davon nicht irritieren, übermalte mit Bleistift behutsam den Kommentar und beurteilte die Harmonisierung auf sachliche Weise.[22]

Welche Werke Messiaen in seiner Harmonieklasse 1944/45 analysierte, ist kaum rekonstruierbar. Neben Schumanns Liedern erinnert sich Boulez an Werke Faurés, Ravels und vor allem Debussys, an Mozarts *Don Giovanni*, Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* und schliesslich an Strawinskys *Le Sacre du printemps*.[23]

*

16 Vgl. PSS, Mikrofilm 134, S. 308–310 bzw. Messiaen (1939), S. 9–11.
17 Vgl. PSS, Mikrofilm 134, S. 192–193.
18 Vgl. PSS, Mikrofilm 134, S. 207.
19 Vgl. PSS, Mikrofilm 134, S. 213–214.
20 Vgl. PSS, Mikrofilm 134, S. 237.
21 Vgl. PSS, Mikrofilm 134, S. 170–171.
22 Vgl. PSS, Mikrofilm 134, S. 231.
23 Vgl. Boulez in Boivin (1995), S. 37.

Mit »sincérité, générosité, conscience artistique« hatten sich die Komponistenfreunde von La Jeune France Mitte der 30er Jahre ein Motto gesetzt. Als Gegenposition zur in Paris vorherrschenden formelhaften Eleganz des Neoklassizismus forderten Yves Baudrier, André Jolivet, Daniel Lesur und Olivier Messiaen persönliches Engagement und Offenheit. Zu ihren Aktivitäten gehörte daher auch die gemeinsame Analyse unterschiedlichster zeitgenössischer Musik.[24] Schon damals trafen sich zudem junge, interessierte Musiker bei Messiaen, um in privatem Rahmen seine Werke zu studieren.

Nach seiner Gefangenschaft griff Messiaen die Tradition der Analysekurse wieder auf.[25] Der Ägyptologe und Musiker Guy Bernard-Delapierre, welchen er in einem Durchgangslager bei Nancy kennengelernt hatte, stellte ihm für die Zusammenkünfte ab Herbst 1943 seinen mit zwei Flügeln ausgestatteten Salon in der Pariser Rue Visconti zur Verfügung. Frei von Zeit- und Lehrplanzwängen konnte Messiaen hier den Horizont ausgewählter Schüler nach eigenem Gutdünken prägen, während sich jene zukunftsorientiert »Les Flèches«, die Pfeile, nannten. Den kleinen Kreis bildeten die StudentInnen Yvonne Loriod, Yvette Grimaud, Françoise Aubut, Maurice Le Roux, Jean-Louis Martinet, Serge Nigg sowie gelegentlich auch Ginette und Maurice Martenot.

Kaum für die Harmonieklasse zugelassen, durfte Pierre Boulez den »Flèches« beitreten.[26] Je nach Verfügbarkeit Messiaens fanden die Kurse ein- bis zweimal monatlich statt und dauerten bis zu sechs Stunden.[27]

24 Vgl. dazu Jolivet, H. (1978), S. 86. Dass Messiaen hierbei eine führende Rolle spielte, vgl. Boivin (1995), S. 44, geht aus den Schilderungen Hilda Jolivets nicht hervor.

25 Vgl. hier und im folgenden Boivin (1995), S. 43–48 sowie Messiaen (1986 I), S. 76.

26 Vgl. Boulez in Samuel (1986), S. 8–10 bzw. in Boulez/Samuel (2002), S. 21: »Puis, un jour de novembre, Messiaen m'a téléphoné: ›Cher ami – il s'exprimait toujours ainsi – je vais faire des cours d'analyse musicale pour mes élèves les plus intéressants, quelques élèves anciens et des élèves actuels; j'aimerais bien que vous veniez‹. Être ainsi désigné représentait une grande faveur: on se sentait élu, choisi parmi tant d'autres.« – Laut Hill/Simeone (2005), S. 138 stiess Boulez erstmals am 8. Dezember zu den »Flèches«.

27 Den Modus der Sitzungen beschreibt Boulez in »Entretien avec Sylvie de Nussac«, 1983, S. 6: »On commençait à deux heures de l'après-midi pour terminer vers huit heures, c'est-à-dire six heures de cours pratiquement ininterrompues.« Vgl. auch Boulez in Boivin (1995), S. 48. – Bezüglich der Häufigkeit vgl. Boivin (1995), S. 47. Die Aussage von Nemecek (1998), S. 44, die Analysekurse hätten »allwöchentlich« stattgefunden, erfolgt ohne Beleg. – Angeblich hat Boulez für die Sitzungen bei Delapierre nichts zahlen müssen, vgl. Heyworth (1973 I), S. 54 bzw. Heyworth (1986), S. 9 und Jameux (1984), S. 30. Boivin (1995), S. 44–45 hingegen berichtet, dass Messiaen die Kurse auch aus finanziellen Gründen durchführte.

Ravels *Ma Mère l'Oye* war die erste Analyse, die der Neunzehnjährige miterlebte, es folgten Strawinskys *Petrouchka, Sacre* und *Les Noces,* Werke Debussys wie *Jeux, La Mer, Fêtes, Images* und *Pelléas et Mélisande,* Bartóks Violinsonaten, Streichquartette und dessen *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* sowie auch frühe Werke Schönbergs einschliesslich *Pierrot lunaire,* Bergs *Wozzeck* und die *Lyrische Suite.*[28]

Die Analysen umfassten die verschiedensten Aspekte eines Werkes. Takt für Takt wurde die Musik zwei- oder vierhändig wiedergegeben, wobei man sich am Klavier abwechselte, bei Vokalwerken pflegte Messiaen ausserdem die Gesangspartien zu übernehmen.[29] Seine Kommentare waren nicht systematisch, sondern suchten empirisch Wesentliches und Neuartiges begreiflich zu machen. Neben den bei Boivin gesammelten Schilderungen ehemaliger Schüler bietet Messiaens postum veröffentlichter, siebenbändiger *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* Einblick in seine spezifische analytische Leseweise. Hier wird deutlich, wie detailliert und anregend er seine Beobachtungen zu vermitteln wusste.[30]

Zwar stand die Auseinandersetzung mit zentralen Werken des 20. Jahrhunderts im Vordergrund, doch brachte Messiaen auch seine persönliche Kompositionstätigkeit zur Sprache:

> De ces œuvres, dont aucune n'était à ce moment-là inscrite sur les programmes de concerts, nous lui sommes grandement redevables de nous avoir donné connaissance.
> Mais il ne lui suffisait pas de nous mettre en contact avec l'œuvre d'autrui et de nous faire apercevoir ce qu'il pouvait y avoir de capital pour le développement contemporain; il nous faisait également participer à l'évolution de sa propre pensée, à ses découvertes, à son cheminement quotidien.[31]

Boulez erinnert sich an eine Analyse der *Vingt Regards*, besonders an deren 6. Stück, die Fuge »Par Lui tout a été fait«,[32] Boivin ergänzt die *Trois petites Liturgies,*[33] und es ist anzunehmen, dass Messiaen im Kon-

28 Vgl. Boulez (1966 II) in Boulez (1981), S. 553 und ergänzend Jameux (1984), S. 28 sowie Boivin (1995), S. 49.

29 Vgl. etwa die Beschreibung von Messiaens lebhafter Wiedergabe der Partitur von *Pelléas et Mélisande* in Boivin (1995), S. 38.

30 Vgl. Messiaen (1994–). Dieses monumentale und kaleidoskopartig bunte Dokument harrt nun der wissenschaftlichen Aufarbeitung. An Analysen finden sich u. a. Ausführungen zu Werken von Claude Le Jeune, Igor Strawinsky, Ludwig van Beethoven, Wolfgang Amadeus Mozart und Claude Debussy.

31 Boulez (1966 II) in Boulez (1981), S. 554.

32 Vgl. Boulez in Boivin (1995), S. 48 und S. 354.

33 Vgl. Boivin (1995), S. 49.

text mit eigenen Kompositionen auch Werke Jolivets herbeizog, deren rhythmische Neuerungen, klangliche Räumlichkeit und beschwörende Magie ihn sehr beeindruckten.[34] Welche Kompositionsaspekte Messiaen konkret beschäftigten, vermittelt die 1944 erschienene, Bernard-Delapierre gewidmete *Technique de mon langage musical*. In allgemeinverständlichem Ton und auf die wichtigsten Elemente reduziert, beschrieb er dort Vokabular und Grammatik seiner musikalischen Sprache: die ametrische Arbeit mit der »valeur ajoutée«, die Wandlungsmöglichkeiten rhythmischer Gebilde und deren Notation, den Aufbau von Melodien, die Verwendung von Formen sowie verschiedene Möglichkeiten vertikaler Ausprägung in Akkordtypen und Modi.[35] Obwohl die *Technique,* wie Griffiths und Hirsbrunner anmerken, in ihrer Vereinfachung Messiaens Kompositionsweise nur andeutete,[36] bot sie seinem Schülerkreis eine substantielle Ausgangsbasis für eigene Erkundungen.

Möglicherweise wurden in den Analysekursen auch Werke der Studenten besprochen,[37] auf jeden Fall ortet Boulez hier den eigentlichen Beginn seiner kompositorischen Leidenschaft.[38] Hinzu kam der persönliche Kontakt mit Olivier Messiaen, der sich auch ausserhalb des Unterrichts der Fragen seines begabten und ungeduldigen Schülers annahm:

> Je savais que c'était une personnalité dévorante. Je l'ai deviné dès le premier instant. Je me souviens du jour où nous revenions ensemble vers la rue Beautreillis où il habitait. ›Quelle époque! me disait-il, quelle époche! Quel sera le grand musicien qui va assainir cette époque horrible?‹ Et je lui ai répondu: ›Mais, Boulez, ce sera vous!‹ Et c'était vrai.[39]

---

34 Vgl. dazu Messiaen (1946) und Jolivet, H. (1978), S. 83. Zum Verhältnis zwischen Messiaen und Jolivet und deren Aktivitäten in den Gruppen La Spirale und La Jeune France vgl. auch Simeone (2002). – Erstaunlicherweise werden Messiaensche Analysen Jolivetscher Werke im Zusammenhang mit Boulez nie explizit erwähnt.

35 Vgl. Messiaen (1944).

36 Vgl. Griffiths (1985), S. 93 und Hirsbrunner (1988), S. 98.

37 Vgl. dazu die Vermutungen bei Peyser (1976), S. 31 und Hirsbrunner (1988), S. 49 sowie die vage Stellungnahme von Messiaen in Samuel (1967), S. 192.

38 Vgl. etwa Boulez in »Entretien avec Sylvie de Nussac«, 1983, S. 6: »Le véritable départ ce fut lorsque Messiaen choisit quelques-uns de ses meilleurs élèves et leur donna des cours de composition privés – ou plus exactement d'analyse [...] qui ont déclenché cette sorte d'appétit que vous appelez inquiétude...«

39 Messiaen (1986), S. 201–202. – Vgl. auch S. 199: »*Lorsque vous avez connu Pierre Boulez, il était fort jeune et en révolte permanente contre un certain monde de la musique...* Oui, il était en révolte contre tout! *Avez-vous tenté de tempérer ses colères?* J'ai essayé de lui communiquer sinon un peu de Foi et d'Amour, du moins un peu d'Espérance... Il s'est beaucoup humanisé depuis cette époque...« – Auch Boulez räumt den Gesprächen mit Messiaen einen hohen Stellenwert ein: »Je serai loin

Welche Bedeutung die privaten Kurse für Boulez hatten, zeigt sich darin, dass er dem Kreis bis zum Frühjahr 1946 treu blieb.[40] Die Klasse am Conservatoire beendete er hingegen nach nur einem Jahr im Juni 1945 mit dem »premier prix d'harmonie«:

> Je n'aurais pas supporté d'étudier l'harmonie durant quatre ou cinq ans: il me paraît inutile, et dérisoire, de s'éterniser sur ce genre de conquête: on peut en un an faire le tour de cette science, et de ces méthodes, pourvu que l'on soit un peu doué, et dès lors obtenir facilement un ›prix d'harmonie‹! Ce qui m'a plu, avec Messiaen, c'est qu'il vous inculquait rapidement les principes fondamentaux: après un an d'études, le système était absorbé.[41]

Dass Boulez seine aussergewöhnliche Leistung im nachhinein herunterspielte, illustrieren Unterlagen von Henri Dutilleux, der als Jurymitglied des Concours d'harmonie von 1945 schriftliche und mündliche Prüfungen zu beurteilen hatte. Aus Dutilleux' Dossier wird ersichtlich, dass nicht weniger als 44 Studenten aus fünf Harmonieklassen am Concours teilnahmen, darunter etliche, die schon einige Jahre Harmonie studiert und bereits ein- oder zweimal die Prüfung absolviert hatten. Von den vier Kandidaten, die schliesslich einen »premier prix« erhielten, war Boulez der einzige »Erstklässler«, Serge Baudo stand in seinem dritten, Pierre Villette im vierten und James Moreau im sechsten Jahr. Baudo, zwar länger am Conservatoire, aber um zwei Jahre jünger als Boulez, wurde zusätzlich mit dem »prix Lavignac« ausgezeichnet, wobei Boulez mit in die engere Wahl kam.[42]

Entgegen dem allgemeinen Jury-Urteil war Dutilleux von Baudo und Moreau nicht übermässig angetan, wohingegen seine Kommentare zu

---

d'oublier la simplicité des rapports qui s'établissaient de professeur à élèves. J'ai déjà dit que je ne crois guère à la pédagogie à partir d'un certain niveau; mais j'attache une extrême importance à la rencontre des personnalités. C'est ainsi que des conversations à la fin de la classe, lors d'une répétition, dans la rue, en quelque circonstance extérieure que ce soit, m'ont peut-être plus profondément marqué que la lettre elle-même de l'enseignement.« Boulez (1966) in Boulez (1981), S. 554. – Ob Messiaen Boulez allerdings auch materiell unterstützte, wie dies Peyser (1976), S. 31 behauptet, ist fraglich: »Messiaen helped him in many ways – even providing him with meals – for Boulez refused to take money from home.«

40 Vgl. den Hinweis von Boivin (1995), S. 247 in Zusammenhang mit Messiaens Analyse Beethovenscher Werke: »Pierre Boulez se souvient d'avoir assisté chez Guy Bernard-Delapierre à une analyse de la *Neuvième Symphonie* au printemps 1946«.

41 Boulez in »Entretien avec Sylvie de Nussac«, 1983, S. 3–4.

42 Vgl. Henri Dutilleux, »Feuilles de jury. Concours d'harmonie (1945)«, PSS, Sammlung Henri Dutilleux.

Boulez Begeisterung durchscheinen lassen. Er gab Höchstnoten, bewunderte die professionelle Handschrift und kommentierte die melodischen Einfälle mit »chant extraordinaire« und »très osé, mais très habile – meilleur chant«.

*

Indische Rhythmen gehörten als fester Bestandteil zu Messiaens musikalischer Sprache und Lehre. Im Frühjahr 1945 machte er seine Schüler zudem mit Aufnahmen balinesischer Musik bekannt.[43] Bei Boulez fiel dieses Erlebnis auf fruchtbaren Boden:

> Lorsque j'ai entendu pour la première fois la musique de Bali, en 1945 (c'était sur un disque 78 tours – je n'ai jamais été à Bali!), ce qui m'a fasciné, c'était la sonorité, la qualité et la résonance de la sonorité, la vitesse de jeu, et la conception du temps par longues périodicités. Peu de temps après est venu au Théâtre Marigny un gamelan balinais, et je trouvais passionnant de voir le joueur de tam-tam qui marquait le temps à intervalles très lents, pendant que les autres jouaient très rapidement, de sorte que par cette sonorité même, il *montrait* en quelque sorte le temps. [...] Je crois qu'est restée chez moi une persistance de cette impression vis-à-vis des musiques balinaises, notamment dans mon goût pour les instruments résonnants, qu'on trouve dans plusieurs de mes pièces [...].[44]

Yvette Grimaud vermittelte Boulez und einigen anderen Messiaen-Schülern den Kontakt zu Mady Sauvageot, zuständig für die Phonothek des auf fernöstliche Zivilisationen spezialisierten Musée Guimet.[45] Aus anfänglichen Hörstunden entwickelte sich bald eine regelmässige Mitarbeit. Boulez lernte, Aufnahmen zu transkribieren, und spielte gar eine Weile mit dem Gedanken, Musikethnologie zu seinem Beruf zu machen.[46] Eine Expedition nach Kambodscha, an welcher er teilnehmen wollte, kam

---

43 Vgl. Boulez in Samuel (1986), S. 93 bzw. in Boulez/Samuel (2002), S. 283: »C'est Messiaen, en effet, qui m'avait introduit à la musique balinaise. J'étais encore dans sa classe et cela devait être au printemps 1945. Il avait emmené ses élèves écouter des enregistrements de cette musique.«

44 Boulez (1999), S. 11.

45 Vgl. Boivin (1995), S. 52.

46 Vgl. Boulez in »Entretien avec Sylvie de Nussac«, 1983, S. 12–13: »Nous y avons écouté beaucoup de disques, passionnés de découvrir d'autres civilisations, d'autres univers musicaux. [...] J'avais songé, un moment, à me spécialiser dans la musicologie: non pas l'étude de textes, mais l'investigation ethno-musicologique, en liaison avec un département du Musée de l'Homme ou du Musée Guimet. C'était le seul métier qui m'eût interessé. [...] Je m'étais entrainé à noter avec rapidité les musiques recueillies sur disques«.

aufgrund der Indochina-Krise Ende 1946 jedoch nicht zustande. In der Paul Sacher Stiftung liegen einige Transkriptionen, die in Vorbereitung auf diese Reise entstanden.[47]

Die Arbeit im Musée Guimet ergänzten Studien afrikanischer Musik im Musée de l'Homme mit den Musikethnologen Gilbert Rouget und André Schaeffner.[48] Grimaud entschied sich ihrerseits gegen eine künstlerische Karriere und für die Ethnologie. Bei Boulez fanden asiatische und afrikanische Klangwelten Eingang in die kompositorische Entwicklung.

47 Vgl. PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 2d. – Die Transkriptionen (4 S.) dokumentieren Melodien zu verschiedenen kambodschanischen Festen.

48 Zum bis 1970 andauernden Austausch zwischen Boulez und Schaeffner vgl. Boulez/Schaeffner (1998), die kürzlich veröffentlichte Korrespondenz.

2.5 Kompositionen im Studienjahr 1944/45

Das Studienjahr 1944/45 war für Pierre Boulez von entscheidender Bedeutung. Während seine pianistischen Ambitionen mit der erfolglosen Aufnahmeprüfung zurückgebunden wurden, barg die Ausbildung auf kompositorischem Gebiet bei Andrée Vaurabourg-Honegger und Olivier Messiaen enorme Substanz und Motivation. Hinzu kam die Aufbruchsstimmung im befreiten Paris. Bot die Stadt schon während der Besatzungszeit ein reiches Konzertleben, so kamen nach der Kapitulation des deutschen Kommandanten am 25. August 1944 jene Komponisten wieder zum Vorschein, deren Musik von den Nationalsozialisten gebrandmarkt worden war. Für junge Musiker wie Boulez eröffneten sich neue Welten und Möglichkeiten:

> Au point de vue musical, ma seconde année à Paris a été beaucoup plus fructueuse: en 1944, pour ma génération, l'avenir s'est joué non seulement sur la découverte de Messiaen, mais sur celle de toute une musique ignorée jusqu'à la Libération.[1]

In Radiokonzerten des Orchestre National waren nun Werke von Prokofieff, Hindemith oder Bartók zu hören,[2] und als »1er Concert de Musique Contemporaine« wurde am 19. Dezember 1944 im Conservatoire mit Jolivets *Chant de Linos* (1944) und Auszügen aus Messiaens *Vingt Regards* auch neue Musik der Gruppe La Jeune France vorgestellt.[3] Unter den Mitwirkenden befand sich Yvonne Loriod, und es ist wohl anzunehmen, dass die übrigen »Flèches« im Publikum sassen. Lautstark bemerkbar machten sich Messiaen-Schüler im April 1945 bei einem Strawinsky gewidmeten Festival im Théâtre des Champs-Elysées. Die neoklassizistische Gefälligkeit der jüngst entstandenen *Four Norwegian Moods* (1942) und der *Danses concertantes* (1941–1942), welche dem allgemeinen Pariser Geschmack entgegenkam, liess die Kompositionsstudenten oben auf der Galerie inmitten der Aufführungen zu Trillerpfeifen greifen und mit anhaltenden Protestrufen reagieren.[4] Ob der neunzehnjährige Boulez bei diesen skandalträchtigen Auftritten bereits eine führende Rolle spielte, sei dahingestellt, seine in jenen Monaten entstandenen Kompo-

---

1 Boulez in »Entretien avec Sylvie de Nussac«, 1983, S. 3.
2 Vgl. Goléa (1958), S. 9 bzw. Boivin (1995), S. 64.
3 Vgl. Simeone (2002), S. 26 und S. 34.
4 Vgl. bes. Goléa (1958), S. 10 sowie Serge Nigg in Boivin (1995), S. 64–65. – Interessanterweise wird auch René Leibowitz mit den Protesten in Verbindung gebracht, vgl. Peyser (1976), S. 33, Jameux (1984), S. 30 und Aguila (1992), S. 178.

sitionen künden in jedem Fall von einem erwachenden Selbstbewusstsein.[5]

Insgesamt fünf der unveröffentlichten, in der Paul Sacher Stiftung aufbewahrten Werke von Pierre Boulez lassen sich seinem zweiten Pariser Jahr zuordnen: ein *Nocturne,* ein *Prélude,* eine *Toccata,* ein *Scherzo* sowie *Thème et variations pour la main gauche*. Es sind ausschliesslich Klavierkompositionen von jeweils bemerkenswertem Umfang. Chronologie und Zusammengehörigkeit der undatierten Charakterstücke wurden bisher sehr unterschiedlich interpretiert. Bennett bezog die bereits 1943 geschriebene *Psalmodie* noch mit ein,[6] sprach von einem »set of piano pieces«[7], wies auf den Einfluss Messiaens und erläuterte dies anhand der *Toccata* als »the most interesting piece of the group«.[8]

---

5 Zur Führungsrolle von Boulez vgl. Goléa (1958), S. 11 und vor allem Heyworth (1973), S. 45 bzw. Heyworth (1986), S. 6: »The protesters were a group of young students from the harmony class of Olivier Messiaen at the Paris Conservatoire, and their leader was Boulez. [...] It was an announcement that the musical life of Paris could not return to its pre-war ways, that the neo-classicism which had been its hallmark was over, that the future would move in a quite different direction – and that it would do so under the leadership of Boulez himself.« – Vgl. neuerdings etwa Wangermée (1995), S. 250: »A Paris, l'opposition première au néo-classicisme sera d'abord le fait de jeunes musiciens, élèves des cours d'harmonie et d'analyse de Messiaen, puis de Leibowitz. Casanova, Nigg, Yvonne Loriod, Yvette Grimaud, et à leur tête, Pierre Boulez«. – Boulez selbst erinnerte sich später vor allem an die verständnisvolle Reaktion des Dirigenten Roger Désormière und die Erleichterung von Seiten der Studenten, vgl. Boulez (1966 III), S. 144–145: »Après le concert, comme nous avions pour lui cette grande admiration que j'ai dite, comme nous l'aimions, et que nous ne voulions pas qu'il prît ombrage de nos partis pris, nous sommes allés le voir, collectivement, pour lui fournir une justification de notre attitude, et pour l'assurer expressément qu'il n'était en rien la cause de ces manifestations violentes, sinon intempestives. Nous ne savions trop quelle figure nous composer pour qu'il nous crût... Mais, je me souviens encore de son regard amusé: ›Ça bougeait‹; et je crois bien que notre turbulence, loin de lui déplaire, lui était sympathique«.

6 Zur auf September 1943 datierten *Psalmodie* vgl. Kap. I.2.1, S. 28–29.

7 Vgl. Bennett (1986), S. 43 und 46: »*Prélude, Psalmodie, Toccata, Scherzo,* and *Nocturne*«.

8 Vgl. Bennett (1986), S. 46: »Here we meet a very different Pierre Boulez from the one we saw in the pre-Paris works. The music is much more aggressive, much less delicate and sensitive, polyphonic rather than homophonic, rhythmically more interesting, and much more expansive [...]. Messiaen's direct influence can be seen in the rhapsodic development of the upper voice, as well as in the construction of the accompaniment. We are probably justified, too, in discerning evidence of a more general liberating influence, due to Messiaen, in the easy, relaxed expansiveness of the music, typical of all the pieces of the set. One can sense Boulez's exuberance while writing the music.«

Nemecek behandelte die Kompositionen als Einzelstücke, schloss aufgrund der jeweils verwendeten Techniken auf deren Entstehungszeit, stiess dabei jedoch auf methodische Probleme, da das *Scherzo* zum Teil, *Toccata* und *Thème* bereits grundlegend zwölftönige Strukturen aufweisen, eine von ihm propagierte dreistufige Phaseneinteilung des Frühwerks von Boulez für 1944/45 jedoch noch die »2. Phase der Verknüpfung verschiedener atonaler Schreibweisen mit der rhythmischen Zellentechnik Strawinskys und Messiaens« vorsah, auf welche die »3. Phase der Synthese von Zwölftontechnik und rhythmischer Zellentechnik« erst folge. Das *Scherzo* erscheint so je nach Aspekt der 2. oder 3. Phase zugeordnet, *Toccata* und *Thème* werden gänzlich mit später entstandenen Werken besprochen.[9] Diese Darstellung suggeriert bezüglich Boulez' Aneignung der dodekaphonen Technik eine Zielstrebigkeit, die es – wie sich zeigen wird – so nicht gegeben hat. Nemeceks Verdienst ist es, erstmals Form- und Detailanalysen der einzelnen Stücke zur Diskussion zu stellen, wobei allerdings die Systematisierung der kompositorischen Entwicklung im Vordergrund steht.[10]

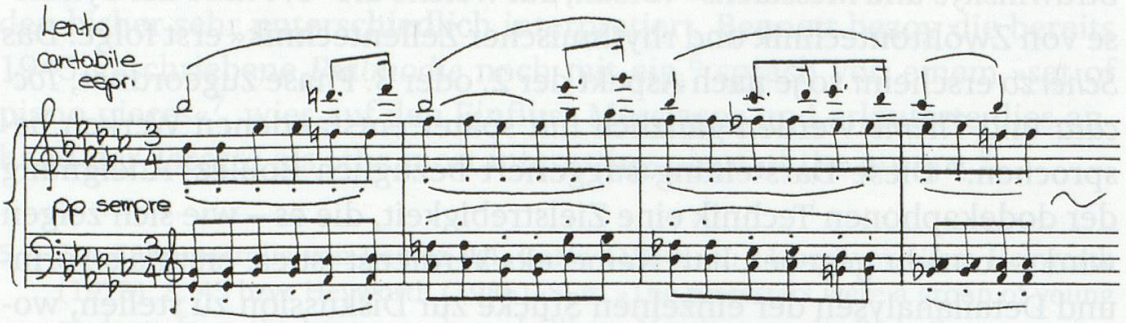
Der hier folgende Überblick zu den Kompositionen im Studienjahr 1944/45 resümiert und diskutiert die Ergebnisse Nemeceks und fügt eigene Beobachtungen hinzu, welche die Analyse der *Sonatine* dann vertieft. Da uns Boulez' Auseinandersetzung mit seinen Vorgängern interessiert, liegt das Hauptaugenmerk auf Spuren von Quellen. Statt die Frühwerke einer Systematisierung einzugliedern, soll anhand einer näherungsweise chronologischen Darstellung gerade die Pluralität der kompositorischen Ansätze deutlich werden.

---

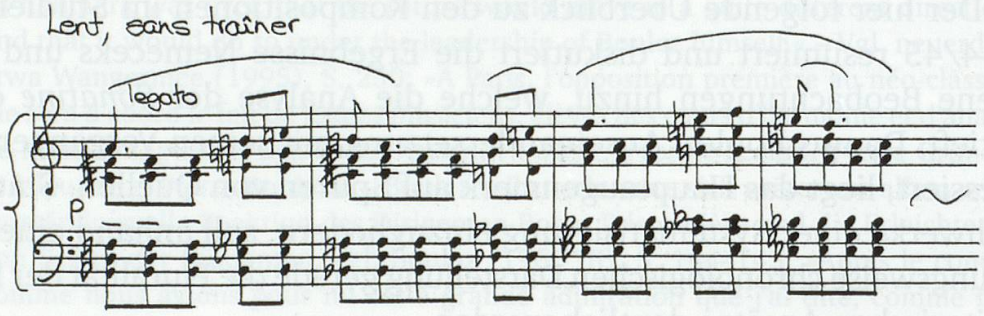
9 Zur Phaseneinteilung vgl. Nemecek (1993), S. 18, zur Problematik der Datierung und Einordnung vgl. Nemecek (1998), S. 50–51.

10 Charakteristisch für die »2. Phase« im Frühschaffen von Pierre Boulez nennt Nemecek die »Ersetzung der Dur-Moll-Tonalität durch die Chromatik als grundlegender harmonischer Auffassungseinheit«, eine »Umwertung der tonalen Intervallhierarchie [...], die die Intervalle der kleinen Sekunde, Quart, Tritonus sowie die Halbtonderivate der großen Septime und der kleinen None zu primären Klangeinheiten erhebt«, wobei Boulez zur Organisation dieses Materials eine Technik anwende, »die auf der Projektion von Klangzentren – Zentraltönen, chromatischen Tonzellen und Strukturklängen – beruht und eine gänzlich funktionsneutrale und zugleich kohärente Organisation des Materials sowohl der Horizontale als auch der Vertikale ermöglicht«. Neben dieser Technik des Klangzentrums verfüge Boulez mit der Übernahme der auf Multiplikation von Werten beruhenden Sprache Strawinskys und Messiaens »gleichzeitig über eine rhythmische Syntax, deren immense Variabilität und strukturelle Formbarkeit sie auf eine Stufe mit der funktionsneutralen Tonhöhensyntax stellt und so eine gleichberechtigte kompositorische Behandlung ermöglicht.« Nemecek (1998), S. 123–124.

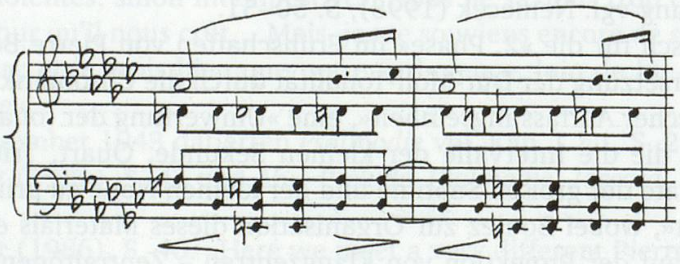
Wohl wirklich ein Einzelstück ist das *Nocturne*.[11] Mit einer bitonal-modalen Schreibweise und ausgewogener Phrasengliederung werden zu Beginn Elemente einer traditionelleren Tonsprache aufgegriffen. Nemeceks Hinweis auf Gabriel Faurés *Nocturne* op. 33, Nr. 1 (1883)[12] entpuppt sich als äusserst fruchtbar, denn nicht nur die Ähnlichkeit der Melodik, sondern auch Formgebung und motivisches Gepräge legen die Vermutung nahe, dass dieses Klavierstück als eine Inspirationsquelle diente:



Beispiel 1a: Gabriel Fauré, *Nocturne* op. 33, Nr. 1, T. 1–4



Beispiel 1b: Pierre Boulez, *Nocturne,* T. 1–4



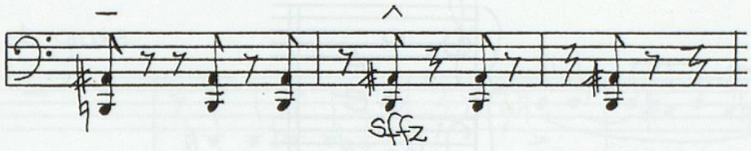
Beispiel 1c: Gabriel Fauré, *Nocturne* op. 33, Nr. 1, T. 13–14

11 Vgl. PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 3a.

12 Vgl. Nemecek (1998), S. 52, Anm. 21: »Augenfällig ist hierbei die Ähnlichkeit mit der Melodik des ersten *Nocturne* [...] von Fauré.«

Beide Melodien entfalten sich legato über einer portato artikulierten, akkordischen Achtelbegleitung, dies in langsamem Tempo und im Piano-Bereich. Neben diesen Gemeinsamkeiten sind auch signifikante Unterschiede zu erkennen. Gegenüber dem regelmässigen 3/4-Takt bei Fauré wechseln im Boulezschen *Nocturne* die Taktlängen, wobei 5/8-Einheiten überwiegen. Die unterschwellige rhythmische Unruhe wird geschärft durch Sept- und Nondissonanzen der bitonalen Klänge im Vergleich zum Fauréschen Fluss in es-Moll.

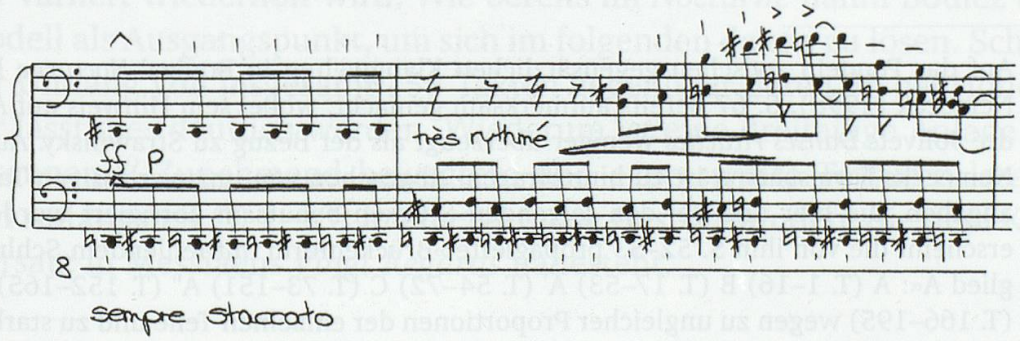
Auch für den folgenden Abschnitt ab T. 17 finden sich T. 21 ff. Parallelen bei Fauré. Ein Begleitungsostinato wird jeweils mit einer akkordischen Melodie kombiniert, wobei sich der Boulezsche Satz stärker verdichtet als derjenige Faurés und nach heftigen Akkordrepetitionen in Pulsierungen mündet, welche ihrerseits an Strawinskys *Sacre du printemps* (1911–1913) erinnern:



Beispiel 2: Pierre Boulez, *Nocturne,* T. 51–53

Der auf einem fragmentarischen Entwurf noch vorgesehene Werktitel »Prière et incantation à la mystérieuse nuit«[13] könnte in dieselbe Richtung weisen, schildert doch der in langsamem Achtelpuls schreitende Beginn des zweiten Teils des *Sacre* ebenfalls die Nacht.

Im Mittelteil »Animé-Rythmé« (T. 73–151) der insgesamt dreiteiligen Anlage entfernt sich das Boulezsche *Nocturne* vollends von der gebändigt expressiven Welt Faurés:

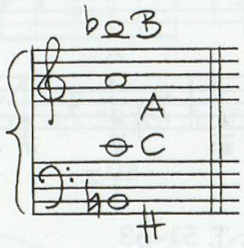


Beispiel 3: Pierre Boulez, *Nocturne,* T. 80–82

13 Vgl. PSS, Mikrofilm 134, S. 477.

Über einem perkussiven Ostinato-Staccato in Sekunddissonanzen wirbeln synkopierte Einwürfe der rechten Hand in teils extremen Intervallsprüngen vom tiefsten Bassregister bis in höchste Höhen.[14]

Was die Zuordnung der anderen Stücke betrifft, lässt der Blick in deren Entwürfe Indizien zutage treten, die dafür sprechen, dass es sich bei *Prélude, Toccata* und *Scherzo* um einen dreisätzigen Zyklus handelt.[15] So finden sich die Stücke direkt hintereinander auf Skizzenblättern niedergeschrieben, was die Entstehungsreihenfolge klärt. Eine Skizze zur *Toccata*, die inmitten der Arbeit am *Prélude* entstand, deutet bereits darauf hin, dass zwischen den Sätzen auch Bezüge bestehen.[16] Den inhaltlichen Schlüssel geben schliesslich vier Buchstaben, mit denen Boulez den Schlussklang des *Prélude* schmückte:[17]



Beispiel 4: Pierre Boulez, *Prélude,* Schlussklang

Prélude, Toccata und *Scherzo* erweisen sich als zyklische Hommage à Johann Sebastian Bach und konnotieren damit den Unterricht bei Andrée Vaurabourg und die Musik Arthur Honeggers, der seine Verehrung für Bach seinerseits im dreisätzigen *Prélude, Arioso, Fughette sur le nom de BACH* (1933) explizit in Noten gesetzt hatte. Honegger präsentierte die Tonfolge *B–A–C–H* im *Prélude* als Arpeggio, wiederholte sie im *Ario-*

14 Auf das Pendeln zwischen gegensätzlichen Klangwelten in Boulez' *Nocturne* hat Nemecek (1998), S. 67 bereits aufmerksam gemacht, wobei sein Hinweis auf André Jolivets *Danses rituelles* weniger überzeugt als der Bezug zu Strawinsky. Auch Nemeceks Formschema ist zu hinterfragen. Abgesehen von unzuverlässigen Taktangaben, die hier und bei den folgenden Stücken behutsam korrigiert wurden, erscheint die von ihm S. 52–53 propagierte »Brückenform mit fehlendem Schlußglied A«: A (T. 1–16) B (T. 17–53) A' (T. 54–72) C (T. 73–151) A'' (T. 152–165) B' (T. 166–195) wegen zu ungleicher Proportionen der einzelnen Teile und zu starker thematischer Durchdringung von A und B weniger greifend als eine den Kontrast zwischen *Nocturne*-Welt und perkussiver Entfesselung spiegelnde, ihrerseits noch differenzierbare dreiteilige Gliederung A (T. 1–72) B (T. 73–151) A' (T. 152–195).

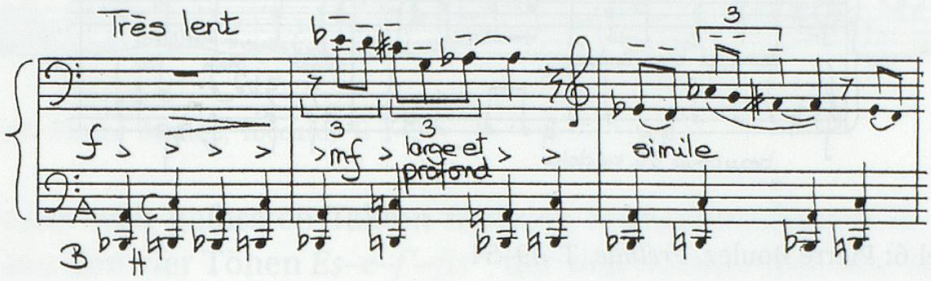
15 PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 3a.

16 Vgl. PSS, Mikrofilm 134, S. 401.

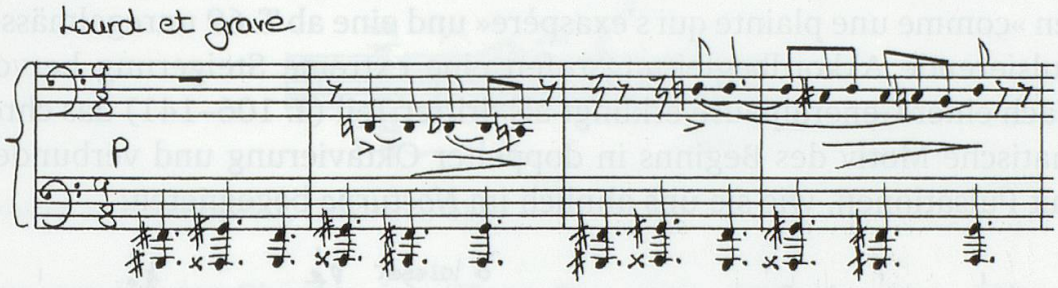
17 Vgl. PSS, Mikrofilm 134, S. 405.

so als ostinates Motiv mit variiertem Kontrapunkt, um nach einem kadenzartig-virtuosen Abschnitt aus den vier Tönen schliesslich ein Fugenthema zu entwickeln.

Boulez fasste in seinem *Prélude* den Namen Bachs in eine Ostinato-Begleitung. Offensichtlich war hierbei ein weiteres Werk Honeggers ideenstiftend, das *Prélude* aus den *Trois Pièces pour piano* (1919):[18]



Beispiel 5a: Pierre Boulez, *Prélude,* T. 1–3



Beispiel 5b: Arthur Honegger, *Prélude* (1919), T. 1–4

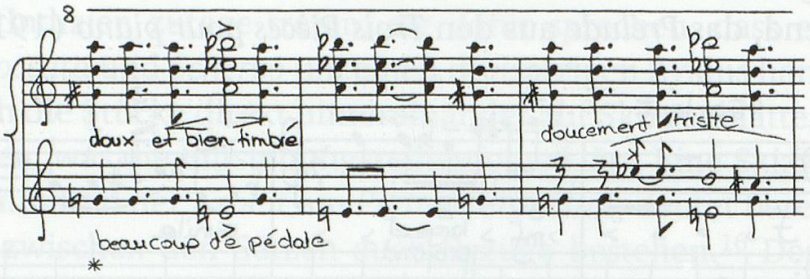
Über ostinaten, langsam wechselnden Sept- und Nonklängen im Bassregister erklingt jeweils T. 2 im Einsatzintervall des Tritonus ein absteigendes chromatisches Motiv mit triolischem Puls, welches eine Oktave höher variiert wiederholt wird. Wie bereits im *Nocturne* nahm Boulez ein Modell als Ausgangspunkt, um sich im folgenden davon zu lösen. Schon der Umfang von insgesamt 158 Takten gegenüber deren 36 bei Honegger lässt dies deutlich werden. Wiederum ist eine dreiteilige Anlage zu erkennen.[19] Zunehmend bewegtere und expressivere Texturen lassen den Anfangsteil (T. 1–48) in eine virtuose Gestik münden, die dem Klaviersatz in Messiaens *Vingt Regards* nahesteht.

---

18 Vgl. den ersten Hinweis bei Nemecek (1998), S. 53.

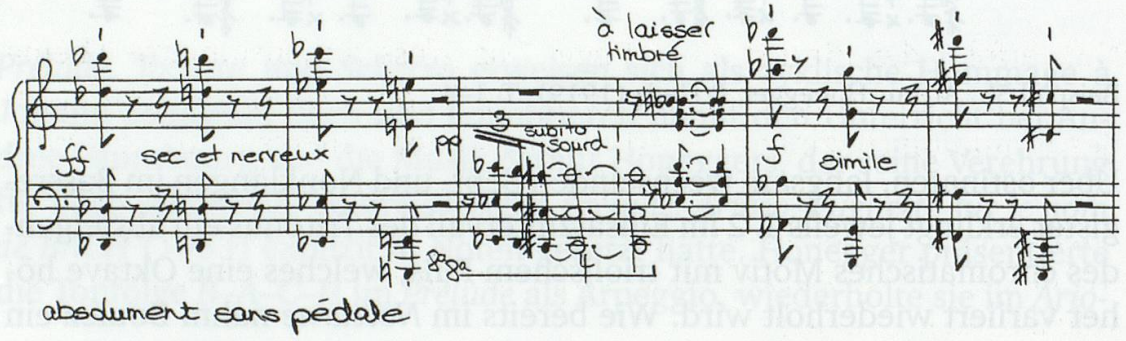
19 So sieht dies auch Nemecek (1998), S. 54, wenn er von einer »Liedform mit Coda« spricht. Die von ihm gesehene Wiederkehr des Beginns als Teil A' bereits in T. 74 (bzw. in korrigierter Zählung T. 69) scheint mir allerdings zu kurz gegriffen, und seine Untergliederung der A-Teile aufgrund satztechnischer Kriterien wäre zu diskutieren.

Plastisch greifbar wird Messiaens Einfluss spätestens zu Beginn des lyrischen Mittelteils (T. 49–105). In homophonem Satz, leise und in hoher Lage reihen sich hier Akkorde aneinander ohne metrischen Puls allein durch Addition kleinster rhythmischer Werte:



Beispiel 6: Pierre Boulez, *Prélude,* T. 49–51

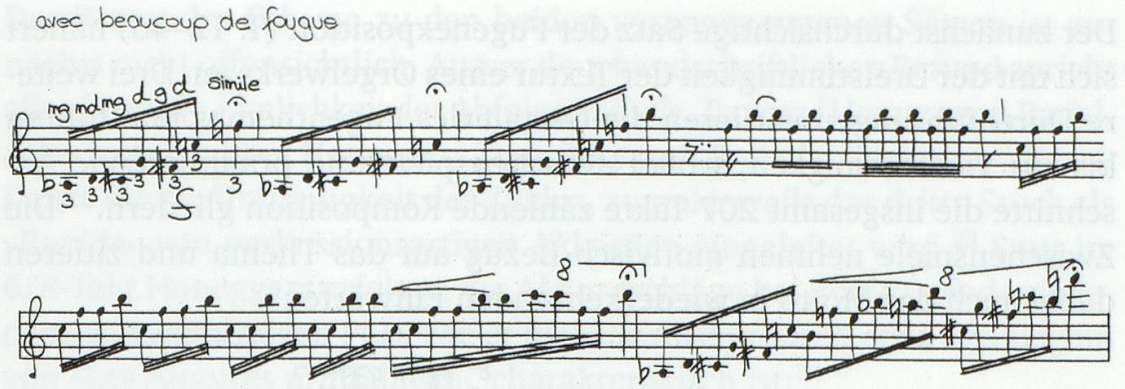
Ein stetiges Crescendo, das Verdicken der Melodie durch Oktavparallelen »comme une plainte qui s'exaspère« und eine ab T. 69 unregelmässig pulsierende Akkordbegleitung rufen eine extreme Steigerung hervor. Nach einer Generalpause erklingt als dritter Teil (T. 106–141) das chromatische Motiv des Beginns in doppelter Oktavierung und verbunden mit Pulsationen, wie sie uns ähnlich im *Nocturne* begegneten:



Beispiel 7: Pierre Boulez, *Prélude,* T. 106–110

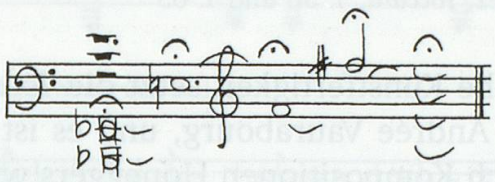
Auf eine Art Reminiszenz an den lyrischen Mittelteil folgt eine Coda (T. 142–158), deren hämmerndes Ostinato und Schlussklang an den Widmungsträger gemahnen, der mit dem folgenden Stück, der *Toccata,* auch stilistisch ins Zentrum rückt.

Boulez' *Toccata* beginnt mit einem einstimmigen, virtuosen Präludium, das in seinem Verlauf den gesamten Ambitus des Klaviers in Anspruch nimmt. Vorgeschriebene Fingersätze akzentuieren mit dem ständigen Wechsel der Hände das heftige Staccato-Spiel im Forte:



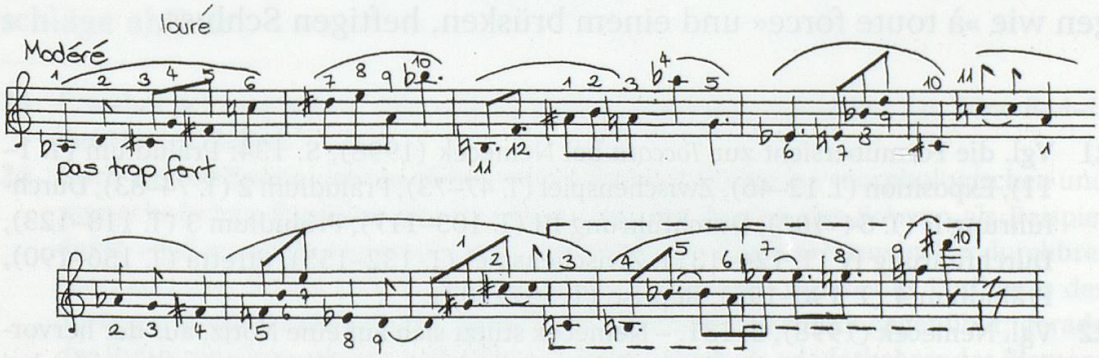
Beispiel 8: Pierre Boulez, *Toccata,* T. 1–3

Nach zehn weit gefassten Takten münden Sechzehntelketten in einen Klang aus den vier Tönen *Es–e–f′–fis″*, der sich transponiert und im Einsatz permutiert aus der Folge *B–A–C–H* herleiten lässt:



Beispiel 9: Pierre Boulez, *Toccata,* T. 11

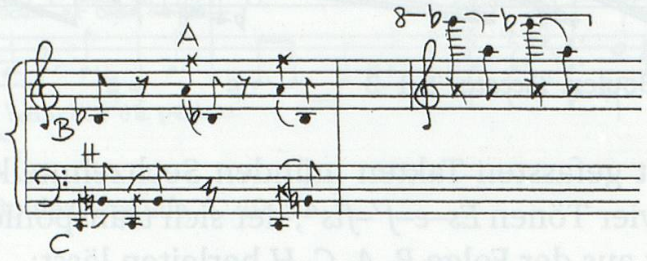
Nun erfolgt der Eintritt einer Fuge. Das gross dimensionierte Thema nimmt die repetierten, vom Intervall des Tritonus geprägten Tonfolgen des Präludiumsbeginns wieder auf und endet seinerseits mit der Wiederholung des permutierten Mottos *c′–h–b′–a′* und *es″–e″–f″–fis‴*. Innerhalb seiner neun Takte fasst es eine Zwölftonreihe und drei sich zunehmend chromatisierende Tonketten in ein dezentes rhythmisches Spiel wechselnden Pulses:[20]



Beispiel 10: Pierre Boulez, *Toccata,* T. 12–20

20 Zur Zwölftonreihe der *Toccata* vgl. auch Kap. II.3.1, S. 164–165.

Der zunächst durchsichtige Satz der Fugenexposition (T. 12–46) nähert sich mit der Dreistimmigkeit der Textur eines Orgelwerks an. Drei weitere Durchführungen variieren die Gestalt des Fugenthemas und führen bis zur Vierstimmigkeit, wobei Zwischenspiele und präludierende Abschnitte die insgesamt 207 Takte zählende Komposition gliedern.[21] Die Zwischenspiele nehmen motivisch Bezug auf das Thema und zitieren dabei auch das Motto in wiederkehrenden Einwürfen:



Beispiel 11: Pierre Boulez, *Toccata,* T. 36 und T. 65

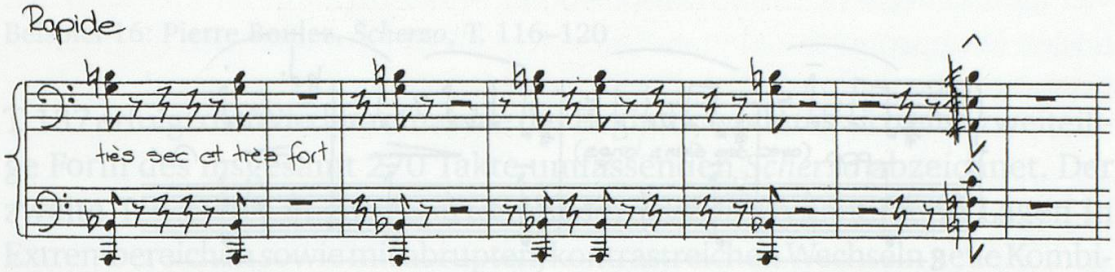
Ihre kontrapunktische Kunstfertigkeit setzt die *Toccata* in den Kontext des Unterrichts bei Andrée Vaurabourg, und es ist anzunehmen, dass Boulez von dort auch Kompositionen Honeggers wie dessen *Toccata et variations* (1916) oder *Fugue et Choral* (1920) kannte. Nemeceks Zuordnung zum »Hindemithschen Neobarock in seiner motorisch geprägten Variante« greift wenig,[22] treffend sind hingegen Bennetts eingangs zitierte Beobachtungen zu Messiaenschem Einfluss, welcher in der virtuosen und expansiven Gestik zum Ausdruck kommt und zugleich im rhythmischen Detail zu finden ist. Konkret könnte die grosse Fuge »Par Lui tout a été fait« aus den *Vingt Regards* der Inspiration gedient haben. Auffällig bleibt schliesslich die geradezu aggressive Grundstimmung des Stückes mit einem dynamischen Spektrum bis zum vierfachen Forte, Spielanweisungen wie »à toute force« und einem brüsken, heftigen Schluss.

---

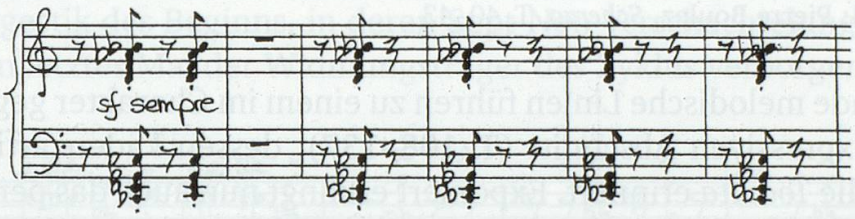
21 Vgl. die Formübersicht zur *Toccata* bei Nemecek (1998), S. 134: Präludium (T. 1–11), Exposition (T. 12–46), Zwischenspiel (T. 47–73), Präludium 2 (T. 74–83), Durchführung II (T. 84–102), Durchführung III (T. 103–117), Präludium 3 (T. 118–123), Durchführung IV (T. 124–131), Zwischenspiel (T. 132–155), Stretta (T. 156–190), Präludium 4 (T. 190–196), Reprise (T. 197–207).

22 Vgl. Nemecek (1998), S. 131. – Nemecek stützt sich auf eine Notiz, aus der hervorgeht, dass sich Boulez im Verlauf des Jahres 1945 mit Hindemiths *Übung in drei Stücken* aus der *Klaviermusik* op. 37 auseinandergesetzt hat, vgl. PSS, Mikrofilm 134, S. 527. Ein Vergleich der Stücke fördert jedoch eher grundsätzliche Unterschiede zutage, Parallelen zeigen allenfalls die frei improvisierenden Präludiumsabschnitte.

Der Bezug des *Scherzo* zu den beiden vorangegangenen Sätzen ist zunächst nicht offensichtlich. Ausser dem handschriftlichen Befund spricht allerdings die Ähnlichkeit der Abfolge *Prélude, Toccata* [Hommage à Bach], *Scherzo* gegenüber Honeggers *Trois Pièces* mit *Prélude, Hommage à Ravel, Danse* für die Dreiteiligkeit des Zyklus, zumal jeweils das dritte Stück als »Rapide« von perkussionsartigen Akkorden eingeleitet wird.[23] Statt im 6/8-Takt Honeggers erfolgen die Akkordschläge bei Boulez wieder in jenem unregelmässigen Puls, wie er für Strawinskys *Sacre,* etwa den Beginn von »Les Augures printaniers«, charakteristisch ist:[24]



Beispiel 12a: Pierre Boulez, *Scherzo,* T. 1–7



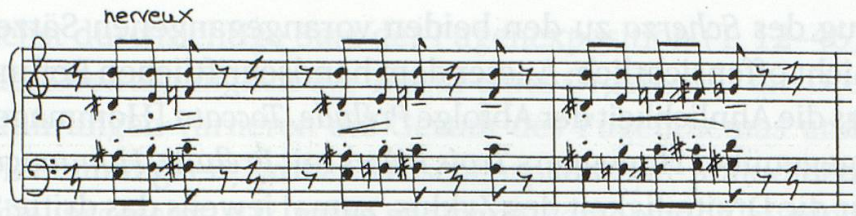
Beispiel 12b: Igor Strawinsky, *Le Sacre du printemps,* 2 nach Ziffer 13 ff. (Hornstimmen)

Neben den rhythmisierten Akkorden stellt eine chromatische Dreitonzelle den zweiten zentralen Bestandteil des *Scherzo* dar.[25] Aus dieser Zelle ist zunächst ein Scherzothema hergeleitet, welches die Akkordschläge ablöst:

23 Erwähnt sei ausserdem, dass sich in Boulez' Akkorden zumindest die Töne *B–A–H* des Mottos finden.

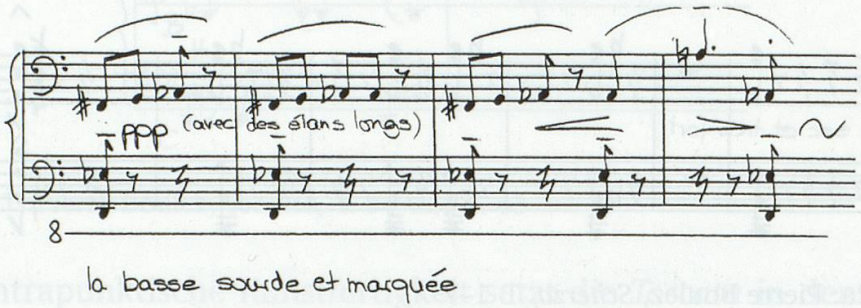
24 Auch Werner Strinz weist in seiner vergleichenden Studie zur morphologischen und satztechnischen Funktion des Rhythmus auf den Beginn des *Scherzo* als Beispiel dafür, »daß zumindest sporadisch ein unmittelbarer Einfluss Strawinskys durchbrechen konnte«, Strinz (2003), S. 165. Strinz steht dem »Topos« des Einflusses des *Sacre* auf Boulez' musikalische Sprache im allgemeinen kritisch gegenüber; gerade das Pulsieren eines »thème rythmique« gehört jedoch als wiederkehrendes Element zum Vokabular von Boulez' Frühwerk. Vgl. dazu bes. Kap. II.5.4, S. 288–292.

25 Vgl. auch den Hinweis im Entwurf, PSS, Mikrofilm 134, S. 418, oberstes System. Boulez markierte dort die Zelle *Fis–G–As* und fügte die Bemerkung »agrandissement de cette cellule« an.



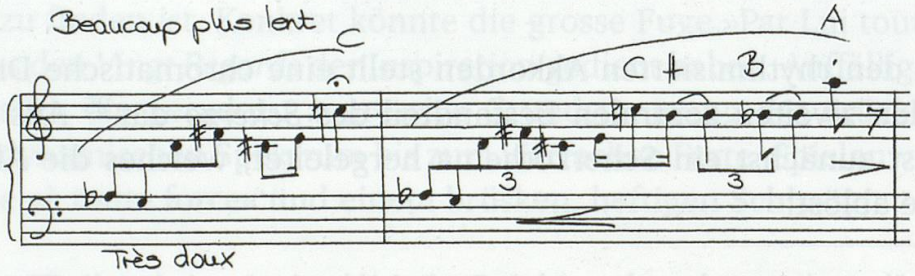
Beispiel 13: Pierre Boulez, *Scherzo,* T. 19–21

In der Folge werden Akkordschläge und Dreitonmotiv unterschiedlich verarbeitet und miteinander kombiniert:



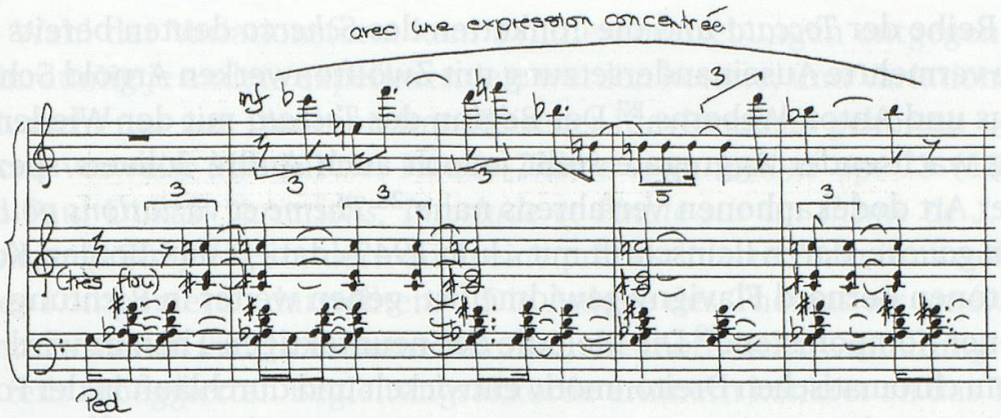
Beispiel 14: Pierre Boulez, *Scherzo,* T. 40–43

Wuchernde melodische Linien führen zu einem im Charakter gegensätzlichen, expressiven Abschnitt (T. 108–137), dessen kadenzartiger Beginn an die *Toccata* erinnert. Exponiert erklingt nun auch das permutierte Motto *B–A–C–H*:



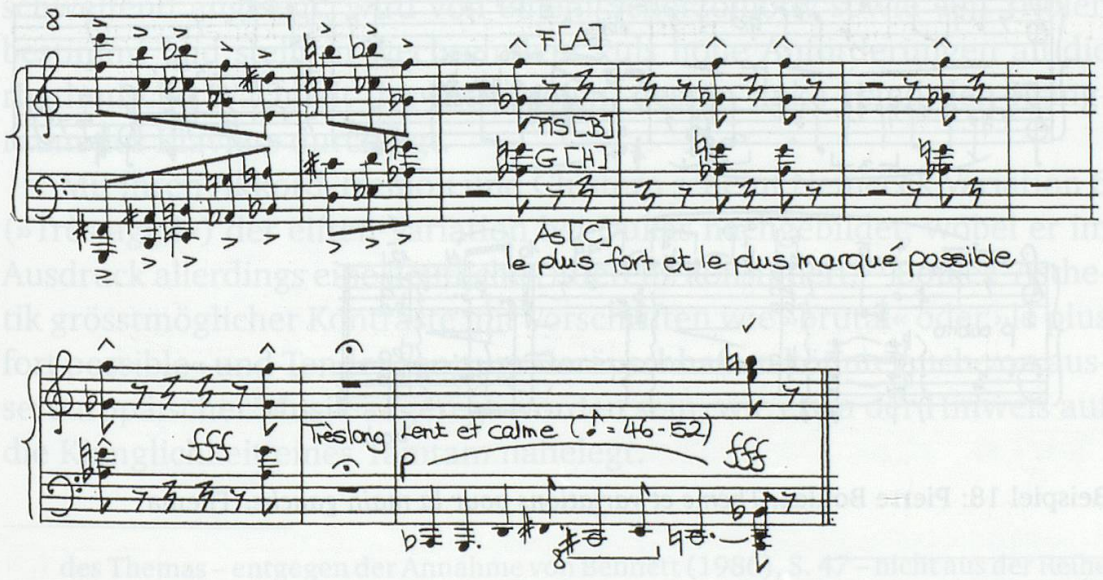
Beispiel 15: Pierre Boulez, *Scherzo,* T. 108–109

Das zehntönige Band, in welches das Motto eingebettet ist, wird in einem kurzen dreistimmigen Fugato verarbeitet (T. 125–126), seinerseits eingeleitet von einer Passage (T. 116–124), deren expressive Oberstimmenführung und akkordisch dick gesetztes rhythmisches Pedal Merkmale der Sprache Messiaens widerspiegeln:



Beispiel 16: Pierre Boulez, *Scherzo*, T. 116–120

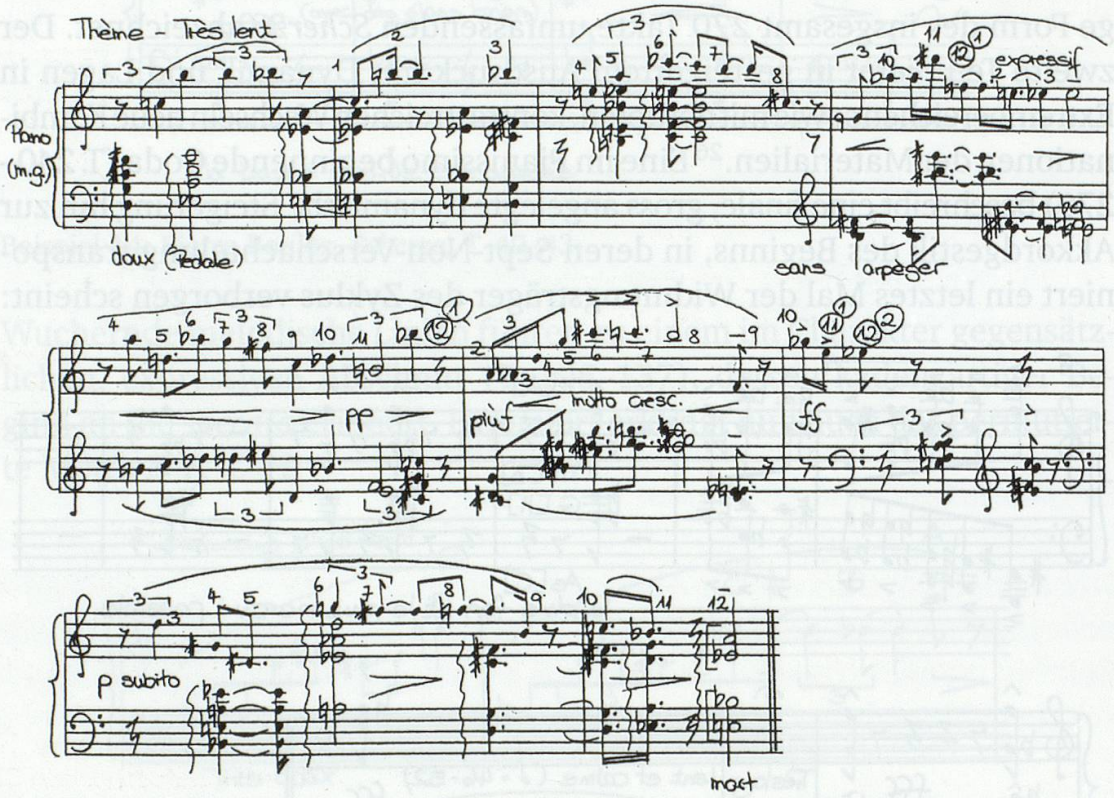
T. 137 erfolgt die Wiederaufnahme des Beginns, wodurch sich eine zweiteilige Form des insgesamt 270 Takte umfassenden *Scherzo* abzeichnet. Der zweite Teil bietet in gesteigertem Ausdruck mit Dynamik und Lagen in Extrembereichen sowie mit abrupten, kontrastreichen Wechseln neue Kombinationen der Materialien.[26] Eine im Pianissimo beginnende Coda (T. 240–270) beschreibt eine finale, gross angelegte dynamische Steigerung hin zur Akkordgestik des Beginns, in deren Sept-Non-Verschachtelung transponiert ein letztes Mal der Widmungsträger des Zyklus verborgen scheint:



Beispiel 17: Pierre Boulez, *Scherzo*, T. 262–270

26 Spätestens hier kann die Formübersicht von Nemecek (1998), S. 55 nicht mehr überzeugen. Sein Versuch, die im ersten Teil vorgenommene Gliederung in Einleitung, Abschnitt A (Scherzo) und Abschnitt B (Trio) variiert und erweitert wiederzufinden, ist aufgrund der veränderten Kombinationen nicht nachvollziehbar und bedürfte seinerseits detaillierterer Argumentation.

Die Reihe der *Toccata* und die Tonketten des *Scherzo* deuten bereits auf eine vermehrte Auseinandersetzung mit Zwölftonwerken Arnold Schönbergs und Anton Weberns.[27] Der Beginn der *Toccata* mit der Wiederholung wachsender Aggregate steht jedoch auch André Jolivets spezifischer Art dodekaphonen Verfahrens nahe.[28] *Thème et variations pour la main gauche,* deren Reinschrift mit »Juin 1945« datiert und Boulez' Kommilitonen Bernard Flavigny gewidmet ist, gehen weiter in Richtung der Wiener Komponisten.[29] Die Melodie des neuntaktigen Themas wird aus einem chromatischen Dreitonmotiv entwickelt und durchläuft in der Folge vier ineinandergewobene Transpositionen einer Zwölftonreihe.[30] Zugleich finden in unproportionalen, auf kleinsten Werten basierenden Augmentationen rhythmischer Zellen Techniken Messiaens ihre Anwendung:[31]



Beispiel 18: Pierre Boulez, *Thème et variations pour la main gauche,* Thema

27 Dafür spricht auch der Verweis »voir Schönberg« innerhalb des *Scherzo*-Entwurfs, vgl. PSS, Mikrofilm 134, S. 421.

28 Zu Jolivets Zwölftontechnik vgl. etwa Conrad (1994), S. 108–112.

29 Vgl. PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 3b.

30 Zur Gestalt der in der Melodie des Themas verwendeten Reihe vgl. Kap. II.3.1, S. 164–165.

31 Vgl. dazu die analytische Umschrift der Begleitung in den Takten 1–5 bei Bennett (1986), S. 48. – Wie O'Hagan (1997), S. 16 aufzeigte, gehen die Begleitungsakkorde

Die Wahl der Variationsform kam Synthesebestrebungen entgegen, da kleinräumig je anders experimentiert werden konnte, und Variationszyklen nicht nur zur Tradition französischer Klaviermusik gehörten – Nemecek verweist auf Gabriel Faurés *Thème et variations* op. 73 (1895) und Paul Dukas' *Variations, Interlude et Finale sur un thème de J.-Ph. Rameau* (1902)[32] –, sondern auch eine prädestinierte Form für zwölftöniges Komponieren darstellten.[33] Die Anlage des Themas als »mélodie harmonisée« in vier Reihendurchläufen, die motivische Gestaltung und die teils arpeggierten Begleitungsakkorde erinnern konkret an das Thema von Schönbergs *Variationen für Orchester* op. 31 (1926–1928).

Boulez' *Thème* folgen dreizehn Variationen, welche unterschiedliche Verarbeitungsweisen und Einflüsse aufzeigen. In der 1. Variation (»Lent«) stehen die zu melodischen Figuren umgeformten Begleitakkorde im Zentrum, die 2. Variation (»Lent«) verwendet das Dreitonmotiv *C–H–B* als Bass-Ostinato. Taktwechsel und Akzente kennzeichnen die dynamisch robuste 3. Variation (»Pas trop vite«), deren extreme Lagenwechsel die zunehmende Lebendigkeit des Zyklus unterstreichen. Nur minimale Nuancen innerhalb ihrer leisen und gebundenen 16tel-Ketten, die sich aus Reihe und Begleitungsakkorden zusammensetzen, fordert hingegen Variation 4 (»Modéré«). Variation 5, mit »Scherzando« überschrieben und weitschweifend angelegt, wird von einem Scherzomotiv sowie von Triolen bestimmt und stellt in wechselndem Puls hohe Anforderungen an die rhythmische Wachheit des Interpreten, dessen linke Hand den Klangraum des Klaviers durchfegt.

Mit ihren Akkord-Tremoli und Clustern scheint Nemecek Variation 6 (»Très agité«) der elften Variation bei Dukas nachgebildet, wobei er im Ausdruck allerdings eine deutliche Differenz konstatiert.[34] Boulez' Ästhetik grösstmöglicher Kontraste mit Vorschriften wie »brutal« oder »le plus fort possible« und Tendenzen zum Geräuschhaften könnte auch von aussereuropäischer Musik angeregt worden sein, wie etwa der Hinweis auf die Klanglichkeit eines Tamtam nahelegt:

---

des Themas – entgegen der Annahme von Bennett (1986), S. 47 – nicht aus der Reihe des Themas hervor. Dass sich in diesen aus Quarten und Tritoni geschichteten Akkorden eine zweite Reihe verbergen soll, ist jedoch auch nicht nachvollziehbar. Zum Problem der Harmonisierung in Boulez' Frühwerk vgl. weiterführend Kap. II.5.6.

32 Vgl. Nemecek (1998), S. 135. – Zu erinnern sei auch an Messiaens *Thème et variations pour violon et piano* (1932), dasjenige Werk Messiaens, welches Boulez als erstes gehört hatte, vgl. Kap. I.2.4, S. 40.

33 Vgl. dazu auch Kap. II.4.2, S. 221–223.

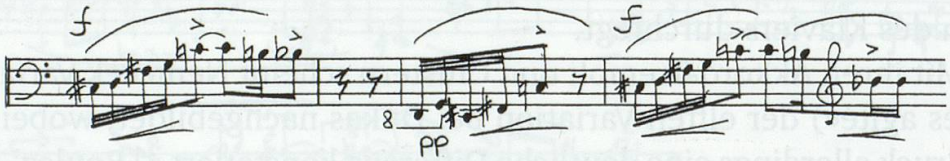
34 Vgl. Nemecek (1998), S. 135 und S. 139.



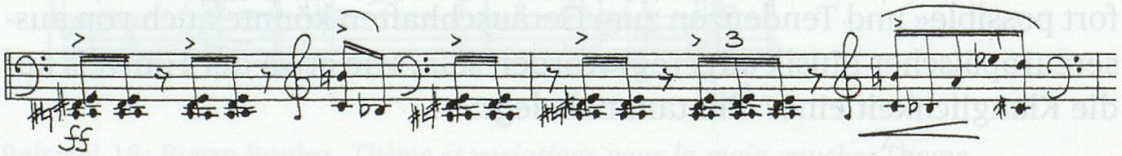
Beispiel 19: Pierre Boulez, *Thème et variations,* Variation 6, T. 4–7

Variation 7 (»Très égal et assez lent – Dans un grand crescendo«) spielt mit dem Wechsel zwischen akkordischen Passagen und Abschnitten, welche die Zwölftonreihe und deren Umkehrung linear präsentieren, während die als »Intermède« bezeichnete, taktstrichlose und kurze 8. Variation (»Très léger et assez vif«) in virtuosen 16tel-Ketten mit grossen Intervallsprüngen die Faktur des *Toccata*-Präludiums aufgreift.

Es folgen drei Variationen, die André Jolivets »style incantatoire« nahekommen.[35] Variation 9 (»Modéré; très brusque«) repetiert in ausgedehnter Weise Melodiefloskeln, Variation 10 (»Modéré – Avec des violentes oppositions«) fügt kurzen Floskeln wiederholte Cluster hinzu und verwendet in melodischen Entwicklungen, welche um Zentraltöne kreisen, die von Jolivet bevorzugten irrationalen rhythmischen Werte.[36] Die ohne Taktstriche notierte 11. Variation (»Assez vif; strident et exaspéré«) präsentiert schliesslich monodisch »Comme une improvisation très libre« die zu kleinen Gruppen gebündelten Melodietöne des Themas, permutiert wiederholt und in rhythmisch sich ändernder Gestalt:



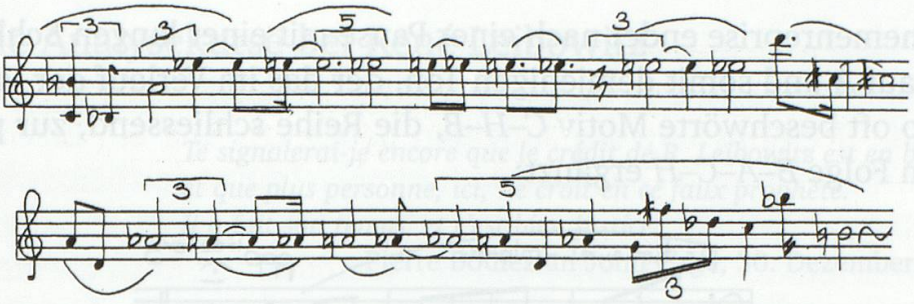
Beispiel 20a: Pierre Boulez, *Thème et variations,* Variation 9, T. 1–4



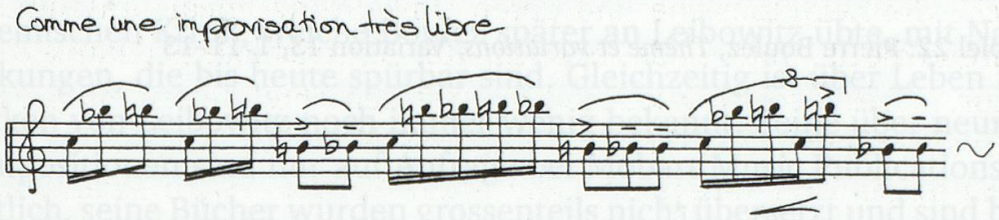
Beispiel 20b: Pierre Boulez, *Thème et variations,* Variation 10, T. 1–2

35 Zu Boulez' Auseinandersetzung mit Jolivets »style incantatoire« vgl. des weiteren Kap. I.2.7, S. 87–91.

36 Der hier übernommene Begriff der irrationalen rhythmischen Werte wird von Messiaen und Boulez gebraucht und bezeichnet Werte, die der regulären metrischen Untergliederung entgegenstehen, somit Duolen, Triolen, Quintolen, Septolen etc. – Vgl. dazu auch Messiaens Definition rationaler und irrationaler Werte in Anhang A.2, S. 354.

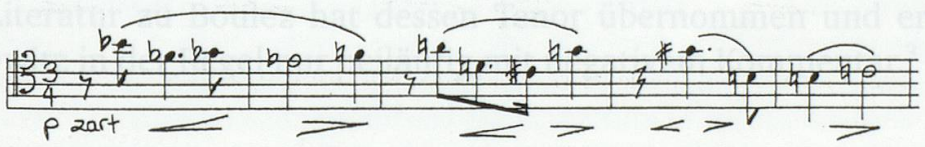


Beispiel 20c: Pierre Boulez, *Thème et variations,* Variation 10, T. 7–8 und T. 13

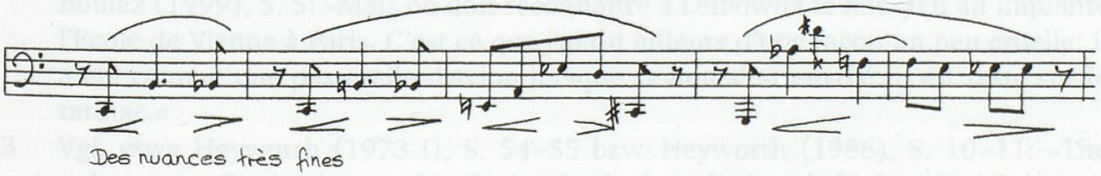


Beispiel 20d: Pierre Boulez, *Thème et variations,* Variation 11, Beginn

Pierre Boulez' bei Andrée Vaurabourg erworbene Fähigkeiten kommen in der 12. Variation (»Très modéré, presque lent«) zum Zuge. Aus Dreitonmotiv und Zwölftonreihe wird ein Fugenthema gebildet, welches nach zwei Durchführungen und einem Zwischenspiel in virtuose Arpeggien mündet. Im »Très lent, simple« schliesst sich einstimmig und in vereinfachter Rhythmisierung als 13. und letzte Variation die Reprise der Themenmelodie an. Dem Entwurf nach sollte das Werk mit dieser unbegleiteten Melodie beginnen.[37] So rhythmisiert ist die Nähe zum Thema von Schönbergs op. 31 noch greifbarer:



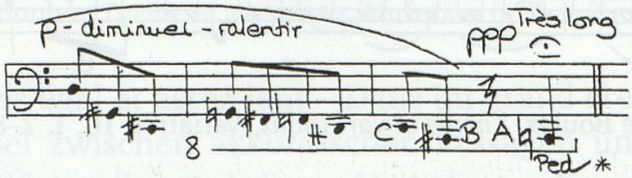
Beispiel 21a: Arnold Schönberg, *Variationen* op. 31, Thema, Beginn



Beispiel 21b: Pierre Boulez, *Thème et variations,* Variation 13, T. 1–5

37 Vgl. PSS, Mikrofilm 134, S. 482.

Die Themenreprise endet nach einer Pause mit einer langen Schlussfermate auf *A* und somit demjenigen Ton, der das im Verlauf der Variationen so oft beschwörte Motiv *C–H–B,* die Reihe schliessend, zur permutierten Folge *B–A–C–H* ergänzt:



Beispiel 22: Pierre Boulez, *Thème et variations,* Variation 13, T. 11–13

2.6 Die Analysekurse bei René Leibowitz

Te signalerai-je encore que le crédit de R. Leibowitz est en baisse et que plus personne, ici, ne croit en ce faux prophète. Il a fait son temps, et c'est bien justice.

Pierre Boulez an John Cage, 30. Dezember 1950[1]

Mit den Analysekursen bei René Leibowitz (1913–1972) beginnt ein heikles Kapitel der Boulezschen Lehrzeit. Es wird überschattet von der polemischen Kritik, welche Boulez später an Leibowitz übte, mit Nachwirkungen, die bis heute spürbar sind. Gleichzeitig ist über Leben und Wirken von Leibowitz noch immer wenig bekannt. Seine über neunzig Kompositionen sind nur auf Anfrage bei Mobart Music Publications erhältlich, seine Bücher wurden grossenteils nicht übersetzt und sind heute vergriffen. Am ehesten präsent blieb Leibowitz als Dirigent einer konzessionslos textgetreuen Gesamtaufnahme der Symphonien Beethovens.

Es verwundert daher nicht, dass über René Leibowitz Kontroverses zu lesen ist. Pierre Boulez reduziert Leibowitz' Rolle allein auf diejenige des Vermittlers unbekannter Werke Schönbergs, Bergs und Weberns im Paris der Nachkriegszeit:

> Leibowitz, pour la musique sérielle, c'était le pire académisme, bien plus dangereux pour elle que l'académisme tonal ne l'a jamais été pour l'écriture et la musique tonales. S'il a pu faire illusion pendant quelque temps, c'était simplement à cause de l'ignorance où on était, en France, de toute l'évolution de la musique sérielle depuis plus de trente ans.[2]

Die Literatur zu Boulez hat dessen Tenor übernommen und erwähnt Leibowitz in der Regel nur beiläufig mit negativem Kommentar.[3] Gegen

---

1 Boulez/Cage (2002), S. 165.

2 Boulez in Goléa (1958), S. 46. – Vgl. auch die Stellungnahme aus jüngster Zeit in Boulez (1999), S. 5: »Mais on doit reconnaître à Leibowitz le fait qu'il ait implanté l'Ecole de Vienne à Paris. C'est ce que j'ai dit ailleurs d'une façon un peu cruelle: il a été comme une passerelle d'avion lorsque l'avion s'est envolé: il est resté sur le tarmac.«

3 Vgl. etwa Heyworth (1973 I), S. 54–55 bzw. Heyworth (1986), S. 10–11: »The only person Boulez knew of in Paris who had studied with [Schoenberg] was an obscure composer and conductor called René Leibowitz.« – Vgl. Jameux (1980), S. 627: »Leibowitz's work on behalf of the Second Viennese School – through performances, teachings and writings – was his majour contribution.« – Vgl. auch Häusler, der Leibowitz innerhalb seines Boulez-Profils nur in der supplementären »Biographie in Stichworten« aufführt, Häusler (1995), S. 44.

dieses etablierte Bild nahm Reinhard Kapp dezidiert Stellung. In stichprobenartigem Schriftenvergleich zeigte er Parallelen auf, die eine tiefgehende Beeinflussung des Jüngeren nahelegen und ein Erschliessen des schriftstellerischen und kompositorischen Œuvre von Leibowitz dringend anraten.[4] Ähnlich argumentiert Ulrich Mosch, wenn er betont, dass Leibowitz' Einfluss auf Boulez' Musikverständnis kaum zu überschätzen sei.[5] Auch Kollegen und Freunde von Leibowitz fordern dazu auf, sich dessen Werken zu widmen und sie publik zu machen.[6]

Wollte man sich näher über Leibowitz informieren, war man bis vor kurzem auf wenige Zeugnisse der ehemaligen Schüler Bernard Saby, Wilbur L. Ogdon und Jan Maguire angewiesen.[7] Seit Leibowitz' Nachlass 1991 aus dem Besitz der Familie in die Paul Sacher Stiftung überging, bieten sich der Forschung jedoch reiche Möglichkeiten. Nach kleineren Beiträgen hat Sabine Meine nun eine erste Monographie vorgelegt.[8] Ihr gelingt es, Leibowitz' Wirken in den geistesgeschichtlichen Kontext seiner Zeit zu setzen und sein Engagement für die Zweite Wiener Schule anhand persönlicher Voraussetzungen sowie aus der kulturhistorischen Pariser Situation heraus zu erläutern.[9] Dass Meine in Leibowitz' phänomenologischen und existentialistischen Auslegungen der Zwölftonmusik Schwächen und Grenzen erkennt und dass als Kompositionen nur

4 Vgl. Kapp (1987 I), S. 19: »[...] soviel scheint mir sicher, daß Boulez über die Informationen, die er sich bei Leibowitz verschaffen konnte, hinaus dort in eine Schule des Denkens ging, die ihre Spuren selbst da hinterlassen hat, wo Leibowitz ihn zum Widerspruch herausforderte.« – Vgl. auch die englische Übersetzung, Kapp (1988), sowie Kapp (1987 II), eine erste Zusammenstellung der Leibowitzschen Schriften.

5 Vgl. Mosch (1988), S. 82 bzw. Mosch (2004), S. 183.

6 Vgl. etwa das leidenschaftliche Plädoyer von Rudolf Kolisch in Monod (1983), S. 4: »Es ist ein unglaubliches Zeichen der Situation im Musikbetrieb, dass Leibowitz als Komponist so gut wie unbekannt ist und Auffuehrungen seiner Werke kaum vorkommen. [...] Wenn die Zeit – nicht mehr ferne – gekommen sein wird, wo Schoenberg nicht nur als die bedeutendste Erscheinung in der Musik unserer Zeit erklaert, sondern auch in den Konsum aufgenommen wird, wird auch die Zeit fuer Leibowitz gekommen sein: ein Ziel auf's innigste zu wuenschen.« – Die (Wieder-)Entdeckung Leibowitzscher Werke hat sich in jüngster Zeit der Dirigent Walter Nussbaum zur Aufgabe gemacht, vgl. u. a. die 1996 unter seiner Leitung erschienene Einspielung mit Kammermusik von Leibowitz, DIVOX CDX-29303.

7 Vgl. Saby (1949), Ogdon (1955), Ogdon (1977), Maguire (1979), Maguire (1980), Maguire (1982).

8 Vgl. Meine (2000). – Vgl. auch Meine (1996 I), Meine (1996 II), Meine (1996 III) sowie Meine (2001).

9 Vgl. in diesem Sinn die Würdigung von Hirsbrunner (2001), S. 87.

Leibowitz' *Vier Klavierstücke* op. 8 (1942–1943) besprochen werden, hat wiederum neue emotionale Reaktionen ausgelöst.[10]

Die Problematik, die sich bei der Annäherung an René Leibowitz ergibt, wurzelt einerseits im Kontext der Rehabilitierung sogenannter »entarteter Musik« und der Aufarbeitung nicht beachteter Werke der Schönberg-Nachfolge. Hinzu kommt andererseits Leibowitz' persönlicher Hang zur Legendenbildung.[11] Seine biographischen Angaben, wie sie etwa das von ihm redigierte, 1949 in der Zeitschrift *Polyphonie* erschienene Porträt verzeichnet,[12] gaben mehrfach Anlass zu Zweifeln. Schon der Geburtsort ist nicht sicher belegt,[13] die Jugendjahre in Warschau, Berlin und Paris mit angeblich frühem Interesse am Komponieren und Erfolgen als Violinvirtuose liegen weitgehend im Dunkeln.[14] Auch wie es sich mit seinem Studium 1930 bei Anton Webern in Wien und der Begegnung mit Schönberg 1931 in Berlin verhält, ist bis heute nicht geklärt.[15]

---

10 Familienmitglieder, die als Informanten gedient hatten, distanzierten sich von Meine und wollten nur mehr als anonyme Personen zitiert werden; Christoph Keller (2001), S. 43 schenkt in seiner scharfen Rezension Meines historisch und philosophisch begründeten Fragestellungen wenig Beachtung und mutmasst, es ginge nur darum, »das gängige, hauptsächlich auf Äusserungen von Boulez basierende Urteil bzw. Vorurteil zu untermauern«, und Neil Boynton (2002), S. 656 vermisst »the perspective of the man as a composer in his own right«.

11 Vgl. dazu Meines Ausführungen »Der Mythomane Leibowitz – Legendenbildung« in Meine (2000), S. 29–36.

12 Vgl. »Un Musicien d'aujourd'hui: René Leibowitz«, *Polyphonie* 4 (1949), S. 81–83.

13 Die Korrektur von Allende-Blin (1994), S. 53, Leibowitz sei 1913 nicht in Warschau, sondern in Riga geboren, wird von Meine (2000), S. 37 diskutiert, aufgrund fehlender Urkunden und widersprechender Auskünfte von Familienmitgliedern jedoch nicht übernommen.

14 *Polyphonie* (1949), S. 81 listet für 1918 »Commence l'étude du violon« und für 1921 »Premières compositions« auf. – Maguire (1979), S. 6 spricht gar vom Beginn einer Karriere als Geigen-Wunderkind.

15 *Polyphonie* (1949), S. 81 vermerkt für 1930 »Rencontre Webern à Vienne et reçoit son enseignement« sowie für 1931 »Rencontre Shoenberg [sic!] à Berlin«. – Während Maguire (1979), S. 6 den Unterricht bei Schönberg dementierte: »Leibowitz had never studied with Schoenberg. He was largely self-taught, apart from his two years' studies with Anton Webern«, sah Jameux (1980), S. 627 »a period of study with Schoenberg and Webern in Berlin and Vienna (1930–33)« noch als »the decisive starting-point of his career«. – Meine (2001), S. 501 bezweifelt inzwischen auch die nähere Begegnung mit Webern: »Leibowitz's claims of having met Schoenberg and studied with Webern in the early 1930s remain unsubstantiated«. – Dagegen sprechen wiederum detaillierte Schilderungen jener Unterrichtsphase, die auf Interviews basieren, welche Peyser kurz vor Leibowitz' Tod im Rahmen ihrer Boulez-Biographie durchführte, vgl. Peyser (1976), S. 28: »With a small inheritance from

Greifbarer wird die Biographie Mitte der 30er Jahre in Paris. So waren es Rudolf Kolisch und Erich Itor Kahn, die Leibowitz näher mit Zwölftontechnik bekannt machten.[16] Ab 1937 trat er als Dirigent an die Öffentlichkeit, arbeitete ausserdem als Musikkritiker und stand in regem Austausch mit Schriftstellern und bildenden Künstlern aus dem Kreis um den Galeristen Daniel-Henry Kahnweiler.[17] Zu seinen Bekannten zählten Persönlichkeiten wie Michel Leiris, Georges Bataille, André Masson, Pablo Picasso, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Tristan Tzara oder Claude Lévi-Strauss.[18]

Während des Krieges musste der gebürtige Jude untertauchen. Er lebte zunächst mit der Familie im Süden Frankreichs, dann, von Bataille versteckt, in einem Pariser Atelier. Die Zeit des Unterschlupfes nutzte Leibowitz für die Arbeit an den später erschienenen Büchern zur Zwölftonmusik *Introduction à la musique de douze sons* (1949) und *Schœnberg et son école* (1947) sowie für eigene Kompositionen.[19] Noch während der deutschen Besatzung organisierte er 1944 in den Räumen des französischen Rundfunks eine klandestine Aufnahme von Schönbergs *Bläserquintett* op. 26 (1923–1924), die als symbolischer Akt unmittelbar nach der Befreiung von Paris gesendet wurde.[20]

Nun begann für Leibowitz eine überaus aktive Zeit. Er nahm die Karriere als Dirigent wieder auf, war als Mitarbeiter bei zahlreichen Zeitschriften gefragt und betätigte sich zunehmend als Pädagoge. Mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln setzte er sich für die Etablierung

---

his father, Leibowitz went to Vienna to study with Schoenberg. When he arrived, he learned that Schoenberg had moved to Berlin. So he settled for lessons with Anton Webern [...]. Webern taught Leibowitz harmony and counterpoint. They met twice a week for a year and a half [...]. After finishing the course, Leibowitz returned to Paris via Berlin, still determined to meet Schoenberg. Armed with a letter of reference from Webern, he introduced himself to the imperious Viennese, then teaching at the Prussian State Academy of the Arts. Schoenberg invited Leibowitz to attend class for six weeks and allowed him to contribute one composition assignment.«

16 Paul Dessau soll seinerseits von Leibowitz im Komponieren in zwölf Tönen unterwiesen worden sein, vgl. Kapp (1987), S. 17 sowie Meine (2000), S. 43–47.

17 Noch nicht belegt sind die mehrfach erwähnten Studien bei Pierre Monteux (Dirigieren) und Maurice Ravel (Orchestration), vgl. Meine (2000), S. 42.

18 Wertvolles Vermächtnis dieses Austauschs ist Leibowitz' immense Briefsammlung, die heute in der Paul Sacher Stiftung liegt.

19 Zur Biographie vgl. Meine (2000), S. 47–49. – Als Entstehungsdaten beider Bücher werden in *Polyphonie* 4 (1949), S. 83 und bei Ogdon (1977), S. 37 angegeben: *IM* 1941–1948, *SE* 1944–1946. Dass die später veröffentlichte *IM* vor *SE* fertiggestellt war, belegen mehrfache Rückverweise.

20 Vgl. Kapp (1987), S. 17.

der Zwölftonmusik ein und prangerte die momentane Situation der französischen Musik als schwere Krise an:

> Disons-le franchement: la musique en France traverse en ce moment une crise grave et [...] tout cela n'est que la conséquence logique du manque de personnalités réelles dont souffre la création musicale en France. [...] Il semble que bien peu de gens se rendent compte de ce que représente dans l'histoire de la musique l'époque à laquelle nous vivons. [...]
> Seul émerge de cette lamentable débâcle l'austère et lucide figure d'Arnold Schœnberg, entourée de quelques disciples fidèles et non moins lucides.[21]

Durch die Vermittlung von Yvette Grimaud wurde Pierre Boulez im Frühjahr 1945 zu einem von Leibowitz geleiteten privaten Konzert eingeladen, bei welchem neben Werken von Max Deutsch und André Casanova auch *Klavierstücke* von Schönberg sowie dessen *Bläserquintett* aufgeführt wurden – für Boulez' Werdegang eine schicksalhafte Begegnung:

> C'était en 1945, chez un jeune mécène plein d'audace, Claude Halphen. C'est dans son salon que se place ma première rencontre avec la musique sérielle. On y donnait des mélodies de Max Deutsch, une œuvre d'André Casanova, un jeune élève de Leibowitz et, sous la direction de celui-ci, le *Quintette pour instruments à vent* de Schönberg. Ce fut, pour moi, comme une illumination. J'eus le désir passionné de me familiariser avec cette musique et surtout, pour commencer, d'apprendre comment c'était fait. J'étais encore à la classe de Messiaen. Avec plusieurs de mes camarades, j'ai constitué un groupe et nous avons demandé à Leibowitz des leçons d'initiation.[22]

Ob die Initiative, Leibowitz um Unterricht anzufragen, allein von Boulez ausging, wie es dieser beschreibt und die Forschung es übernahm, sei

---

21 Leibowitz (1945 I), S. 114–115.

22 Boulez in Goléa (1958), S. 27. – Vgl. auch Boulez in »Entretien avec Sylvie de Nussac«, 1983, S. 6–7: »Yvette Grimaud devait jouer dans un salon des pièces de Schönberg. On devait aussi exécuter le *Quintette* de Schönberg: c'est là que j'ai rencontré René Leibowitz pour la première fois. Je me suis alors rendu compte qu'il existait un autre univers que la classe de Messiaen... Cela se passait déjà vers la fin de mon passage dans sa classe, c'est-à-dire vers février 1945. Peu après, on a organisé chez Leibowitz, à partir du groupe d'élèves de Messiaen, des rencontres pour étudier plus spécialement l'Ecole de Vienne. J'ai rameuté, si je puis dire, les principaux élèves de Messiaen«; vgl. Boulez in Samuel (1986), S. 11 bzw. in Boulez/Samuel (2002), S. 24: »[...] c'est moi qui ai organisé les cours de Leibowitz – j'étais très actif à cette époque! J'avais déjà entendu parler des leçons données par Leibowitz et j'ai ›rameuté‹ les élèves de Messiaen. J'avais donc constitué un groupe d'étudiants qui se rendaient le samedi matin chez Leibowitz.«

dahingestellt,[23] Serge Nigg will ebenfalls eine aktive Rolle gespielt haben.[24] Auch ist noch nicht im einzelnen bekannt, wer ab wann zu jenem Schülerkreis gehörte. Boivin erwähnt neben Boulez und Nigg Jean-Louis Martinet, Yvette Grimaud, Jean Prodromides und Maurice Le Roux,[25] somit nicht etwa – wie vielerorts zu lesen – Schüler aus Messiaens Harmonieklasse am Conservatoire, sondern Zugehörige der von ihm privat geförderten »Flèches«. Während Bennett den Beginn der Analysekurse im Herbst 1945 ansetzte,[26] und Bösche gar vom Ende des Jahres spricht,[27] vermutet Nemecek, dass die Ausbildung in der Zwölftontechnik spätestens im Juni begonnen haben muss.[28] Dies trifft sich mit Boivins Darstellung, der Boulez' Unterrichtszeit bei Leibowitz mit »de la fin du printemps 1945 à l'automne suivant, avec des interruptions durant l'été« umreisst, bezüglich des Endes allerdings in jedem Fall zu kurz greift.[29]

Boulez' eigene Aussagen sowie das Experimentieren mit Reihen unterschiedlicher Gestalt in *Toccata* und *Scherzo* und die schon durchgehend zwölftönig konzipierte Melodie des *Thème* sprechen sogar dafür, dass die Privatstunden bei Leibowitz bereits im März oder April 1945 ihren Anfang nahmen. Wenn man davon ausgeht, dass das Unterrichtsverhältnis erst mit dem persönlichen Bruch im Juni 1946 endete, könnte Boulez an die dreissig Kurse bei Leibowitz besucht haben, da diese offensichtlich regelmässig jeden Samstagvormittag stattfanden.[30]

23 Vgl. Heyworth (1973 I), S. 55: »With his gift for action, Boulez swiftly organized a group of Messiaen's pupils to study each Saturday afternoon with Leibowitz«; vgl. Jameux (1984), S. 29: »Il va trouver Leibowitz, accompagné de condisciples de la classe de Messiaen«; vgl. Bennett (1986), S. 53: »Boulez organized a group of students from Messiaen's Conservatoire class to work each Saturday afternoon with Leibowitz«; vgl. Bösche (1995), S. 94: »Die Webern-Rezeption Boulez' […] setzte mit dem Beginn des auf seine Initiative hin organisierten Unterrichts bei René Leibowitz […] ein«; vgl. Nemecek (1998), S. 126: »Etwa zur Mitte des Jahres organisierte Boulez einen Kreis von interessierten Musikstudenten«.

24 Vgl. Boivin (1995), S. 56–57: »Curieusement, Serge Nigg prétend avoir lui aussi joué un rôle actif dans le rapprochement qui s'effectua à cette époque entre certains élèves de Messiaen et René Leibowitz. Ayant fait la connaissance de ce dernier par l'intermédiaire d'André Casanova, déjà un élève de Leibowitz, il aurait petit à petit entraîné ses camarades dans l'autre camp, une désertion que Messiaen aurait ressentie très durement.«

25 Vgl. Boivin (1995), S. 56–62.

26 Vgl. Bennett (1986), S. 53.

27 Vgl. Bösche (1995), S. 94.

28 Vgl. Nemecek (1993), S. 21.

29 Vgl. Boivin (1995), S. 58.

30 Vgl. u. a. Boulez in »Entretien avec Sylvie de Nussac«, 1983, S. 7.

Der Unterricht verlief in drei Etappen. Zunächst mussten die Partituren der in Paris nicht erhältlichen Werke abgeschrieben werden, dann legte Leibowitz den Studenten seine Analyse dar, die schliesslich in Heimarbeit vervollständigt werden sollte. Pierre Boulez' in der Paul Sacher Stiftung einsehbare Zwölftonstudien geben Zeugnis von diesem Arbeitsprozess und legen schwerpunktmässig eine Beschäftigung mit Werken Anton Weberns nahe.[31] So finden sich Reihentabelle und Analyseblatt zu Weberns *Symphonie* op. 21, ein Particell des *Konzerts* op. 24, handschriftliche Partituren der *Variationen* op. 27 und des *Streichquartetts* op. 28, Particelle der *Kantate* Nr. 1 op. 29 und der *Variationen* op. 30 sowie eine Reihentabelle zur *Kantate* Nr. 2 op. 31. Boulez' Kopien von op. 24, op. 28 und op. 29 enthalten keine analytischen Hinweise, auch zu op. 30 merkte er nur Grundreihe und Umkehrung an. Mit den *Variationen* op. 27 ist jedoch ein anschauliches Dokument erhalten, welches durch eine Abschrift des Mitstudenten Maurice Le Roux noch ergänzt wird.[32]

Gleiche Sachverhalte, leicht modifiziert und in flüchtiger Schrift festgehalten, lassen vermuten, dass Boulez und Le Roux während des Unterrichts Leibowitz' Bemerkungen zu op. 27 direkt in ihre zuvor angefertigten Partituren eintrugen, wobei Form- und Reihenanalyse Leibowitz' Ausformulierung in *Schœnberg et son école* entsprechen.[33] Le Roux übernahm die Reihenbezeichnungen, welche Leibowitz vorschlug (römische Zahlen für Transpositionen der Grundgestalt, arabische Zahlen für Umkehrungsformen mit je darüber gesetzten Pfeilen, die den Richtungsablauf angeben), Boulez hingegen experimentierte mit einem eigenen System mit Buchstaben. Da er im Gegensatz zu Le Roux die Analyse im nachhinein nicht vervollständigte, veranschaulichen seine Einzeichnungen, welche Partien Leibowitz detailliert besprach.[34]

Auch Boulez' Notizen zu Weberns *Symphonie* op. 21 sind mit Leibowitz' veröffentlichten Analysen in Einklang zu bringen.[35] Eine Vorstellung davon, wie das *Streichquartett* op. 28 besprochen wurde, vermitteln die Ausführungen in *Schœnberg et son école;*[36] wie Leibowitz Weberns

31 Vgl. PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 2c.

32 Identifikation der Handschrift durch Boulez. – Auskunft von Robert Piencikowski, PSS.

33 Vgl. Leibowitz (1947), S. 228–243.

34 Le Roux hat Weberns *Variationen* op. 27 konsequent durchanalysiert, kam gegen Ende jedoch in Schwierigkeiten, da er bei seiner Abschrift die Takte 47–50 des 3. Satzes vergessen hatte und so zu komplexen Reihendeutungen genötigt wurde.

35 Vgl. Leibowitz (1949), S. 232–238 und Leibowitz (1947), S. 212–220.

36 Vgl. Leibowitz (1947), S. 244–254.

Konzert op. 24 analysierte, illustriert die 1948 erschienene Darstellung in *Qu'est-ce que la musique de douze sons?*.[37]

Schon Boulez' Unterlagen zu Webern sind offensichtlich unvollständig, an Unterrichtsmaterialien zu Schönbergschen Werken findet sich bisher nur eine Abschrift der nicht dodekaphonen *Herzgewächse* op. 20.[38] Diese ist wohl in den Kontext des Konzertes vom 5. Dezember 1945 im Conservatoire zu setzen, bei welchem unter Leibowitz' Leitung dessen *Kammerkonzert* op. 10, Weberns *Symphonie* op. 21, Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9 sowie die *Herzgewächse* erklangen mit Pierre Boulez am Harmonium.[39] Höchstwahrscheinlich wurde im Unterricht damals auch die *Kammersymphonie* diskutiert, an welche Boulez in seiner *Sonatine* dann unmittelbar anknüpfte.[40]

Auch wenn keine Dokumente vorliegen, ist mündlich belegt, dass Schönbergs *Variationen* op. 31 in Leibowitz' Unterricht einen zentralen Raum einnahmen.[41] Dabei scheint er so minutiös vorgegangen zu sein wie in seiner *Introduction,* um anhand dieses Marksteins grundlegend aufzuzeigen, in welch vielfältiger Weise Zwölftontechnik in grosser Form und für grosses Orchester anwendbar sei:

> Avons-nous le droit de dire de l'op. 31 de Schœnberg qu'il constitue un tournant décisif dans la méthode de composition nouvelle? Cette hypothèse me paraît bien fondée. Il me semble en effet que la plupart des phénomènes dodécaphoniques contenus dans les *Variations pour orchestre* (qu'il s'agisse du simple maniement de la série de douze sons ou même de la méthode de composition en général) se

37 Bei der Redaktion von *IM* und *SE* war Leibowitz das *Konzert* noch unbekannt, denn Weberns op. 24 gehörte zu einer Gruppe von Werken, die die Universal Edition Wien zum Zeitpunkt von Weberns Tod (15.09.1945) noch nicht unter Vertrag genommen hatte, vgl. Moldenhauer (1980), S. 285. Bislang ist nicht geklärt, wann und auf welchem Weg Leibowitz an eine Abschrift des Werkes gelangte. Am 7. Mai 1947 stellte er Weberns *Konzert* in einem Vortrag am Pariser Collège Philosophique vor, im Jahr darauf erschien seine Analyse als selbständige, eigens op. 24 gewidmete Veröffentlichung unter dem Titel *QM*. Angeblich veranlasste Leibowitz auch die parallelen Ausgaben des Werkes bei der Universal Edition und bei den Editions Dynamo in Liège, vgl. Busch (1986), S. 532 und Kapp (1987), S. 17.

38 Nemecek (1998), S. 127 irrt, wenn er behauptet, Schönbergs *Variationen* op. 31 lägen als unvollständige Abschrift in einer Fassung für zwei Klaviere vor. Die von ihm genannte Referenz, Mikrofilm 134, S. 368–371 dokumentiert das Particell von Weberns *Variationen* op. 30.

39 Vgl. dazu Boulez in Goléa (1958), S. 27–28 sowie in »Entretien avec Sylvie de Nussac«, 1983, S. 8.

40 Vgl. dazu im einzelnen Kap. II.4.2, S. 223–229.

41 Vgl. die Aussagen von Boulez in »Entretien avec Sylvie de Nussac«, 1983, S. 7 und in Boivin (1995), S. 58–59.

> manifestent – à partir de cette œuvre – avec une certaine constance dans les œuvres postérieures de Schœnberg, de Webern, de Berg, et d'autres musiciens encore.[42]

Jean-Louis Martinet erwähnt des weiteren eine Analyse des *Pierrot lunaire* op. 21,[43] Boulez ereifert sich mehrfach über Leibowitz' Hingabe an Schönbergs *Ode an Napoleon* op. 41,[44] und es ist anzunehmen, dass zumindest auch die Werke des illuminierenden Hauskonzerts vom Frühjahr 1945, das *Bläserquintett* op. 26 sowie die *Fünf Klavierstücke* op. 23, zum Unterrichtsstoff gehörten. Alban Bergs Œuvre spielte hingegen nur eine sekundäre Rolle. In Briefen der Studenten an Leibowitz ist mehrfach von Bergs *Violinkonzert* die Rede,[45] Martinet erinnert sich an die Besprechung von *Wozzeck,*[46] Pierre Boulez will Berg jedoch erst später für sich entdeckt haben.[47]

Gänzlich ins Reich der Spekulation wird man schliesslich hinsichtlich der Reihenfolge der analysierten Werke verwiesen, da sämtliche Abschriften undatiert sind. Angeblich war Weberns *Symphonie* op. 21 das erste bei Leibowitz behandelte Stück,[48] was insofern plausibel erscheint, als für Leibowitz mit op. 21 die entscheidende neue Etappe in Weberns zwölftöniger Entwicklung begann:

> Je ne puis affirmer avec certitude si la *Symphonie*, op. 21 de Webern a été composée sous l'influence de l'op. 31 de Schœnberg. Il est en tout cas probable que Webern ait été au courant des problèmes qui préoccupaient Schœnberg. Toujours est-il, qu'envisagé sous l'angle de la technique de douze sons, l'op. 21 constitue un tournant dans l'œuvre de son auteur. Jusque-là [...] la technique de douze sons

42 Leibowitz (1949) in seiner »Conclusion«, S. 219. – Vgl. zuvor die detaillierte Analyse, S. 113–219.

43 Martinet in Boivin (1995), S. 60.

44 Vgl. Boulez in »Entretien avec Sylvie de Nussac«, 1983, S. 7 und Boulez in Samuel (1986), S. 12 bzw. in Boulez/Samuel (2002), S. 25.

45 Vgl. die Karte Yvette Grimauds vom 20. Dezember 1945 und einen undatierten Brief Martinets, PSS, Sammlung RL.

46 Vgl. Jean-Louis Martinet in Boivin (1995), S. 60.

47 Vgl. »Entretien avec Sylvie de Nussac«, 1983, S. 9: P.B.: »Ma référence était alors Webern, beaucoup plus que Berg...« S.d.N.: »Que vous avez découvert en même temps?« P.B.: »Non, seulement deux ans plus tard, en 1947.«

48 Diese Aussage findet sich erstmals bei Peyser (1976), S. 33, wurde dann von Jameux (1984), S. 29 übernommen und mit Boulez' angeblichem Wortlaut in Goléa (1958), S. 27–28 belegt: »Le premier ouvrage que nous analysâmes fut la *Symphonie opus 21* de Webern. Je fus très impressionné par cette partition, et en pris copie, car à l'époque, la partition n'était pas encore disponible.« Bei Goléa gar nicht vorhanden, diente das »Zitat« gleichwohl mehrfach als Referenz, vgl. etwa Kapp (1987), S. 18 und Nemecek (1998), S. 127.

> avait été maniée de façon chaotique et presque d'un bout à l'autre d'une seule manière spécifique. [...]
> Plus rien de tout cela dans l'op. 21. Une discipline de fer préside au choix des formes et nous assistons au déroulement simultané de plusieurs formes, dont le nombre va jusqu'à quatre. [...] Ainsi l'op. 21 de Webern introduit dans l'œuvre de ce dernier une discipline dodécaphonique, qui, tout en évoluant, au cours des œuvres suivantes, restera fidèle envers ses principes fondamentaux.[49]

Andererseits schildert Boulez mehrfach das Schockerlebnis, welches die Aufführung der *Symphonie* im Dezember 1945 bei ihm ausgelöst habe, was eine vorausgegangene intensive Beschäftigung mit diesem Werk eher in Frage stellt.[50]

Bennett gibt an, dass Boulez bis Dezember 1945 lediglich zwei Partituren von Webern kannte, op. 21 und op. 24, zugleich betont er den immensen Einfluss, den die Beschäftigung mit Webern unmittelbar auf Boulez' Kompositionsstil ausübte.[51] Da Pierre Boulez und Maurice Le Roux Weberns *Variationen* op. 27 offensichtlich gemeinsam in Leibowitz' Unterricht kennenlernten, Le Roux jedoch einem Brief zufolge erst später zum Schülerkreis hinzukam, wurde dieses Stück wohl erst im Frühjahr 1946 durchgenommen. Dies könnte auch für die *Variationen* op. 30 gelten, von welchen neben Boulez' Particell auch ein unkommentierter Klavierauszug von Le Roux existiert.[52]

*

49 Leibowitz (1949), S. 232–238. – Vgl. auch die ähnliche Wertung in Leibowitz (1947), S. 212: »Ce n'est pourtant qu'avec la *Symphonie* op. 21 que se réalise entièrement l'originalité de Webern. Jusqu'ici il n'avait guère écrit de page qui – soit dit avec une certaine exagération – n'eût pu être écrite par son maître. A présent, l'originalité de l'écriture webernienne devient telle qu'elle se reconnaît à chaque mesure.«

50 Vgl. Boulez in Goléa (1958), S. 28: »Mais ce qui, à ce concert, me frappa surtout, ce fut la *Symphonie* de Webern. Je sentis qu'il y avait là quelque chose aux possibilités d'évolution encore insoupçonnées.« – Vgl. in leicht anderem Licht Boulez in »Entretien avec Sylvie de Nussac«, 1983, S. 8–9: »[...] cette *Symphonie* de Webern me causa bel et bien un choc. Ma première réaction fut d'en apercevoir les défauts – réflexe habituel vis-à-vis des œuvres pour lesquelles on ne peut étouffer sa méfiance. [...] C'est dire que ma première réaction fut loin d'être positive.«

51 Vgl. Bennett (1986), S. 53–54.

52 Vgl. PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 2c. – Zu Le Roux' Unterrichtsbeginn vgl. seinen Brief an Leibowitz, PSS, Sammlung RL: »Monsieur, Depuis longtemps, je sais que vous êtes le seul musicien en France qui connaisse en profondeur la musique sérielle. Mes amis Serge Nigg et Pierre Boulez m'avaient beaucoup parlé des cours que vous avez faits l'année dernière déplorant que je ne fusse pas là (je m'étais engagé en août 44). Aussi vous serai-je très reconnaissant de bien vouloir me donner une ou deux leçons où je puisse préciser mes connaissances (encore

Es war Leibowitz' Unterrichtsmethode, die zunehmend Boulez' Kritik entfachte:

> Il y avait quelque chose de très satisfaisant, bien sûr, dans le fait de découvrir des œuvres qu'on ne connaissait pas, et la manière de les regarder était également importante. Mais, en même temps, on voyait très bien qu'après Messiaen, qui avait tout de même une approche organique et historique des choses, chez Leibowitz, c'était au contraire très mécanique. Pour les *Variations* de Schönberg, en particulier, cela devenait vraiment ce que j'appelle une analyse comptable: on compte de 1 à 12, avec les renversements de la série, etc. Il y avait très peu, premièrement, de souci esthétique et deuxièmement de souci organique.[53]

Neben der Engstirnigkeit der Analysen habe ihn vor allem die uneingeschränkte Verehrung für die Wiener Meister in Rage gebracht:

> C'était un épigone dans toute l'horreur du terme. Il ne jurait que par Schœnberg. Schœnberg était la vérité, la Bible.[54]

> A ses yeux Schönberg était le Père Tout-puissant déstiné à l'engendrement; Berg incarnait le Fils spécialisé dans la Redemption humaine; il restait à Webern le rôle du Saint-Esprit se projetant sur les siècles des siècles... Comment considérer cette vue trinitaire sinon comme une sottise rédhibitoire?[55]

> Pour lui, tout ce qui venait du Maître était génial. Il y avait là une part de raisonnement pseudo-marxiste: il considérait que ces œuvres qui avaient formé l'histoire, qui nous menaient à cet endroit précis de l'histoire où nous nous trouvions, étaient tellement indispensables qu'on n'avait pratiquement plus le droit de les juger. Il y avait le Modèle avec un grand ›M‹, qu'ensuite on ne pouvait que suivre.[56]

---

vagues) de technique sérielle. Disciple, moi aussi, de Olivier Messiaen, et avide d'une expression qui réponde à mes besoins de création, je ne saurais me passer de musiciens comme Berg ou Webern. Votre concert récent m'a confirmé dans cette opinion. [...] M. Le Roux.« – Der Brief ist undatiert, es liegt jedoch nahe, dass sich Le Roux auf oben genanntes Konzert vom 5. Dezember 1945 bezieht, somit wäre die Niederschrift des Briefes auf Beginn 1946 anzusetzen.

53 Boulez in Boivin (1995), S. 58. – Vgl. auch Boulez in »Entretien avec Sylvie de Nussac«, 1983, S. 7: »Il a été un marche-pied historique; les partitions étaient rares: il nous a fait connaître les textes, et suggéré une méthode pour les approcher. Toutefois sa démarche vis-à-vis, par exemple, des *Variations* op. 31 de Schönberg – il s'étendait beaucoup sur ces *Variations* – ou de la *Symphonie* op. 21 de Webern, sa démarche était non seulement académique, mais excessivement élémentaire du point de vue syntaxique: il s'attachait principalement à des chiffrages de notes; quant aux questions essentielles, il n'avait sur elles qu'un regard désespérément myope.«

54 Boulez in Samuel (1986), S. 12 bzw. in Boulez/Samuel (2002), S. 24.

55 Boulez in »Entretien avec Sylvie de Nussac«, 1983, S. 7.

56 Boulez in Boivin (1995), S. 59.

Darum habe er sich sehr bald von Leibowitz entfernen müssen, um eigenständig Neuland zu entdecken:

> Au bout de quelques mois, ayant fait le tour de son étroite pédagogie, j'étais convaincu d'avoir à découvrir par moi-même un champ d'investigation plus fécond; très, très vite Leibowitz m'a paru insuffisant, c'est le moins que je puisse dire.[57]

Boulez steht mit seiner Kritik nicht alleine. Andere von Boivin interviewte Messiaen-Schüler antworteten in ähnlichem Wortlaut. Jean Prodromides beurteilt Leibowitz' Methode als stalinistisch-marxistischen Doktrinarismus, Martinet bemängelt das einseitige, schematische Vorgehen, und Maurice Le Roux berichtet von Leibowitz' vernichtendem Urteil gegenüber seinen ersten, noch in Messiaens Stil gehaltenen Kompositionen als von einem traumatischen Erlebnis.[58] Auch die Literatur zu Boulez zeichnet das Bild des autoritären und dogmatischen Reihenzählers.[59]

Leibowitz' Schriften rechtfertigen die geäusserten Vorwürfe in hohem Mass. Sein Bestreben, Zwölftontechnik als Notwendigkeit einer teleologischen Musikgeschichte zu begreifen, zwingt Leibowitz a priori in eine Verteidigungshaltung. Die Werke Schönbergs, Bergs und Weberns werden demnach chronologisch als konsequente Weiterentwicklung gewertet, auf Schritt und Tritt in der Vergangenheit verankert und zugleich als fortschrittlich gepriesen. Daraus resultieren eine Verengung der Sichtweise, tendenziöse Vereinfachungen und terminologische Widersprüchlichkeiten. Dass Leibowitz' Sprache zudem überreich ist an Wiederholungen, apologetischen Behauptungen und stilistischen Unge-

---

57 Boulez in »Entretien avec Sylvie de Nussac«, 1983, S. 7.

58 Vgl. Boivin (1995), S. 59–61.

59 Vgl. Goléa (1958), S. 33 (möglicherweise von Boulez' Formulierungen ausgehend): »Echanger Messiaen contre Leibowitz, c'était échanger la spontanéité créatrice, combinée avec la recherche incessante de nouveaux modes d'expression, contre le manque total d'inspiration et la menace d'un académisme sclérosant«; vgl. Heyworth (1973 I), S. 55 bzw. Heyworth (1986), S. 11: »Boulez was, however, far from happy about the dogmatic manner in which Leibowitz expounded dodecaphonic technique«; vgl. Jameux (1984), S. 30: »Le désir de contrôler étroitement l'élève, où Leibowitz semble ›rejouer‹ la scène didactique entre Schönberg et ses élèves, achève de mettre Boulez hors de lui«; vgl. Hirsbrunner (1985), S. 49: »Das stereotype Zählen bis auf 12, wie er es [...] bei René Leibowitz, dem orthodoxen Schönbergianer, kennenlernte, war ihm immer fremd«; vgl. Hirsbrunner (1988), S. 95: »Bei Leibowitz lernte der Franzose die Schönbergsche Reihentechnik kennen, doch verlangte Leibowitz wie Schönberg totale Unterwerfung von seinen Schülern, eine Unterwerfung, die Boulez nicht vollziehen konnte, da sich sein Inneres in jäher Gärung befand, und Leibowitz war als Musiker auch nicht so bedeutend, daß er fraglose Gefolgschaft hätte verlangen können.«

schicklichkeiten, macht das Studium seiner Publikationen mitunter unvergnüglich.[60]

Gleichwohl wird deutlich, dass die Karikatur des Reihenzählers den Analytiker Leibowitz verzerrt. Zwar trifft man auf »analyses comptables«, jedoch genau dann, wenn es im engeren Sinn um Zwölftontechnik geht. Der Umgang mit den Reihen wirkt hier mechanisch, nicht die klingenden Resultate, nur die Prozedere der Anwendung stehen zur Debatte. Leibowitz' Analysen gehen aber über statistische Buchführungen hinaus, ausführlich diskutiert werden kontrapunktische und formale Gegebenheiten. Setzt man die Beiträge schliesslich in den Rezeptionskontext der Wiener Schule, tritt in vieler Hinsicht pionierhafte Eigenständigkeit zutage, grundlegende Fragen, die sich Leibowitz stellte, sind noch heute aktuell.[61]

In den Analysekursen hat Leibowitz Zwölftonprobleme möglicherweise überstrapaziert, auch mag seine dogmatische Einstellung befremdend gewirkt haben auf Studenten, die nicht viel jünger waren als er selbst und zu Messiaen in freundschaftlichem Verhältnis standen.[62] Doch sind neben den kritischen Stimmen auch solche zu hören, die Leibowitz' Unterricht in positiver Erinnerung bewahren. Da er von seinen Studenten keine Bezahlung verlangte, muss sogar Boulez eine gewisse Grosszügigkeit einräumen,[63] Maguire beschreibt einen insgesamt zurückhaltenden Lehrer,[64] und auch Boulez' Kommilitonen Nigg und Grimaud schildern Leibowitz als gebildeten, kultivierten Menschen.[65] Er habe ihnen damals exakt das vermittelt, was sie suchten:

---

60 Vgl. dazu im einzelnen mit dem Schwerpunkt auf Leibowitz' Webern-Rezeption Gärtner (1996), S. 19–65.

61 Vgl. dazu Gärtner (1996), S. 65–72.

62 Vgl. in diesem Zusammenhang die Geburtsjahre von Nigg (1929), Boulez (1925), Le Roux (1923), Grimaud (1920), Leibowitz (1913), Martinet (1912) und Messiaen (1908).

63 Vgl. Boulez in »Entretien avec Sylvie de Nussac«, 1983, S. 7: »Je dois lui reconnaître une qualité éminente, la générosité«; vgl. auch Jameux (1984), S. 30, Anm. 13.

64 Vgl. Maguire (1982), S. 245: »In his teaching he was not authoritarian, he had great humility. He did not tell his pupils how to write music, but he asked them how they felt it. He taught much in the same way as did Busoni, whom he resembles in many respects, encouraging the pupil to bring out his own personality, to express himself rather than follow a doctrine. [...] Where he could have leveled vitriolic criticisms (and later did), he restrained himself to a simple, general commentary to leave way for his pupil to develop, find his own way, think for himself, even to spite his own teacher.«

65 Vgl. Boivin (1995), S. 60.

> Ce qu'apportait Leibowitz était, je pense, exactement ce que ma génération cherchait: une ouverture possible, les moyens d'un langage nouveau, une organisation syntaxique.[66]

Aus jenen Tagen erhaltene, unveröffentlichte Briefe illustrieren diese Aufbruchsstimmung und lesen sich widersprüchlich zur später geäusserten Kritik. Nicht nur aus Grimauds und Niggs Wortlaut sprechen Dankbarkeit, Freundschaft oder schwärmerische Begeisterung,[67] auch Le Roux konnte sich offenbar von seinem Trauma erholen:

> Cher ami,
>
> [...] Vos leçons et mon travail ensuite me portent de plus en plus, et sans doute définitivement vers l'adoption complète du système; je n'ai que peu de musique dodécap. mais pourtant le IIIe quatuor de Schönberg (op. 30) m'a beaucoup appris, malgré, sans doute, ses ›archaismes‹.
> J'ai écrit une grande Sonate pour piano, strictement, qui a bousculé mes vieux vestiges heptaphoniques. Je vous la montrerai en octobre pour avis et conseils. Mais j'ai voulu déjà vous dire ma reconnaissance.[68]

Einen undatierten Brief von Pierre Boulez hat Leibowitz ebenfalls bis zuletzt aufbewahrt:

> Cher Maître, Samedi
>
> Excusez ce griffonage à la hâte. Mais je veux répondre sans trop tarder à la lettre que j'ai reçue l'autre jour. Je vous porterai votre Concerto mardi 5 vers 3h l'après-midi. Je vous remercie de l'avoir prêté. Il m'a beaucoup appris. Pourrais-je vous demander si vous avez écrit votre article sur le Concerto de violon de Berg de me prêter une seconde fois la partition d'orchestre? Si vous le pouvez, j'en serai extrêmement content.
> Quant à l'adresse de Martinet, c'est 25 rue Lécluse. Je ne pourrais pas vous dire comme vos articles des Temps Modernes m'ont passionné. C'est la première analyse lucide que je lis et je ne m'étais jamais douté de l'évidence avec laquelle vous décrivez l'évolution de la musique depuis le moyen âge. Enfin, quelque chose qui n'est pas *empirique!*
> Quant à moi, je suis en train de composer une Sonatine pour flûte et piano, où j'ai travaillé surtout l'architecture et le contrepoint. Je ne l'ai pas encore tout à fait finie. Il manque un développement final. Je voudrais pouvoir vous la montrer d'ici peu.
> Je pense peut-être vous voir mardi. – Sinon je remettrai votre Concerto chez le concierge.[69]

---

66 Serge Nigg in Boivin (1995), S. 62.
67 Vgl. René Leibowitz, *Korrespondenz*, PSS, Sammlung RL.
68 Maurice Le Roux an Leibowitz, 8. September 1946, PSS, Sammlung RL.
69 Pierre Boulez an Leibowitz, PSS, Sammlung RL.

Boulez' hastige Zeilen, niedergeschrieben wohl Samstag, den 2. Februar 1946,[70] sind in mehrerer Hinsicht interessant. Zum einen ist sein Enthusiasmus gegenüber Leibowitz' Musikgeschichtsdarstellung »Prolégomènes à la musique contemporaine« in der von Jean-Paul Sartre und Maurice Merleau-Ponty 1945 gegründeten Zeitschrift *Les Temps Modernes* bemerkenswert.[71] Zum anderen sticht ins Auge, dass Boulez »votre Concerto« und damit wahrscheinlich Leibowitz' *Kammerkonzert* op. 10 (1943–1944) erwähnt,[72] welches am 5. Dezember 1945 uraufgeführt worden war.[73] Offensichtlich machten im Unterricht auch Kompositionen von Leibowitz die Runde.

Leibowitz hatte bis Ende 1945 vierzehn für gültig befundene Werke geschrieben, darunter die *Sonate pour piano* op. 1 (1938–1939), das *Quatuor à cordes* op. 3 (1939–1940), die *Symphonie* op. 4 (1939–1941), das *Concerto pour violon, piano et orchestre* op. 5 (1941–1942), die *Vier Klavierstücke* op. 8, das *Kammerkonzert* op. 10, das *Quintette pour instruments à vent* op. 11 (1944), die *Sonate pour flûte et piano* op. 12 (1944) sowie *Variations pour orchestre* op. 14 (1944–1945).[74] Schon die Titel deuten auf Leibowitz' Auseinandersetzung mit den Wiener Komponisten.[75]

Für das *Klavierstück* op. 8/3 hat Meine den engen Bezug zu Schönbergs *Klavierstücken* op. 23 und op. 33 aufgezeigt,[76] entsprechend kann die *Sonate* op. 12 als eine Art klingende Analyse von Weberns *Variationen* op. 27 gelten.[77] Inwieweit Modelle bei anderen Werken Pate standen, bleibt zu untersuchen, bereits eine erste Lektüre fördert augenscheinliche Parallelen zutage: So orientiert sich Leibowitz' *Quatuor* an Schönbergs *Streichquartett* Nr. 4 op. 37, seine *Symphonie* und das *Kammerkonzert* folgen in ihrer Anlage Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9, sein *Concerto* inspirierte sich an Bergs *Kammerkonzert,* das *Quintette* kopiert bis ins Detail Verfahren und Wendungen aus Weberns *Streichtrio* op. 20 und der *Symphonie* op. 21, und die *Variations pour orchestre* sind

70 Vgl. den Hinweis »mardi 5« sowie die Entstehungszeit der *Sonatine,* Kap. II.2.1, S. 141.
71 Vgl. Leibowitz (1945 III) und Leibowitz (1945 IV). – Die »Prolégomènes« bildeten in der Folge den historischen Einleitungsteil (»Première partie«) zu *Schœnberg et son école,* vgl. Leibowitz (1947), S. 25–61.
72 Dieser Ansicht ist auch Meine (2000), S. 211, Anm. 1143.
73 Vgl. Leibowitz' Vermerk auf seiner Partiturreinschrift: »1st Performance: Paris, December, 5, 1945«; Fotokopie der Reinschrift in PSS, Sammlung RL.
74 Daneben existieren einige nicht mit Opuszahlen gekennzeichnete Kompositionen.
75 Vgl. besonders die deutsch gewählten Titel für op. 8 und op. 10.
76 Vgl. Meine (2000), S. 176–180.
77 Vgl. Gärtner (1999), bes. S. 323–329.

Schönbergs op. 31 verpflichtet. 1946 begann Leibowitz mit der Arbeit an seiner *Symphonie de chambre* op. 16, die ihrerseits in formaler Anlehnung an Schönbergs op. 9 zugleich die Reihensegmentierung von Weberns *Konzert* op. 24 weiterzuführen suchte.[78]

Die Nähe von Leibowitz' op. 8 zu Schönbergs *Klavierstücken* war 1948 schon Theodor W. Adorno aufgefallen. Brieflich forderte er Leibowitz dazu auf, sich vom Banne seines Vorbilds zu befreien,[79] worauf jener erwiderte:

> Die Stücke [...] waren [...] ganz bewußt von Schönberg beeinflußt, wie Sie es ja bemerkt haben. Und zwar war es ganz einfach meine Absicht, den ›Stil‹ in strengster Weise zu meistern, um gerade nachher in dieser Hinsicht zu einer echten Aufhebung zu gelangen.[80]

Im weiteren Briefwechsel insistierte Leibowitz auf diesem kompositorischen Lernverfahren, welches er sich schon früh zu eigen gemacht hatte.[81] Auch in der Einführung zu seinem unveröffentlicht gebliebenen *Traité de la composition avec douze sons* aus dem Jahr 1950 riet er angehenden Komponisten, zu Beginn ganz den von ihm propagierten Beispielen folgend zu komponieren, dabei stetig die Schwierigkeiten zu steigern, um schliesslich aus den am besten geglückten Versuchen erste eigene Stücke zu formen:

> Nous conseillons à l'élève d'étudier chaque exemple avec un maximum de minutie. [...] L'élève devra procéder ensuite à des exercices pratiques, c'est à dire qu'il devra essayer de composer lui-même des exemples selon tous les modèles qu'il trouvera ici. Il ne s'agit pas, dans ce cas, de ›copier‹ ou ›d'imiter‹, mais de comprendre les structures et les fonctions et d'apprendre à s'en servir. D'un autre coté il serait absurde d'avoir honte si le résultat de tels efforts finissait par rassembler aux modèles, car il ne s'agit pas pour l'instant de création originale mais d'apprentissage. [...] Il sera bon de procéder de cette manière tout au long de l'ouvrage, de grouper les exercices les mieux réussis et, peut-être, en fin de compte d'essayer de les relier entre eux pour en former de véritables morceaux ou mouvements. [...] Il va de soi

78 Zu Leibowitz' *Symphonie de chambre* vgl. Saby (1949) und Gärtner (1996), S. 88–97.

79 Vgl. Adornos Brief an Leibowitz vom 24. November 1948, PSS, Sammlung RL.

80 Brief vom 1. Dezember 1948, vgl. Leibowitz (1996), S. 53.

81 Vgl. dazu einen Brief Leibowitzens an Erich Itor Kahn vom 22. Juli 1939: »Nur offen eingestehen muss man es, dann handelt es sich ganz einfach um ein Verhältnis von Schüler und Lehrer, und mehr will ich gar nicht, als von Schönberg komponieren zu lernen. Wenn etwas Persönliches in mir steckt, so wird es auch bei aller Nachahmung irgendwie zu Tage treten und dann werde ich wohl eines Tages ohne nachzuahmen komponieren können, wenn nicht, dann besser eine gute Imitation als eine schlechte ›Originalsauce‹«. Zitiert nach Allende-Blin (1994), S. 58. – Zum Briefwechsel zwischen Leibowitz und Adorno vgl. Meine (1996 III).

que nous n'avons pas la prétention de vouloir ›fabriquer‹ des génies, mais nous croyons fermement qu'une étude sérieuse de notre ouvrage pourra donner à l'élève une connaissance approfondie de la technique des maîtres et l'aider ainsi d'acquérir ce que nous nous devons de lui fournir: un solide métier.[82]

Es ist unwahrscheinlich, dass Leibowitz die Modelle seiner Werke leichtherzig preisgab, sein Aneignungsverfahren wird er aber auch Boulez und dessen Kommilitonen angeraten haben. Inwiefern Leibowitz' Kompositionen ihrerseits konkreten Einfluss ausübten, bleibt zu untersuchen.

Wie Boulez' Brief belegt, stand Leibowitz seinen Schülern auch als Berater in Kompositionsfragen zur Verfügung. Von der *Sonatine* war er offenbar angetan,[83] anlässlich der *Première Sonate,* die im Mai und Juni 1946 entstand, kam es jedoch zum folgenreichen Bruch. Mit einem Rotstift soll Leibowitz begonnen haben, das ihm gewidmete Manuskript zu korrigieren, worauf ihm Boulez eine Unflätigkeit an den Kopf warf.[84]

Andere Studenten wie Serge Nigg blieben den Analysekursen länger treu, und mit Antoine Duhamel, Michel Paul Philippot, Bernard Saby, Jacques Monod oder Wilbur Ogdon kamen neue hinzu. Welchen Stellenwert sie für ihn hatten, zeigt Leibowitz' Einsatz für ihre Werke.[85] Auch in seinen Schriften pflegte er auf die Mitarbeit von Schülern explizit und dankend hinzuweisen.

---

82 Vgl. Leibowitz, *Traité de la composition avec douze sons,* 1950, Manuskript, S. IX–XI, PSS, Sammlung RL.

83 Vgl. den Brief Yvette Grimauds an Leibowitz vom 21. Februar 1946: »Cher Maître, [...] Vous faites tant de bien sans le savoir. Vous aidez certains êtres à réaliser le meilleur et le plus pur d'eux-mêmes en étant un constant exemple de cette recherche d'un idéal toujours plus beau, plus profondement vrai. Boulez était si heureux l'autre fois de votre appréciation de sa Sonate [sic!]. – Je crois que l'on peut espérer beaucoup de lui.« PSS, Sammlung RL.

84 Vgl. Peyser (1976), S. 39, angeblich Leibowitz' Wortlaut zitierend: »›When he started his *First Sonata* I told him he knew my address. He should send me the work bit by bit. Then I could help him as he went along. But he brought in the completed manuscript. I didn't like it at all.‹ With a red pen, Leibowitz began marking up the manuscript, then dedicated to him. Grabbing the score, Boulez fled, shouting at Leibowitz, ›Vous êtes merde!‹ Three years later Boulez's publisher Hervé Dugardin asked him if the dedication should remain on the printed score. As Boulez shouted ›Non!‹ he stabbed the manuscript with a letter opener until it was virtually in shreds. Then he and Dugardin sat on the floor and painstakingly glued the pieces together.«

85 So erklangen etwa im Januar 1947 innerhalb eines Schönberg gewidmeten Pariser Festivals auch das *Trio pour flûte, cor, alto* op. 3 von Casanova, die *Symphonie de chambre pour dix instruments* op. 1 von Duhamel sowie *Variations pour piano et dix instruments* von Nigg. – Vgl. das Programmheft des »Festival international de musique de chambre contemporaine en hommage à Arnold Schœnberg organisé par le club d'essai de la radiodiffusion française sous la direction de René Leibowitz«, S. 14–15.

2.7 Kompositionen im Studienjahr 1945/46

Als Pierre Boulez Ende September 1945 Andrée Vaurabourg-Honegger um die Wiederaufnahme des Unterrichts bat, beschrieb er auch die während der Sommermonate entstandenen Kompositionen:

> J'ai un peu composé: deux pièces pour piano et deux mouvements pour un quatuor d'ondes Martenot qui n'est pas encore terminé. J'ai employé le quart de ton avec les ondes Martenot pour obtenir une variété *mélodique* plus grande sur une même étendue. – Mais cet emploi n'est que mélodique. Je l'entends bien cérébralement. Je voudrais bien voir ce que cela donne sur les instruments?!
> Je vous montrerai cela dès que je monterai place Vintimille. – Je voudrais bien aussi que Monsieur Honegger me dise ce qu'il en pense.[1]

Bei den erwähnten Klavierwerken muss es sich um das zweite und dritte Stück des dreiteiligen *Psalmodies*-Zyklus handeln. Zu Beginn der Ferien, am 14. Juli 1945, hatte Boulez die wohl schon in Paris entworfene *Psalmodie 1* ins reine geschrieben.[2] Dass er auf einen liturgischen Titel zurückgriff, den er bereits 1943 für eine Klavierkomposition verwendet hatte, mag von Messiaens *Trois petites Liturgies de la Présence Divine* (»Antienne de la Conversation intérieure« – »Séquence du Verbe, Cantique Divin« – »Psalmodie de l'Ubiquité par amour«) veranlasst worden sein, deren Proben und Uraufführung Boulez im April mit grossem Interesse verfolgt hatte.[3] *Psalmodie 2* und *3* entstanden unmittelbar nacheinander,[4] eine Reinschrift von *Psalmodie 2* ist mit »Juillet 45«, eine Reinschrift von *Psalmodie 3* mit »Juillet-Août 45« datiert.[5]

---

1 Brief aus Montbrison vom 22. September 1945, Privatbesitz Pully. – Vgl. dazu auch Kap. I.2.3, S. 38–39.

2 Vgl. *Psalmodie 1*, Reinschrift, F-Pn, Ms. 20135 mit der Datierung auf S. 6 und mit dem Kommentar »En souvenir de la Saint-Henri«.

3 Vgl. Boulez (1966 III) in seiner Hommage à Roger Désormière, S. 143–144: »La première fois que je le vis répéter, ce fut lorsqu'il créa les *Trois petites Liturgies* de Messiaen [...]. Il nous avait donné l'autorisation de suivre toutes les répétitions, j'étais fidèle aux rendez-vous!«

4 Vgl. die Bleistiftentwürfe der *Psalmodies* in PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 3c. Das Ende von *Psalmodie 2* und der Beginn von *Psalmodie 3* finden sich fortlaufend auf derselben Manuskriptseite, vgl. Mikrofilm 134, S. 527. *Psalmodie 2* und *3* wurden auf 16linigem Notenpapier entworfen, *Psalmodie 1* hingegen – wie auch *Nocturne, Prélude, Toccata* und *Scherzo* – auf Notenpapier mit 12 Linien.

5 Vgl. *Psalmodie 2,* Reinschrift, Paris, Médiathèque Musicale Mahler, mit der Datierung auf S. 6 sowie *Psalmodie 3,* Reinschrift in Fragmenten, PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 3c und Dossier 3d, mit der Datierung auf S. 11 bzw. Mikrofilm 134, S. 540.

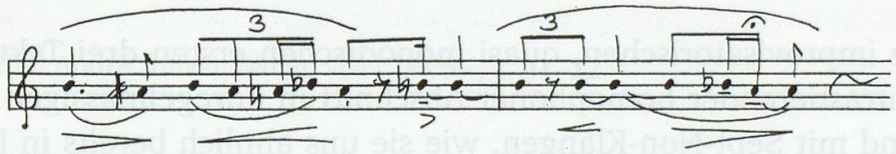
Psalmodie 1 war im Entwurf ein fünfzeiliges Motto aus André Gides *Les Nourritures terrestres* (1897) zugedacht, das metaphernreich die algerische Stadt Blidah verherrlicht:

> Je sais la source où j'irai rafraîchir mes paupières,
> Source froide où toute la nuit va descendre.
> Eau de glace où le matin transparaîtra
> Grelottant de blancheur. Source de pureté.
> Quand j'y viendrai laver mes paupières brûlées.[6]

In Gides Werk folgt dem Gedicht ein Brief, in welchem sich der Autor an seinen jungen Freund Nathanael wendet, die evozierten Bilder konkretisiert und zur Selbstfindung aufruft:

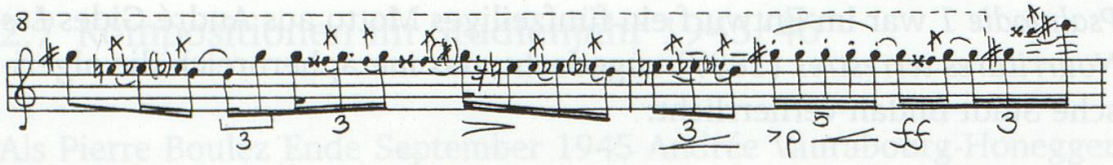
> Tu n'imagines pas, Nathanael, ce que peut devenir enfin cet abreuvement de lumière; et la sensuelle extase que donne cette persistante chaleur… Une branche d'olivier dans le ciel; le ciel au-dessus des collines; un chant de flûte à la porte d'un café… Alger semblait si chaude et pleine de fêtes que j'ai voulu la quitter pour trois jours; mais à Blidah, où je me réfugiais, j'ai trouvé les orangers tout en fleurs… […] Je crois que la route que je suis est *ma* route, et que je la suis comme il faut. Je garde l'habitude d'une vaste confiance qu'on appellerait de la foi, si elle était assermentée.[7]

Dass Boulez ein Motto aus diesem Kontext wählte, mag für die Suche nach dem eigenen künstlerischen Ich stehen,[8] musikalisch von Interesse ist der Gesang der arabischen Flöte, den Gide mit dem Bild von Blidah verbindet. Denn *Psalmodie 1* beginnt in einem improvisierenden Gestus, der an André Jolivets *Cinq Incantations* (1936) für Flöte erinnert. Diese Solostücke reflektieren ihrerseits Improvisationen nordafrikanischer Flötisten, denen Jolivet auf Algerienreisen stundenlang gelauscht haben soll.[9]

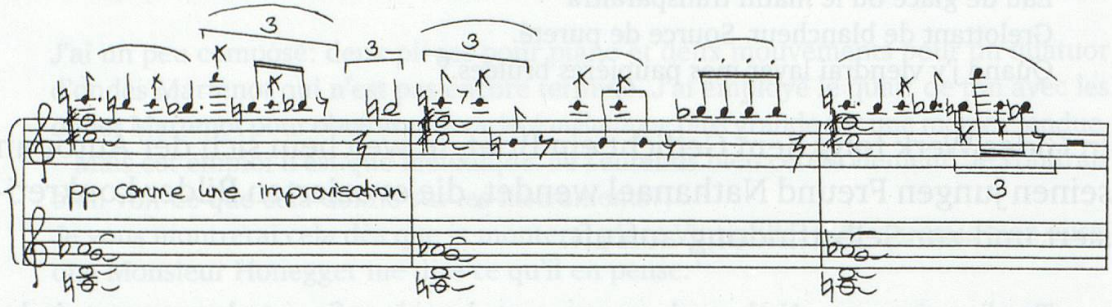


Beispiel 23a: André Jolivet, *Incantation D,* T. 5–6

6 Vgl. PSS, Mikrofilm 134, S. 514 bzw. Gide (1927), S. 169–170. – Das Motto wurde auch der Reinschrift zunächst vorangestellt, später aber durch Striche unkenntlich gemacht, vgl. F-Pn, Ms. 20135, S. 1.
7 Gide (1927), S. 170–171.
8 Vgl. in diesem Sinn O'Hagan (1997), S. 10 und Nemecek (1998), S. 57.
9 Vgl. dazu Arom (2003), S. 28.

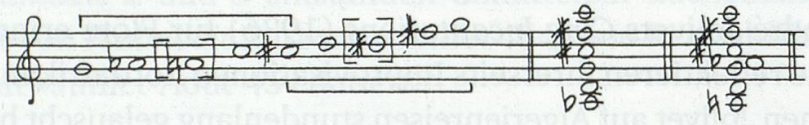


Beispiel 23b: André Jolivet, *Incantation E,* T. 24–25



Beispiel 23c: Pierre Boulez, *Psalmodie 1,* T. 1–3

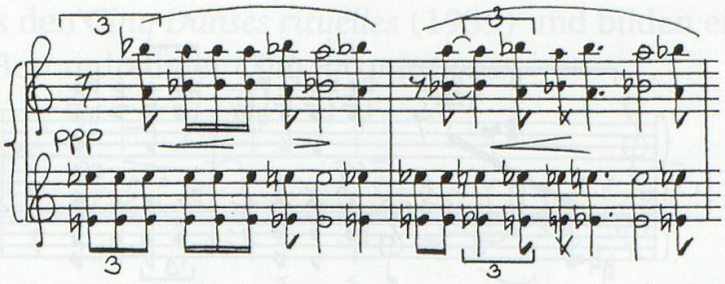
Im Zentrum der Melodie steht jeweils eine absteigende chromatische Dreitongruppe, die rhythmisch variiert ganz oder partiell wiederholt wird, wobei Halbton-Vorschläge verzierend hinzukommen können. Interessanterweise exponierte Boulez mit *c–h–b* diejenige Tonzelle, die auch *Thème et variations pour la main gauche* prägt. Als Begleitung verwendet *Psalmodie 1* einen liegenden Quartenakkord, der sich aus Messiaens transponierten Modi 5 und 4 herleiten lässt:[10]



Beispiel 24: Olivier Messiaen, Modi [4] und 5; Akkord Messiaen; Akkord *Psalmodie 1*

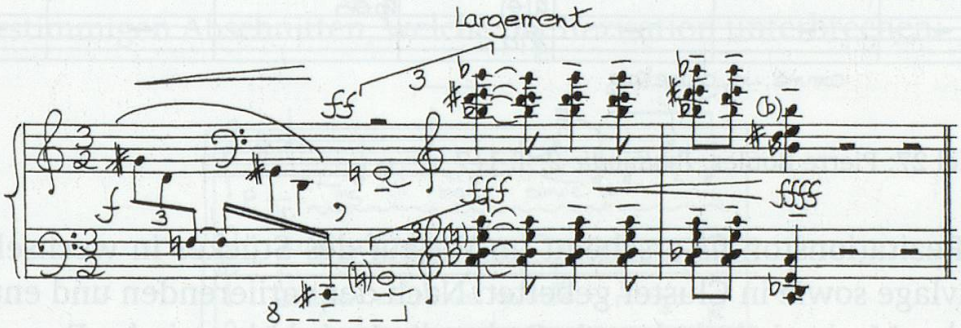
Auf die improvisatorischen, quasi monodischen ersten drei Takte folgt ein kontrastierender homophoner Abschnitt in unregelmässiger Pulsierung und mit Sept-Non-Klängen, wie sie uns ähnlich bereits in Boulez' *Prélude* begegneten:

10 Als Modus 5 bezeichnete Messiaen den um zwei Noten reduzierten Modus 4. Den aus Modus 5 abgeleiteten Quartenakkord führt er mehrfach als Beispiel auf, vgl. Messiaen (1944), S. 44, Bsp. 213 und 214 sowie S. 55, Bsp. 347 und 349. Boulez' Orgelpunktakkord zu Beginn von *Psalmodie 1* entspricht Messiaens Beispiel unter Hinzunahme des in Modus 4 integrierten Tones *a*. – Vgl. dazu auch O'Hagan (1997), S. 11. – Messiaen verwendete seinerseits akkordische Orgelpunktklänge zur Begleitung von Vogelstimmenimitationen, etwa in »Regard du Fils sur le Fils« aus den *Vingt Regards,* bes. T. 24–33 und T. 56–65.



Beispiel 25: Pierre Boulez, *Psalmodie 1,* T. 4–5

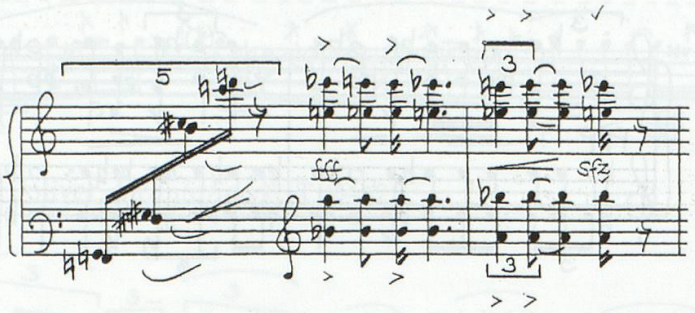
Dieser zu Beginn auf kleinem Raum exponierte Wechsel zwischen melodiös-linearen und akkordisch rezitierenden Texturen bestimmt die gesamte 82taktige *Psalmodie 1*. Dabei überwiegen die monodischen Partien, deren rhythmisch sich stets neu generierende Melodie bis in extreme Höhen transponiert wird. Die homophonen Einschübe variieren ihrerseits in Stimmendichte und Lage.[11] Beide Texturen werden durch Arpeggien aufgelockert. In einem improvisierenden Abschnitt T. 58–66 fächert sich der stützende Orgelpunkt in repetierte Tonfolgen auf; die rhythmisierten Akkordpulsationen werden häufig von einem Arpeggio eingeleitet – ein Gestus, wie er sich auch in Jolivets Klavierzyklus *Mana* (1935) findet:[12]



Beispiel 26a: André Jolivet, *Mana,* »La Chèvre«, T. 21–22

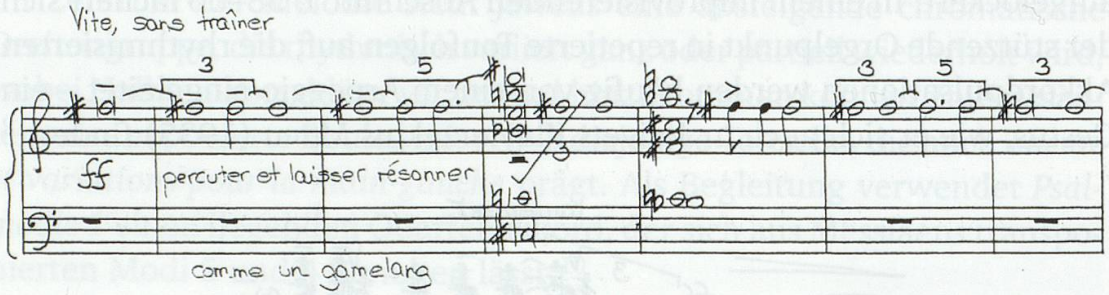
11 Der Gliederungsvorschlag von Nemecek (1998), S. 57–58 »als variierte Reihungsform mit vier formal gleich gebauten Hauptsektionen, denen jeweils zwei kontrastierende Untersektionen a [monodisch] und b [homophon] untergeordnet sind« charakterisiert treffend, ist aber zugleich überschematisiert und vereinfachend, da einerseits die nur dreitaktigen homophonen Einschübe b' (T. 55–57) und b'' (T. 73–75) als eigenständige Untersektionen interpretiert und den sehr viel längeren Abschnitten a' (T. 41–54) bzw. a'' (T. 58–72) zur Seite gestellt werden, andererseits aber etwa die zweitaktige homophone Passage T. 4–5 sowie akkordische Einwürfe innerhalb von a'' unbeachtet bleiben.

12 Zu Jolivets Einsatz von Akkorden vgl. Messiaen (1946). – Vgl. dazu auch Nemecek (1998), S. 103.



Beispiel 26b: Pierre Boulez, *Psalmodie 1,* T. 32–33

Psalmodie 2 ist mit 185 Takten nicht nur deutlich länger als *Psalmodie 1,* sondern zugleich materialreicher und komplexer in der Faktur. Auf seinem Entwurf hat Boulez als Form »*Pont:* ABCBA« notiert.[13] Auch *Psalmodie 2* ist weitgehend monodisch angelegt, diesmal bestimmt durch die Deklamation eines Einzeltons:



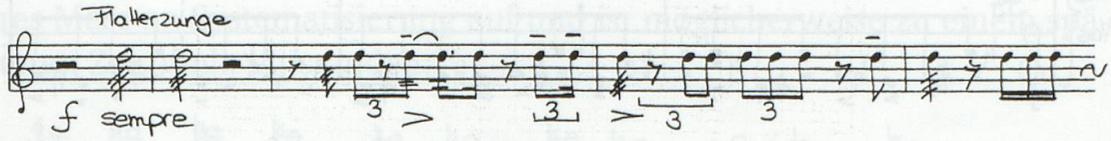
Beispiel 27: Pierre Boulez, *Psalmodie 2,* T. 1–7

Der Rezitationston *fis* erscheint im Verlauf des Stückes in wechselnder Oktavlage sowie in Cluster gebettet. Nach der variierenden und entwickelnden Motivwiederholung in *Psalmodie 1* wird hier mit der Exposition eines Zentraltons offensichtlich ein weiteres Element aus Jolivets Sprache aufgegriffen. Die sogenannte »note-pivot« definiert dort eine klangliche Achse, die zu Akkordmassen oder Motiven in Beziehung tritt.[14] Weiträumig repetierte »notes-pivots« prägen die »Danse initiatique« und »Danse

13 Vgl. PSS, Mikrofilm 134, S. 521. – Nemecek (1998), S. 58–61 sieht hingegen eine »Zweiteiligkeit der globalen Anlage« und eine »direkte Anlehnung an das Formschema der gregorianischen Psalmodie« mit »Rezitation«, »Mediatio« und »Terminatio«.

14 Vgl. dazu Jolivet (1946), S. 37, Messiaen (1946) sowie Conrad (1994), S. 114–116. – Jolivet übernahm den Einsatz der »notes-pivots« seinerseits von Edgard Varèse, mit dessen Musik Boulez 1945 noch nicht vertraut war. – Als ferneres Vorbild für die Verwendung eines Pedaltons wäre auch noch »Le Gibet« aus Ravels *Gaspard de la nuit* mit seinem Glockengeläute auf *b* denkbar.

nuptiale« aus den *Cinq Danses rituelles* (1939) und bilden einen charakteristischen Bestandteil der *Cinq Incantations:*



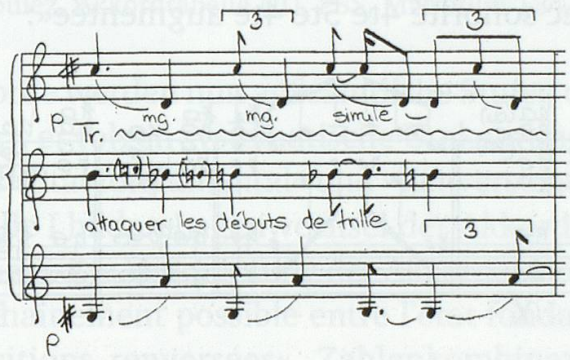
Beispiel 28: André Jolivet, *Incantation B,* T. 33–37

Wird dem Zentralton ein weiterer akzentuierter Einzelton entgegengestellt – dies meist im Sekundabstand – ergibt sich aus den »notes-pivots antagonistes« eine Art Pendelbewegung:



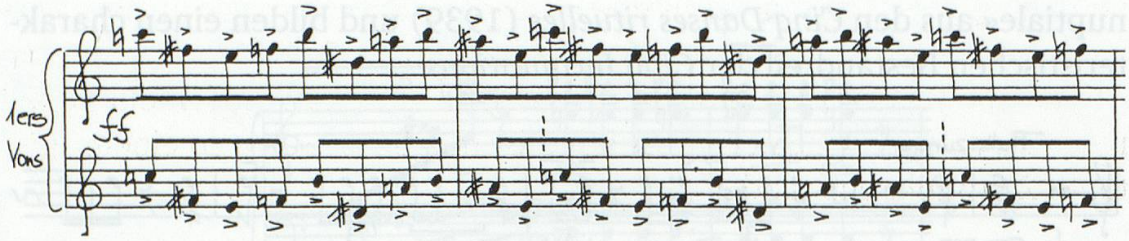
Beispiel 29: André Jolivet, *Incantation D,* T. 14–15

Auch in *Psalmodie 2* erklingen solche Pendelfakturen, hier allerdings in mehrstimmigen Abschnitten, welche die Rezitation unterbrechen:

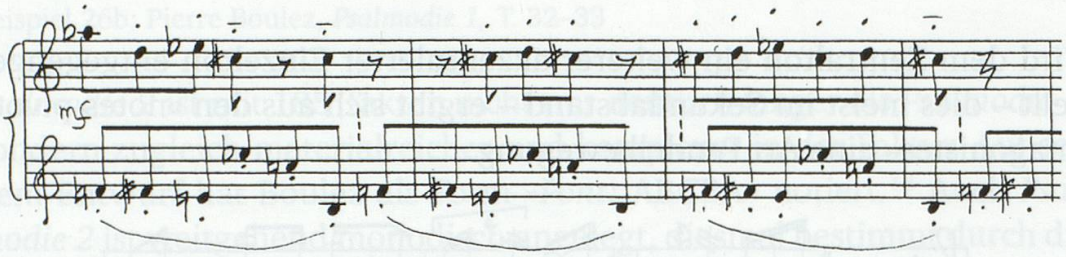


Beispiel 30: Pierre Boulez, *Psalmodie 2,* T. 81

Man kann dies als Bestreben deuten, Elemente einer a priori nicht kontrapunktischen Musiksprache ansatzweise mit polyphonem Denken zu kombinieren. In dieselbe Richtung weist ein längerer gegenstimmig-linearer Abschnitt (T. 88–138), der ein Ostinato verwendet, auffallend ähnlich dem Unisono-Ostinato in Messiaens »Psalmodie« aus den *Trois petites Liturgies:*

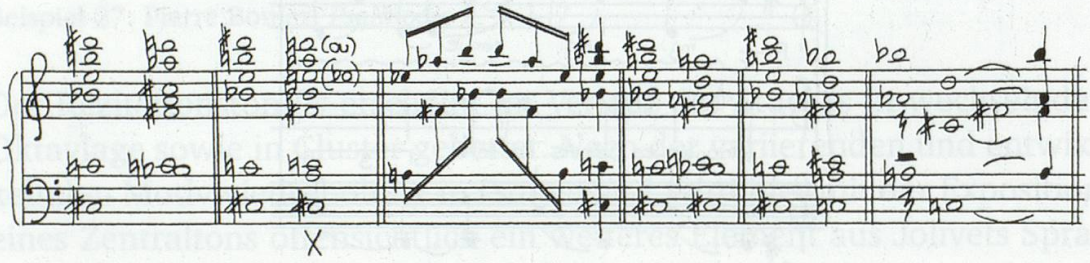


Beispiel 31a: Olivier Messiaen, »Psalmodie de l'Ubiquité par amour«, T. 7–9



Beispiel 31b: Pierre Boulez, *Psalmodie 2,* T. 88–90

Unter den Materialien der Paul Sacher Stiftung befinden sich auch zwei Akkordtabellen, die mit *Psalmodie 2* in Beziehung stehen.[15] Die erste der Tabellen entstand gemäss den Datierungen vom 11. bis 13. Juli 1945, also unmittelbar bevor *Psalmodie 1* ins reine geschrieben wurde.[16] Boulez betitelte das dort entwickelte Verfahren als »Principe d'une sonorité classée mixtur avec sonorité 4te 5te 4te augmentée«:



Beispiel 32: Pierre Boulez, Akkordtabelle (I), PSS, Mikrofilm 134, S. 554

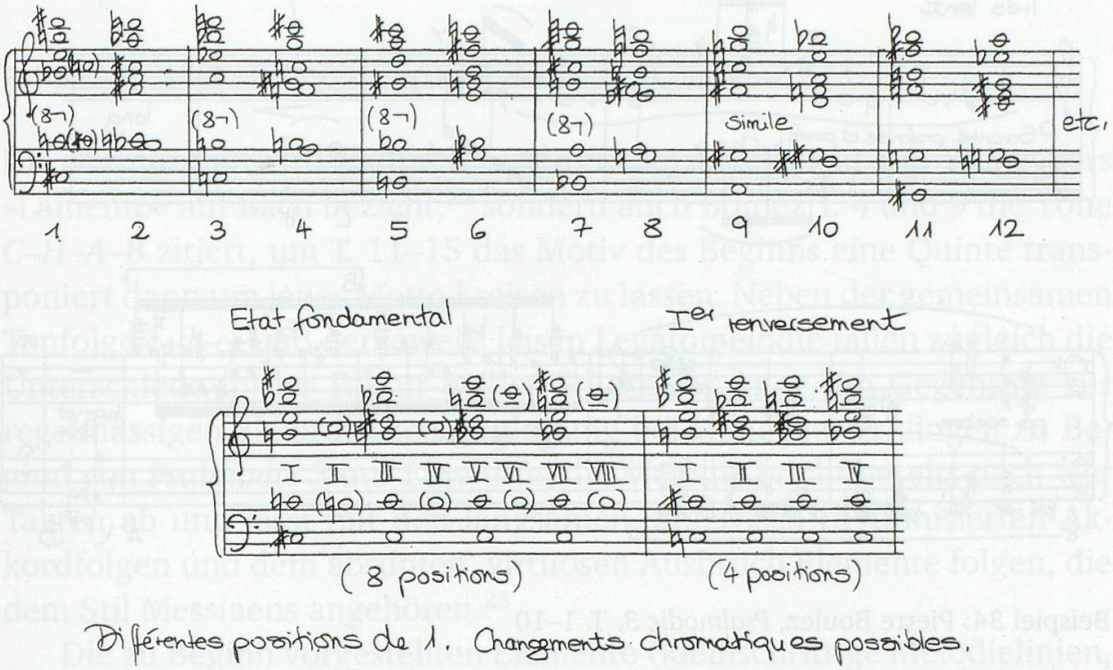
Einem fixen Akkord wird ein zweiter Akkord zugeordnet, dessen Gestalt durch »notes ajoutées«, vor allem aber mittels Stimmtausch und Oktavversetzungen verschiedene Transformationen erfährt, wobei *fis'* als Achsenton beibehalten wird. Bei den Ausgangsakkorden handelt es sich um die in T. 4 und 5 von *Psalmodie 2* zur Begleitung des Deklamationstones

15 PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 3e.

16 Vgl. PSS, Mikrofilm 134, S. 554, überschrieben mit »Accords«, »recherche commencée le 11 juillet 45«, datiert unten auf der Seite mit »le 13 juillet«.

verwendeten Klänge, Ableitung x erklingt in T. 18, weiteren Analogien zwischen Tabelle und Komposition wäre nachzugehen.[17]

Tabelle II geht von denselben Akkorden aus, weist jedoch ein höheres Mass an Systematisierung auf und ist möglicherweise zu einem späteren Zeitpunkt entstanden:[18]



Beispiel 33: Pierre Boulez, Akkordtabelle (II), PSS, Mikrofilm 134, S. 556

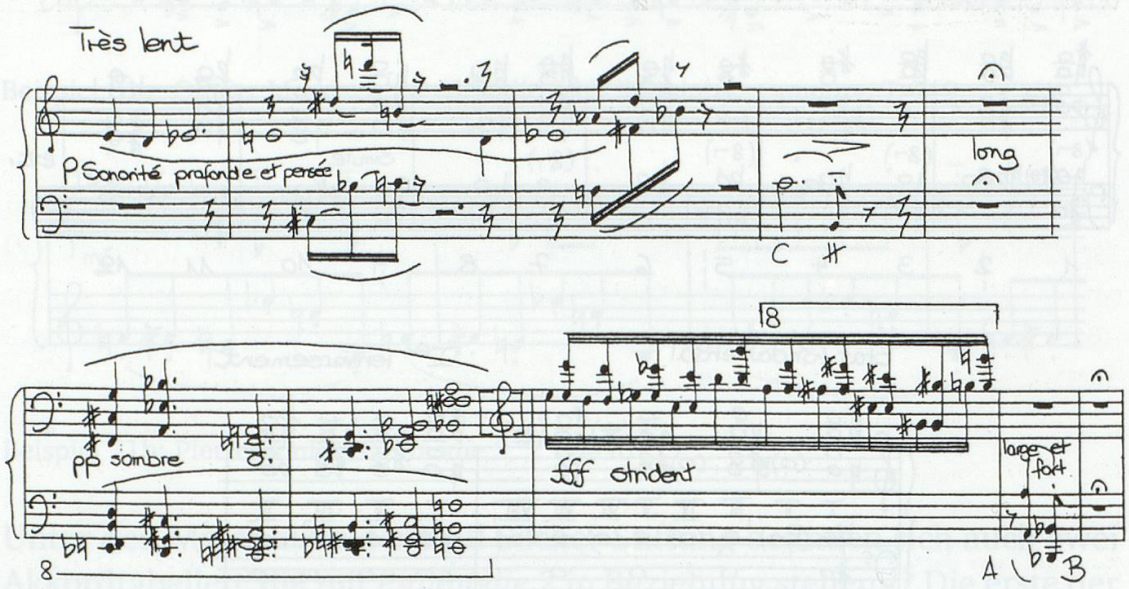
Die Ausgangsakkorde werden nun auf sämtliche Stufen der chromatischen Leiter transponiert, es folgen systematische Umkehrungen in fünf Schritten, die Boulez als »Etat fondamental« und »Renversements 1–4« bezeichnete. Wie in Tabelle I bilden Lagenwechsel der Akkordtöne das grundlegende Umbauprinzip. Die Verknüpfung der Akkorde wird durch eine Notiz definiert als »Enchaînement possible entre l'état fondamental transposé et toutes ses positions renversées«, Zahlenkombinationen vermitteln darüber hinaus konkrete Vorschläge für Akkordfolgen, noch konnte für Tabelle II jedoch keine kompositorische Umsetzung gefunden werden.[19]

17 Nemecek (1998), S. 86–89 erkannte Entsprechungen zwischen *Psalmodie 2* und Tabelle I bis T. 30.

18 Vgl. PSS, Mikrofilm 134, S. 556. Tabelle II ist undatiert und auf anders liniertem Notenpapier aufgezeichnet als Tabelle I.

19 Tabelle II entstand möglicherweise im Zusammenhang mit dem Projekt einer Orchestrierung der *Psalmodies*, von welcher Skizzen im Particell erhalten sind, vgl. PSS, Mappe A, Dossier 3e bzw. Mikrofilm 134, S. 557–558. – Nemecek (1998), S. 89–99 hat Tabelle II detailliert beschrieben und sieht hier den fortgeschrittensten Stand

Nach der Exposition eines Einzeltons in *Psalmodie 2* ist für *Psalmodie 3* mit *e'–d'–es'* wiederum eine Dreitongruppe konstitutiv. Abweichend von *Psalmodie 1* wird diese jedoch nicht in der Wiederholung zerlegt und entwickelt, sondern sie bestimmt motivartig fassbar die Komposition:



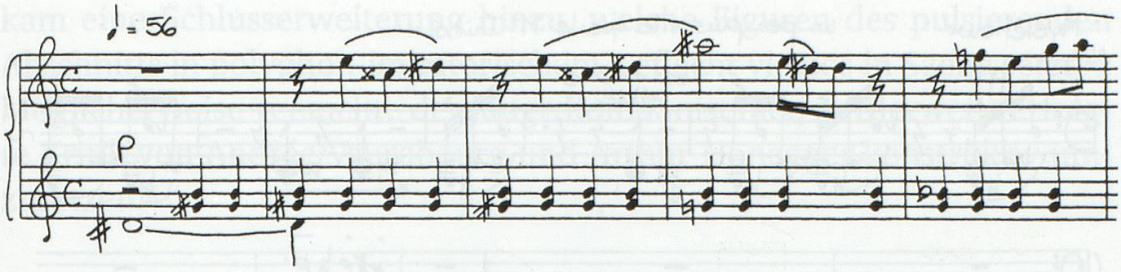
Beispiel 34: Pierre Boulez, *Psalmodie 3,* T. 1–10

T. 1–3 erzeugt das Dreitonmotiv eine langsam schreitende melodische Linie, T. 6–7 wird es im Krebsgang zum Fundament einer akkordischen Folge, T. 8 zur Anfangswendung einer virtuosen Figur. Boulez hat den Beginn des Stückes im Entwurf mit »phrase mélodique longue accompagnée – Honegger« überschrieben,[20] und O'Hagans Annahme, es könnte hier eine Referenz zum Beginn des »Lamento« aus Honeggers *La Danse des morts* vorliegen, ist überzeugend:[21]

der Boulezschen Anwendung der »Technik des Klangzentrums« verwirklicht. Der Terminus »Klangzentrum« entstammt einem Aufsatz Zofia Lissas (1935) zur späten Kompositionstechnik Skrjabins. Mit Hilfe dieses Begriffs beschreibt Nemecek Boulez' damaliges harmonisches Denken als Projektion von Klangzentren innerhalb einer funktionsneutralen Materialorganisation, s. o. Kap. I.2.5, S. 53, Anm. 10. Nemeceks Analysen – vgl. bes. S. 73–86 – bleiben dabei recht hermetisch. Nur sporadische Hinweise auf das Klangdenken Messiaens, Jolivets oder auch Milhauds lassen mangels konkreter Vergleiche Boulez' Handhabung nicht in ihrer Spezifik greifbar werden.

20 Vgl. PSS, Mikrofilm 134, S. 527.

21 Vgl. O'Hagan (1997), S. 13.



Beispiel 35: Arthur Honegger, *La Danse des morts,* »Lamento«, T. 1–5

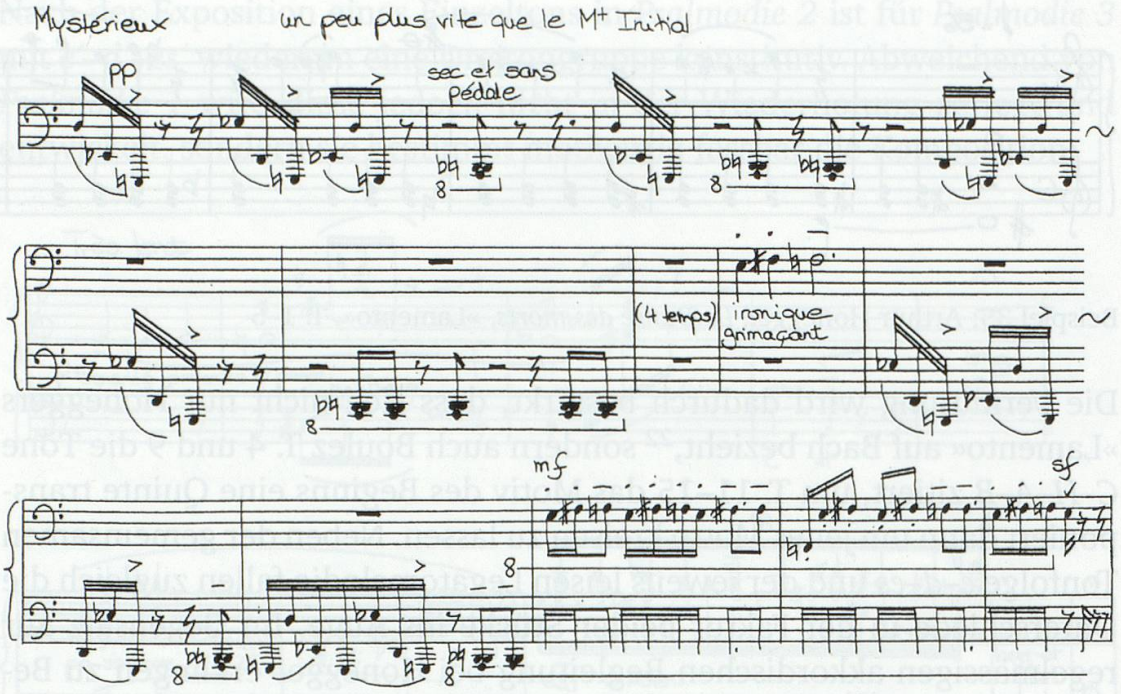
Die Vermutung wird dadurch bestärkt, dass sich nicht nur Honeggers »Lamento« auf Bach bezieht,[22] sondern auch Boulez T. 4 und 9 die Töne *C–H–A–B* zitiert, um T. 11–15 das Motiv des Beginns eine Quinte transponiert dann um jenes Motto kreisen zu lassen. Neben der gemeinsamen Tonfolge *e–d–es* und der jeweils leisen Legatomelodie fallen zugleich die Unterschiede in der Faktur beider Stücke ins Auge. Im Gegensatz zur regelmässigen akkordischen Begleitung bei Honegger erklingen zu Beginn von *Psalmodie 3* nur Einwürfe, die Melodie bricht bereits nach vier Takten ab und lässt mit den langsamen, ametrisch rhythmisierten Akkordfolgen und dem abrupten, virtuosen Ausbruch Elemente folgen, die dem Stil Messiaens angehören.[23]

Die zu Beginn vorgestellten Elemente (kleinschrittige Melodielinien, begleitende Einwürfe, akkordische Themenabschnitte und eruptive virtuose Gesten) bilden das Material von *Psalmodie 3*. Hinzu kommen monodische Einschübe der Töne *fis* und *f,* die auf *Psalmodie 1* und *2* verweisen, sowie ausgedehnte Arpeggien, welche mit dem Dreitonmotiv verbunden werden und häufig in liegende Klänge münden. Auffallend ist dabei die zunehmende Komplexität innerhalb des Psalmodienzyklus, die von Stück zu Stück grössere Satzdichte und Abwechslungsvielfalt.

T. 69 beginnt einstimmig, pianissimo und mit »Mystérieux« überschrieben ein dreissigtaktiger pulsierender Abschnitt, deutlich kontrastierend zum insgesamt lyrischen Charakter des vorangegangenen Teils:

22 Vgl. die Gegenüberstellung des »Lamento« mit der Arie der *Matthäuspassion* »Aus Liebe will mein Heiland sterben« bei O'Hagan (1997), Ex. 1.9.

23 Vgl. bes. Messiaens Verarbeitung des »Thème de Dieu« als »Victorieux et agité« im 6. Stück »Par Lui tout a été fait« der *Vingt Regards.*



Beispiel 36: Pierre Boulez, *Psalmodie 3,* T. 69–81

Die Dreitongruppe erscheint nun krebsgängig als über die Oktave gespreizte 32stel-Figur, zu Beginn permutiert und ostinat endend. Sie wird kombiniert mit dreitönigen Clustern im tiefsten Bassregister, die perkussive Rhythmen bilden und eine zusätzliche, zum Hauptmotiv komplementär verlaufende Dreitonzelle und aus ihr entwickelte Figuren grossflächig begleiten. Gegen Ende des Abschnitts werden lang ausklingende Arpeggien miteingeflochten, es folgt eine Reminiszenz an Texturen des Anfangsteil. Die Anlage des Stückes hat Boulez als »Forme sonate assez libre« bezeichnet.[24]

Im November 1945 wurde *Psalmodie 3* eingreifend überarbeitet.[25] Während monodische Einschübe und Arpeggien grossflächig entfielen,

24 Vgl. das Reinschriftfragment, PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 3d bzw. Mikrofilm 134, S. 534. – Die Reflexionen zur Form von Nemecek (1998), S. 62 sind insofern gegenstandslos, als sich die Verwirrung stiftende Notiz »*Pont:* ABCBA« auf *Psalmodie 2* bezieht, vgl. oben S. 71.

25 Vgl. die grossräumigen Bleistiftstreichungen innerhalb der Tintenreinschrift vom Sommer und den mit »12' Novembre 45« datierten, als Fragment erhaltenen Neuentwurf, PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 3d bzw. Mikrofilm 134, S. 539–544 sowie die in der Pariser Médiathèque Musicale Mahler aufbewahrte Reinschrift der überarbeiteten Fassung. Grundlage der obigen analytischen Beobachtungen bildete die im Sommer entstandene Erstfassung.

kam eine Schlusserweiterung hinzu, welche Figuren des pulsierenden Abschnitts in polyphon-imitatorischem Geflecht virtuos in Szene setzt.[26] Möglicherweise versuchte der junge Komponist hier, mittlerweile erfolgte Kritik von Andrée Vaurabourg und Arthur Honegger konstruktiv umzusetzen.[27]

Die *Psalmodies* wurden im Frühjahr 1946 von Yvette Grimaud in Paris aufgeführt.[28] Im nachhinein hat sich Boulez von diesen Klavierstücken allerdings deutlich distanziert und jegliche Veröffentlichung ausgeschlossen:

> Lorsque je composai les *Trois Psalmodies,* j'ignorais jusqu'à l'existence de la musique sérielle, mais j'avais le sentiment très net de la nécessité de l'atonalité. Cependant, ces psalmodies, je ne veux plus les reconnaître aujourd'hui; elles n'ont jamais été éditées, et ne le seront jamais tout au moins par ma volonté.[29]

Boulez' Aussage, er habe zum Zeitpunkt der Komposition noch keinerlei Zwölftonmusik gekannt, deckt sich zwar mit dem Erscheinungsbild der *Psalmodies*, steht aber im Widerspruch zur Tatsache, dass ihm bei jenem Hauskonzert im Frühjahr 1945 bereits dodekaphone Werke begegnet waren und die Analysekurse bei Leibowitz wahrscheinlich kurz darauf einsetzten.[30] Auch war mit *Thème et variations pour la main gauche* im Juni schon ein Werk entstanden, worin eine erste Rezeption zwölftontechnischer Verfahren ersichtlich wird.[31] Man könnte daher, wie dies O'Hagan erwägt, entgegen der Quellenlage ein wesentlich früheres Entstehungsdatum des Zyklus' annehmen.[32] Plausibler ist aber, dass Boulez

---

26 Vgl. PSS, Mikrofilm 134, S. 542.

27 Vgl. dazu auch Kap. II.5.5, S. 301–304.

28 Das in der Literatur kursierende Datum der Aufführung, der 12. Februar 1945, kann aufgrund der Entstehungszeit nicht stimmen. Es muss sich um den 12. Februar 1946 gehandelt haben; ein weiteres Mal erklangen die *Psalmodies* am 5. März 1946, Auskunft von Robert Piencikowski, PSS. – Auch existiert eine Aufnahme Grimauds in der Phonothek des Pariser Radios, vgl. Goléa (1958), S. 21 und Jameux (1984), S. 27.

29 Boulez in Goléa (1958), S. 20. In leicht abgeändertem Wortlaut als »Zitat« übernommen von Jameux (1984), S. 36. – Auch 25 Jahre später bleibt Boulez' Urteil unverändert, vgl. Boulez in »Entretien avec Sylvie de Nussac«, 1983, S. 104.

30 Vgl. Kap. I.2.6, S. 73–74.

31 Vgl. Kap. I.2.5, S. 64 und S. 67.

32 Vgl. O'Hagan (1997), S. 6: »A surprising feature of the ›Trois Psalmodies‹ is their conservatism [...], suggesting a somewhat earlier date of conception.« Vgl. S. 8: »Despite the indisputable evidence furnished by the dating of the various revisions of ›Psalmodie 3‹, one is inclined on stylistic grounds to place the original date of composition of all three pieces as much as a year earlier.«

im Sommer und Herbst 1945 gleichzeitig in verschiedenen Stilen experimentierte, dass er mit *Psalmodie 2* und *3* einen nicht dodekaphon konzipierten Zyklus wiederaufgriff und zu Ende führte, obwohl er zumindest Schönbergs *Variationen* op. 31 bereits detailliert kennengelernt hatte. Die Analyse der *Sonatine* stärkt diese These.

*

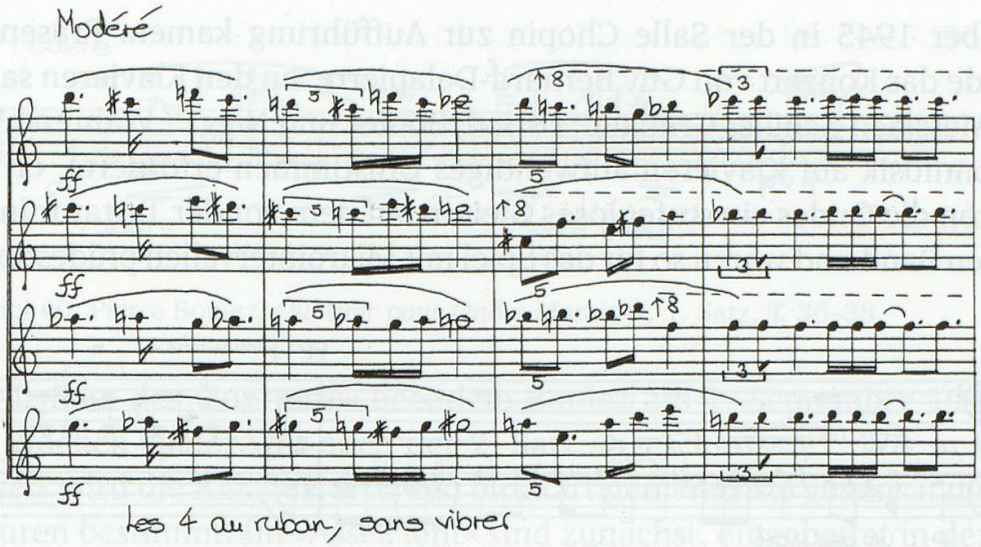
Mit der Spielweise und den Möglichkeiten der Ondes Martenot war Pierre Boulez wohl schon gut vertraut, als er im August 1945 das Projekt eines Quartettes anging. Maurice Martenot (1898–1980) hatte die »ondes musicales« 1928 im Pariser Musikleben eingeführt und zahlreiche Komponisten für sein elektronisches Melodieinstrument gewinnen können. Unter ihnen befand sich Arthur Honegger, der eine Ondes in *Jeanne d'Arc au bûcher* (1935) als klangliche Verstärkung des Orchester-Tutti verwendete.[33] Messiaen war besonders fasziniert, schrieb *Fêtes des belles eaux* für sechs Ondes Martenot (1937), *Deux Monodies en quarts de ton* (1938) sowie *Musique de scène pour un Œdipe* (1942) für Ondes Martenot solo und versah die *Trois petites Liturgies* mit einem Ondes-Solopart. In Film- und Theatermusik war Martenots Erfindung en vogue, Musiker begannen, sich auf das Instrument zu spezialisieren, auch Boulez arbeitete regelmässig als Ondiste am Pariser Theater der Folies-Bergère.[34]

Sein *Quatuor pour Ondes Martenot* beginnt mit einem ausladenden 1. Satz von 317 Takten.[35] Deutlich durch Zäsuren gegliedert, reihen sich wechselweise Abschnitte im »Modéré« und »Rapide« aneinander. In Sopranlage wird zunächst fortissimo ein homophones Thema vorgestellt, geprägt durch die Arbeit mit einer jambischen Zelle:

33 Vgl. auch Honeggers Lob der »Ondes« in Honegger (1951), S. 74–75.

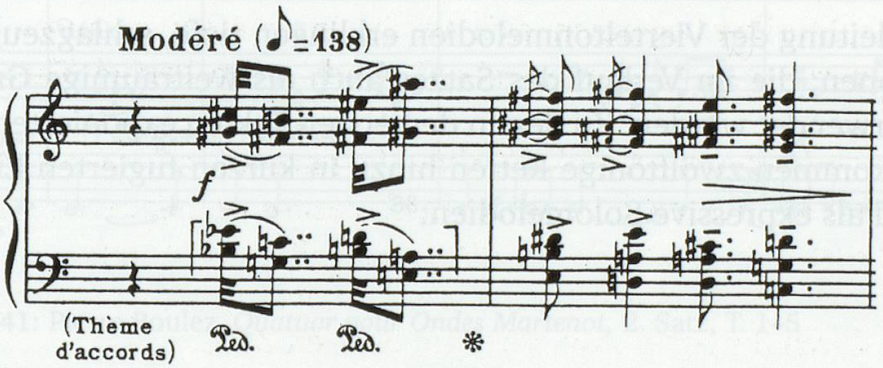
34 Vgl. Jameux (1984), S. 31.

35 Vgl. PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 3 f. – Die Partitur des *Quatuor* liegt als Entwurf, als Reinschrift mit Korrekturen sowie als Reinschrift von fremder Hand vor. Boulez' Korrekturen wurden in der fremden Reinschrift berücksichtigt, es handelte sich in erster Linie um Ausdünnungen von Unisono-Partien.



Beispiel 37: Pierre Boulez, *Quatuor pour Ondes Martenot,* 1. Satz, T. 1–4

Wie Bennett bereits aufzeigte, finden Augmentationen, Diminutionen und Umkehrungen der Zelle auf verschiedenen Ebenen statt.[36] Die Nähe zu Messiaen liegt auf der Hand, etwa zur Prägung des »Thème d'accords« im 14. Stück der *Vingt Regards:*

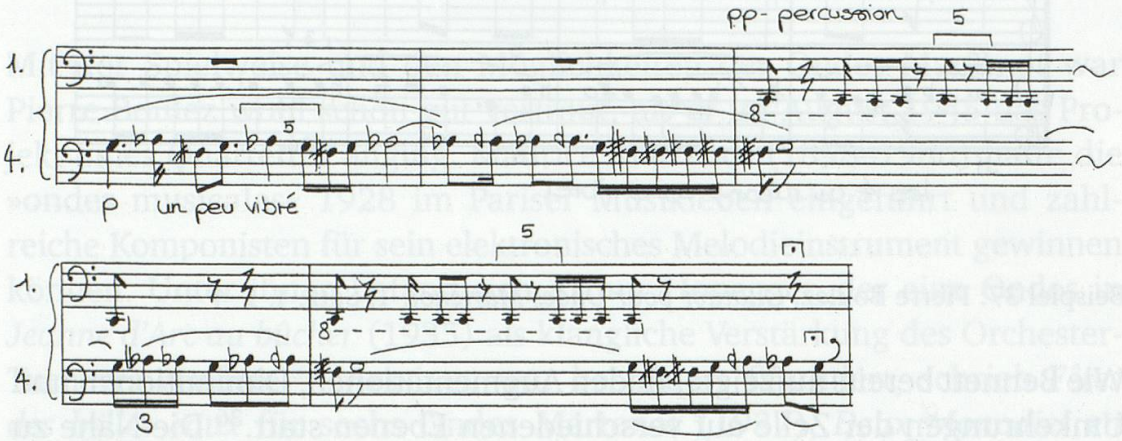


Beispiel 38: Olivier Messiaen, *Vingt Regards,* »Regard des Anges«, T. 5–6

Es folgen melodische Linien mit Vierteltönen – so wie es Boulez im Brief an Vaurabourg-Honegger beschrieben hat. Die Erweiterung der chromatischen Skala gehörte damals zu den kompositorischen Herausforderungen der Avantgarde. Eine Vorreiterrolle nahm Ivan Wyschnegradsky (1893–1979) ein, dessen Werke für Klavier und Singstimme am 11. No-

36 Vgl. Bennett (1986), S. 49.

vember 1945 in der Salle Chopin zur Aufführung kamen. Präsentiert wurde das Konzert von Guy Bernard-Delapierre, an den Klavieren sassen die Messiaen-Schüler Grimaud, Loriod, Boulez und Nigg.[37] Während Vierteltonmusik auf Klavieren aufwendiges Umstimmen erforderte, ermöglichten die Ondes ein stufenloses Gleiten auf dem vor der Tastatur installierten Band und waren so für das Spiel mit Mikrointervallen prädestiniert:

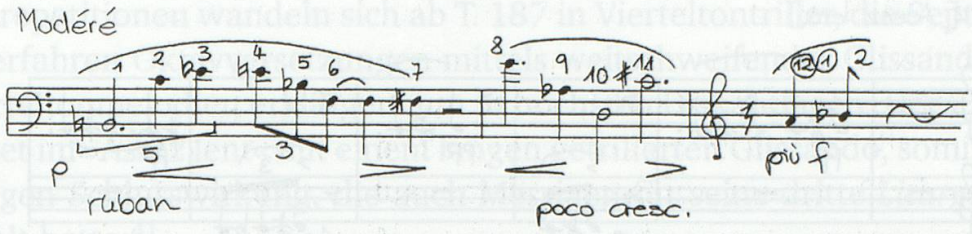


Beispiel 39: Pierre Boulez, *Quatuor pour Ondes Martenot,* 1. Satz, T. 8–11

Als Begleitung der Vierteltonmelodien erklingen tiefe, schlagzeugartige Pulsationen, die im Verlauf des Satzes auch als weiträumige Grundierung verwendet werden. Zu den in den ersten Takten exponierten Materialien kommen zwölftönige Ketten hinzu in kurzen fugierten Einschüben und als expressive Solomelodien:[38]

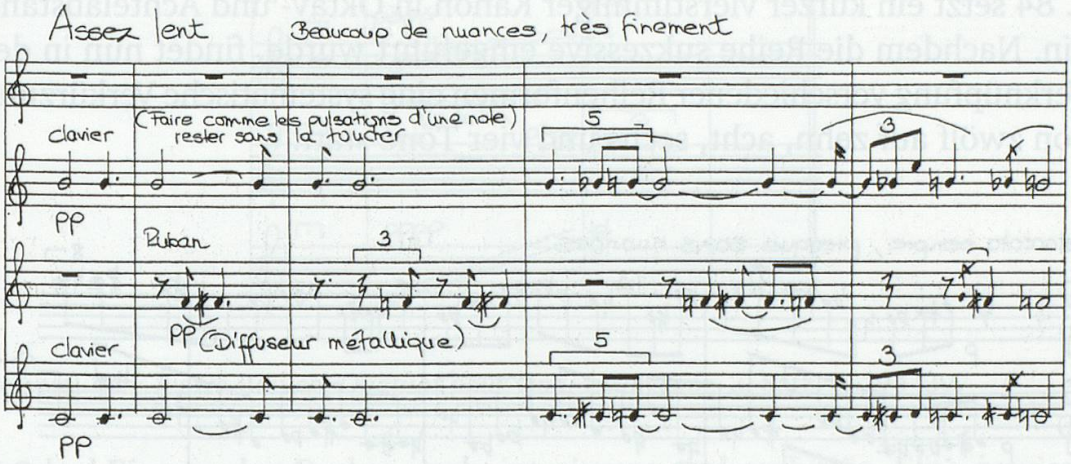
37 Vgl. das Konzertprogramm mit dem Titel »Concerts de musique à quarts de ton« und mit der Anmerkung: »Dans toutes ces œuvres, le système de quarts de ton est réalisé par l'accord des pianos. Un piano ou un groupe de deux pianos est accordé au diapason normal. L'autre piano ou l'autre groupe un quart de ton plus haut.« Ein Exemplar des Programms ist einsehbar in PSS, Sammlung Ivan Wyschnegradsky.

38 Interessant ist, dass neben der hier erstmals exponierten Grundreihe – vgl. die Reihentabelle zum *Quatuor* in PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 3e bzw. Mikrofilm 134, S. 552 – auch andere Zwölftonreihungen auftreten, vgl. etwa die fugierten Einschübe T. 86–92. Wie rote und blaue Einzeichnungen in der Reihentabelle zeigen, leitete Boulez ausserdem aus der Grundreihe und deren Umkehrung durch Permutierung zwei weitere Reihen ab. Der Verwendung der verschiedenen Reihen wäre im einzelnen noch nachzugehen.



Beispiel 40: Pierre Boulez, *Quatuor pour Ondes Martenot,* 1. Satz, T. 36–38

Den 1. Satz des Quartettes beendete Boulez am 1. September 1945,[39] drei Wochen später war auch der 2. Satz abgeschlossen.[40] Wie in *Psalmodie 1* wird die Anlage durch den blockartigen Wechsel gegensätzlicher Texturen bestimmt. Im »Assez lent« sind zunächst, eingebettet in dezent pulsierende Septklänge, Tonrepetitionen auf *f* und *fis* zu hören, die *Psalmodie 2* nahestehen:

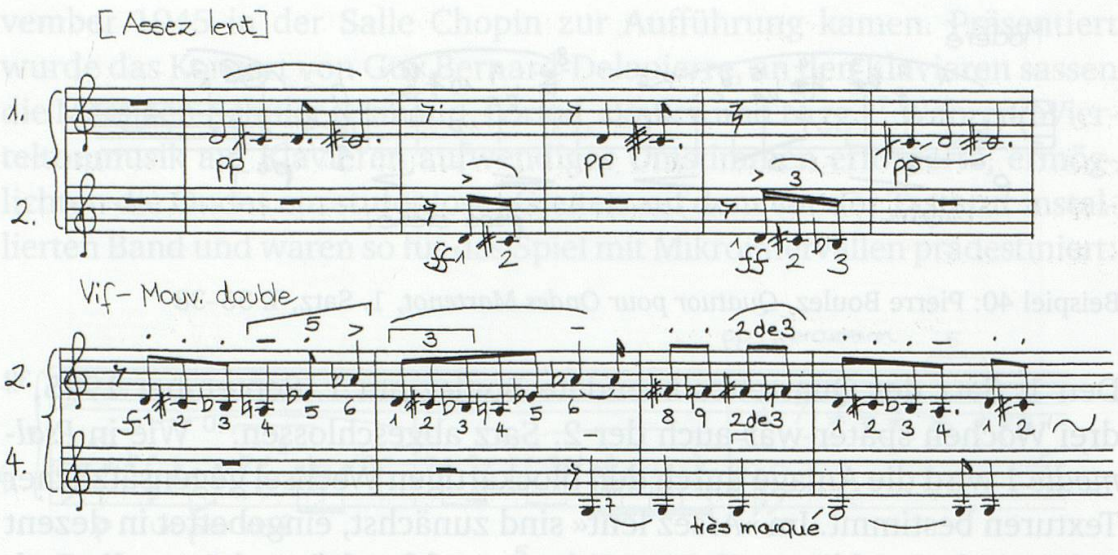


Beispiel 41: Pierre Boulez, *Quatuor pour Ondes Martenot,* 2. Satz, T. 1–5

Eine T. 11 beginnende ruhige Melodie mit Vierteltönen begleitend bleibt dieses Klanggewebe bis T. 60 bestehen. Dann wird fortissimo und ins »Vif – Mouvement double« versetzt mit dem Auftritt der Zwölftonreihe gespielt:

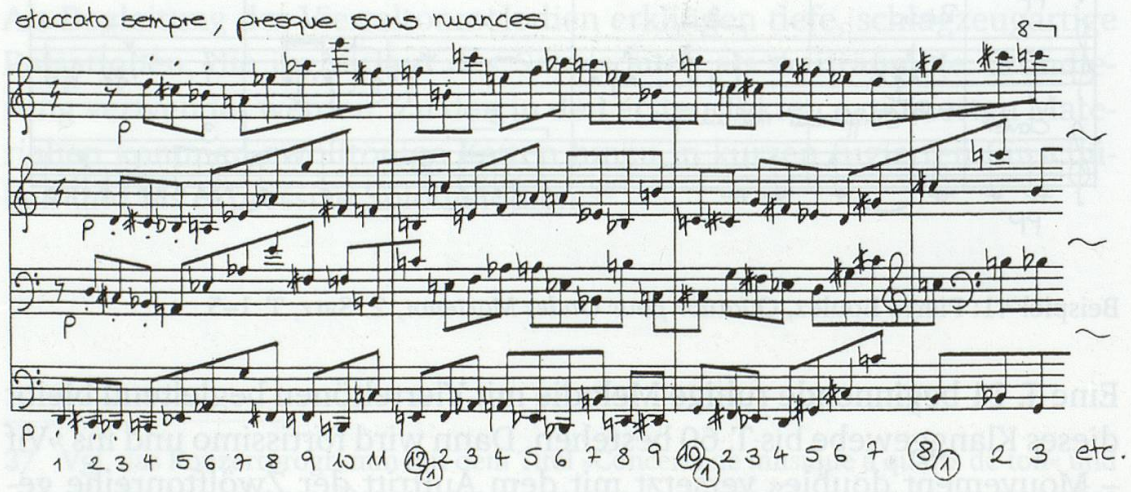
39 Vgl. PSS, Mikrofilm 134, S. 617 bzw. die Datierung auf dem Entwurf der Partitur, S. 10.

40 Vgl. PSS, Mikrofilm 134, S. 625 bzw. die Datierung »21 Septembre« auf dem Entwurf der Partitur, S. 18.



Beispiel 42: Pierre Boulez, *Quatuor pour Ondes Martenot,* 2. Satz, T. 61–70

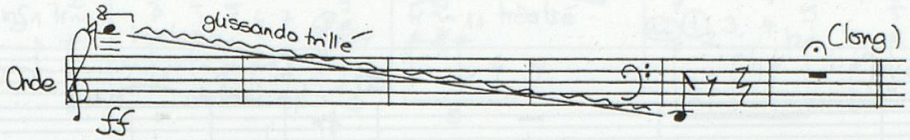
T. 84 setzt ein kurzer vierstimmiger Kanon in Oktav- und Achtelabstand ein. Nachdem die Reihe sukzessive eingeführt wurde, findet nun in der Verknüpfung verschiedener Reihenformen eine systematische Verkürzung von zwölf auf zehn, acht, sechs und vier Töne statt:



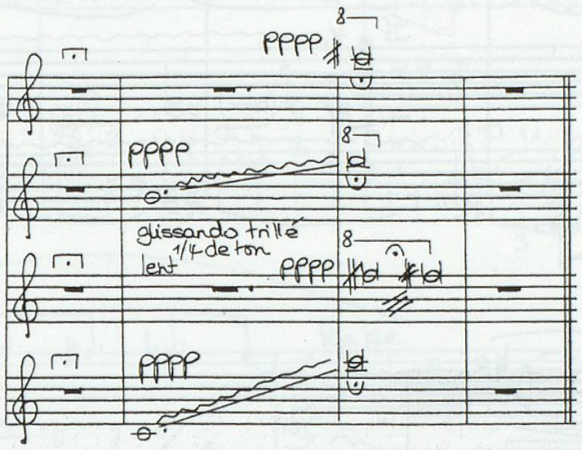
Beispiel 43: Pierre Boulez, *Quatuor pour Ondes Martenot,* 2. Satz, T. 84–87

Bis zum Ende des Satzes erfolgen drei weitere Durchführungen mit gleichem Prozedere bei deutlich anwachsender Länge. Der letzte Kanon (T. 255–278) verläuft krebsgängig. Auch das Spiel mit dem Zwölftonthema wird transponiert zweifach wiederholt. Zwischen den schnellen Abschnitten mit zwölftöniger Fortspinnung erklingt die Textur des Beginns. Deren

Tonrepetitionen wandeln sich ab T. 187 in Vierteltontriller, die Septklänge erfahren Oktavversetzungen mittels weitschweifender Glissandi, die Vierteltonmelodien erklingen nun in höchsten Diskantlagen. Der 2. Satz endet im »Assez lent« mit einem langen getrillerten Glissando, somit derjenigen Schlusswirkung, die auch Messiaen für seine dritte *Liturgie* gewählt hatte:[41]



Beispiel 44a: Olivier Messiaen, »Psalmodie de l'Ubiquité par amour«, 6 T. vor Ziffer 15 ff.



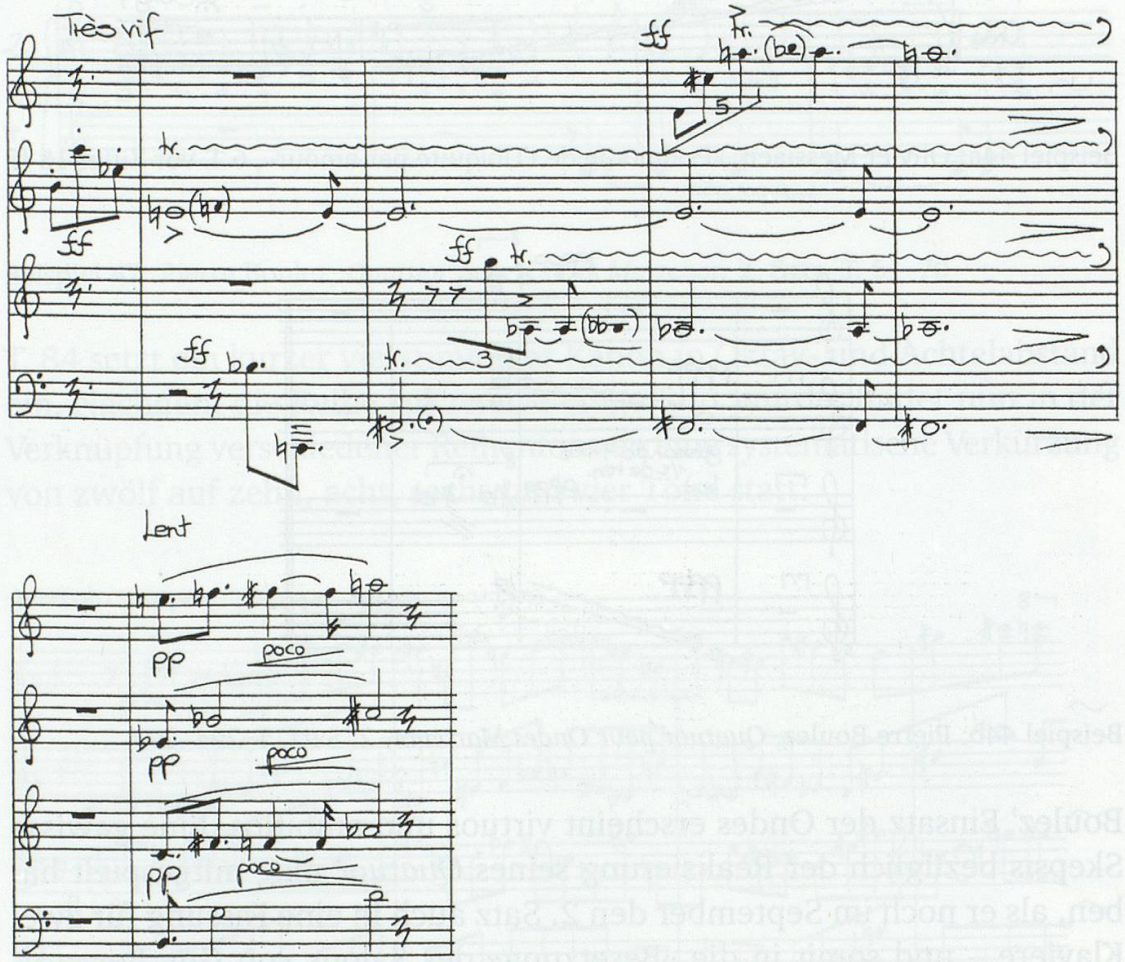
Beispiel 44b: Pierre Boulez, *Quatuor pour Ondes Martenot,* 2. Satz, T. 294–297

Boulez' Einsatz der Ondes erscheint virtuos und ambitiös. Eine gewisse Skepsis bezüglich der Realisierung seines *Quatuor* mag mitgespielt haben, als er noch im September den 2. Satz auch in eine Fassung für zwei Klaviere – und somit in die »Besetzung« des Salons von Guy Bernard-Delapierre – brachte.[42] Im »Très rapide, le plus rapidement possible sans nuire à la netteté du staccato« wurden nur die motorischen Abschnitte übernommen. Aus der ersten Kanonexposition entwickelt sich über 125 Takte ein rastloser vierstimmiger Kontrapunkt im durchgehenden Achtelpuls, der »absolument sans ralentir« und fortissimo endet.

41 Gerade die gegenläufige Bewegungsrichtung sowie die konträre Dynamik sprechen für eine Orientierung am Messiaenschen Vorbild.

42 Vgl. *Sonate pour deux pianos,* 2. Satz, PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 3g, Datierung auf S. 19 der Reinschrift bzw. Mikrofilm 134, S. 693.

Nach Abschluss der *Sonatine* kam Boulez auf sein *Quatuor pour Ondes Martenot* zurück und ergänzte dieses im März 1946 durch einen 3. Satz, eine fast dreihunderttaktige Fuge.[43] Ihre Einleitung (T. 1–64) bringt wechselweise Abschnitte im »Très vif« mit liegenden, durch weit gespreizte Motive eingeleiteten Trillern sowie kurze homophone Einschübe im »Lent«, welche an den 1. Satz rückerinnern:

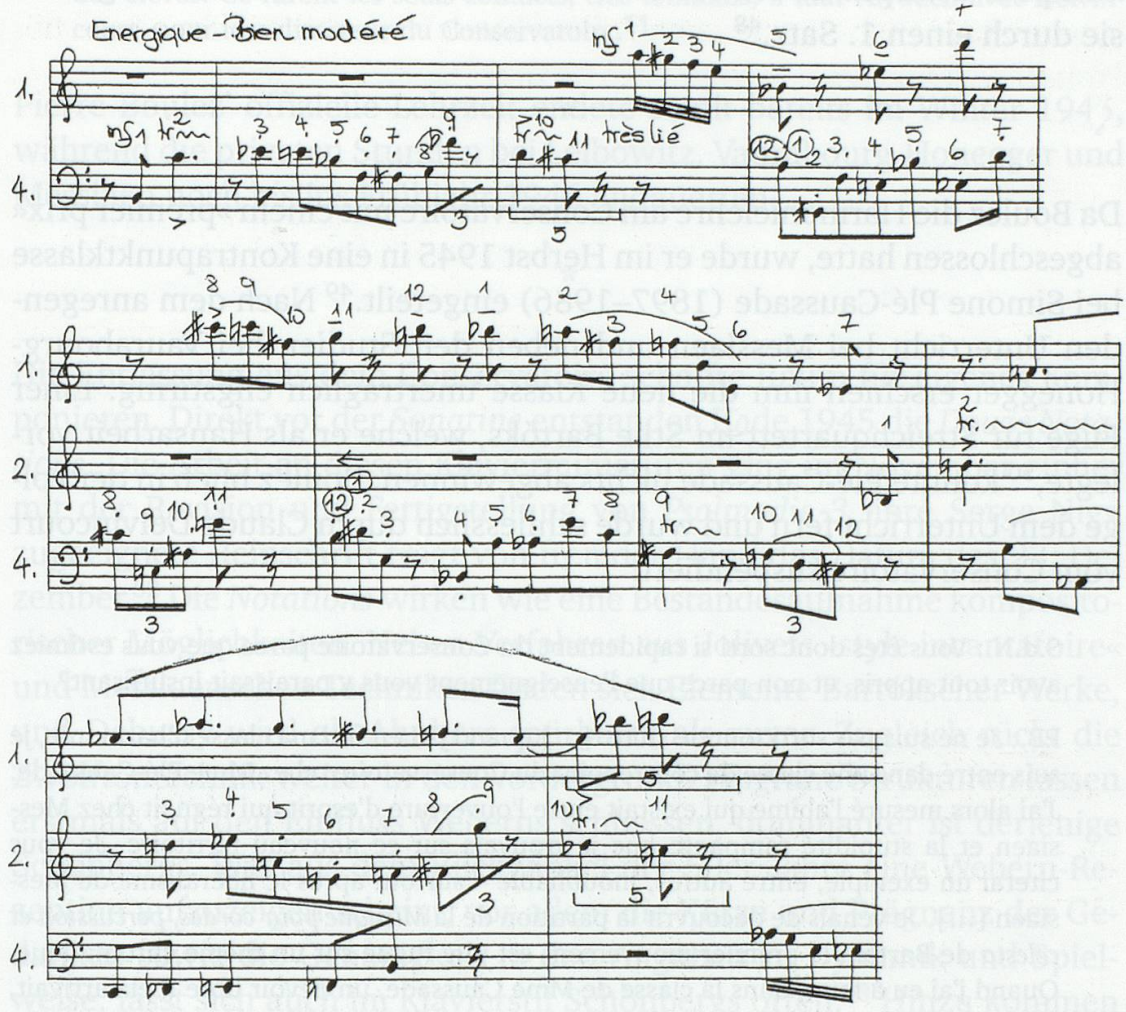


Beispiel 45: Pierre Boulez, *Quatuor pour Ondes Martenot,* 3. Satz, T. 1–7

T. 65 beginnt die rhythmisch variantenreich ausgearbeitete, zwölftönig angelegte Fuge, die wie ein Abschiedsgeschenk an Andrée Vaurabourg-

43 Vgl. die Datierung »8 Mars 1946«, Entwurf, S. 25 bzw. Mikrofilm 134, S. 632.

Honegger anmutet, zieht man in Betracht, dass Boulez seine privaten Kontrapunktstudien Anfang Mai 1946 abschloss:[44]



Beispiel 46: Pierre Boulez, *Quatuor pour Ondes Martenot,* 3. Satz, T. 65–74

Wie schon den 2. Satz schrieb Boulez auch den 3. Satz des *Quatuor* unmittelbar nach dessen Fertigstellung in eine Fassung für zwei Klaviere um. Wieder entfiel die langsame Einleitung, nur die Fuge wurde übernommen.[45] Beide Fassungen blieben unveröffentlicht, zunächst strebte

44 Vgl. Kap. I.2.3, S. 36. – Auch die Tatsache, dass weder in der Einleitung noch der langsamen Coda Mikrointervalle auftauchen, könnte ein Zugeständnis sein an Kritik von Vaurabourg und Arthur Honegger, der von Vierteltönen nicht viel hielt, vgl. Honegger (1951), S. 162.

45 Vgl. *Sonate pour deux pianos,* 3. Satz, PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 3g.

Boulez jedoch Aufführungen an. Das *Quatuor* widmete er Ginette und Maurice Martenot,[46] liess eine Reinschrift fremder Hand anfertigen und schlug die Komposition für einen Brüsseler Konzertzyklus vor.[47] Die *Sonate pour deux pianos* schrieb er im Februar 1948 ins reine und ergänzte sie durch einen 1. Satz.[48]

*

Da Boulez die Harmonielehre am Conservatoire mit einem »premier prix« abgeschlossen hatte, wurde er im Herbst 1945 in eine Kontrapunktklasse bei Simone Plé-Caussade (1897–1986) eingeteilt.[49] Nach dem anregenden Unterricht bei Messiaen und neben den Studien bei Vaurabourg-Honegger erschien ihm die neue Klasse unerträglich engstirnig. Einer Fuge für Streichquartett im Stile Bartóks, welche er als Hausarbeit vorlegte,[50] konnte Plé-Caussade nichts abgewinnen. Boulez blieb in der Folge dem Unterricht fern und wurde schliesslich durch Claude Delvincourt vom Conservatoire suspendiert:

> S.d.N.: Vous êtes donc sorti si rapidement du Conservatoire parce que vous estimiez avoir tout appris, et non parce que l'enseignement vous y paraissait insuffisant?
>
> P.B.: Je ne suis pas sorti tout de suite. [...] quand j'ai eu fini ma classe d'harmonie, je suis entré dans une classe de contrepoint du Conservatoire: chez Mme Plé-Caussade. J'ai alors mesuré l'abîme qui existait entre l'ouverture d'esprit qui régnait chez Messiaen et la stupidité rampante que je trouvais sur ce nouveau territoire. Je vous citerai un exemple, entre autres, inoubliable – surtout après le libéralisme de Messiaen [...]. Je venais de découvrir la partition de la *Musique pour cordes, percussion et celesta* de Bartók: le premier mouvement est une fugue sur un thème chromatique. Quand j'ai eu à faire, dans la classe de Mme Caussade, un devoir libre (cela arrivait, de temps en temps), j'ai écrit une fugue à peu près sur le modèle de celle de Bartók. Il faut dire que Messiaen était un excellent déchiffreur, ce qui n'était pas le cas de mon nouveau professeur de contrepoint. Après un certain nombre de trébuchements, j'ai entendu ce verdict: ›Vous ne m'épatez pas!‹ Là n'était pas mon but, à vrai dire. La réplique suivante: ›Bartók était un très gentil garçon, mais la lumière vient des Maîtres anciens.‹ Voilà l'esprit de la nouvelle classe où je venais d'entrer. Inutile de vous préciser que j'ai rapidement cessé de fréquenter une telle Académie, et que, vu cette

46 Vgl. PSS, Mikrofilm 134, S. 635 bzw. die Rückseite des Titelblatts der Reinschrift.
47 Vgl. den Brief von Pierre Boulez an André Souris vom 9. Dezember 1946, zitiert in Kap. II.2.1, S. 143, Anm. 10.
48 Vgl. die Datierung, PSS, Mikrofilm 134, S. 693 bzw. Reinschrift, S. 19.
49 Simone Plé-Caussade war Schülerin von Alfred Cortot und die Ehefrau von Georges Caussade, dessen Nachfolge sie 1928 als Professorin für Fuge angetreten hatte, vgl. Jameux (1991), S. 14, Anm. 17.
50 Vgl. PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 2b bzw. Mikrofilm 134, S. 339–346.

déficience, j'ai été renvoyé du Conservatoire. Après avoir reçu ma lettre de ›démission‹, je me suis senti obligé de répondre au Directeur que j'appréciais beaucoup sa décision, qu'elle m'évitait d'envoyer ma démission, qu'il était à mes yeux plus valable de s'occuper du recrutement des professeurs que de s'intéresser aux ›performance‹ des élèves. Ce furent les seuls contacts, très lointains, il faut l'avouer, avec Delvincourt, pour lors directeur du Conservatoire.[51]

Pierre Boulez' offizielle Lehrzeit endete somit bereits im Winter 1945, während die privaten Stunden bei Leibowitz, Vaurabourg-Honegger und Messiaen noch bis ins Frühjahr 1946 andauerten.

*

Die Entlassung aus dem Conservatoire schaffte Raum für eigenes Komponieren. Direkt vor der *Sonatine* entstanden Ende 1945 die *Douze Notations*. Die Arbeit an diesen Klavierminiaturen ging im November einher mit der Revision und Fertigstellung von *Psalmodie 3,* ihre Serge Nigg zugeeignete Reinschrift trägt von fremder Hand das Datum des 23. Dezember.[52] Die *Notations* wirken wie eine Bestandesaufnahme kompositorischer Möglichkeiten. Neben Verfahren aus Jolivets »style incantatoire« und Messiaenschen Techniken finden sich Elemente Bartókscher Werke, und Debussy wird als Ahnherr spürbarer als zuvor. Zugleich rückt die Zwölftontechnik weiter in den Vordergrund. Filigrane Strukturen lassen erstmals auf den Einfluss Weberns schliessen, dominanter ist derjenige Schönbergs. Was aus dem Blickwinkel der 50er Jahre eine Webern-Rezeption aufzuzeigen scheint, vor allem die Kürze und Prägnanz der Gedanken sowie die Genauigkeit in den Angaben zu Dynamik und Spielweise, lässt sich auch im Klavierstil Schönbergs orten.[53] Hinzu kommen Wendungen und Gesten, die wie eine Illustration der Boulezschen Aus-

51 Boulez in »Entretien avec Sylvie de Nussac«, 1983, S. 4–5. – Vgl. auch die Schilderungen bei Peyser (1976), S. 32 und Jameux (1984), S. 28.

52 Vgl. die Fotokopie in Hirsbrunner (1986), S. 14. Das Original dieser Reinschrift gilt seit Ende der 70er Jahre als verloren, vgl. dazu »Das verlorene Manuskript« in Hirsbrunner (1990), S. 79–80. Wie sich jedoch zeigte, liegt eine weitere Reinschrift der *Notations* in der Pariser Médiathèque Musicale Mahler mit Boulez' eigenhändiger Datierung »Décembre 45« auf S. 5. In der Paul Sacher Stiftung findet sich ein vollständiger Entwurf, vgl. PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 3d.

53 Bezüglich der Kürze ist, wie Nemecek (1998), S. 143 bereits anmerkte, nicht nur auf die *Klavierstücke* op. 19, sondern auch auf *Pierrot lunaire* sowie *Herzgewächse* hinzuweisen, deren Harmoniumpart Boulez während der Komposition der *Notations* einstudierte, vgl. Kap. I.2.6, S. 76. – Bezüglich geradezu akribischer Spielanweisungen vgl. Schönbergs Vorwort zu den *Klavierstücken* op. 23 oder der *Suite* op. 25.

sage gegenüber Deliège wirken: »L'écriture de piano de Schönberg, je l'ai trouvée très passionnante à cette époque-là.«[54]

Doch nicht nur die Klaviermusik Schönbergs, auch die Person des Vermittlers scheint in den *Notations* gegenwärtig. Auch Leibowitz war bezüglich Schönbergs Klavierstils des Lobes voll und beschrieb dessen *Fünf Klavierstücke* op. 23 (1920–1923) als einen Kulminationspunkt:

> En dehors de leur architecture extrêmement rigoureuse – conséquence évidente de l'application de la technique sérielle – ces cinq pièces constituent sans doute l'aboutissement de l'écriture pianistique telle qu'elle s'est développée jusqu'ici à travers les pièces de l'op. 11 et de l'op. 19, les mélodies op. 15 et le *Pierrot Lunaire*. Toutes ces œuvres s'attachaient à enrichir de façon profonde les ressources de l'instrument. [...] Schœnberg se sert du piano d'une façon beaucoup plus appropriée que certains post-romantiques qui, influencés par l'exemple de Liszt, n'ont fait dans leurs œuvres de piano que des ›transcriptions de l'orchestre‹. Rien de semblable dans l'op. 23 de notre auteur. Tout ce qui fait le propre de la tradition pianistique: traits, accords, mélodies accompagnées en accords ou en accords brisés, passages de virtuosité, écriture contrapunctique, tout cela nous le retrouvons ici, traité de la façon la plus traditionelle et la plus authentique.[55]

Da Leibowitz in seiner *Introduction* systematisch aufzeigt, wie Schönberg die Zwölftontechnik zunächst im Klavierwerk ausprobierte, um sie dann in den *Variationen* op. 31 auf die orchestrale Grossform zu übertragen, ist es naheliegend, dass er seinen Schülern anriet, zunächst kleinräumig pianistisch zu arbeiten. Leibowitz selbst hatte 1941–1942 acht Bagatellen für Klavier verfasst, die er mit seinen bereits erwähnten *Vier Klavierstücken* op. 8 1942–1943 zur Zwölfzahl ergänzte.[56] Während die *Huit Bagatelles* den Bogen spannen vom Motiv *B–A–C–H* (Bagatelle I) zu Variationen über das Hauptthema des 1. Satzes von Schönbergs *Streichquartett* Nr. 4 op. 37 (Bagatelle VIII), orientieren sich die *Vier Klavierstücke* ganz an Schönberg, wobei das 3. Stück Imitationen von op. 23/3 mit dem *B–A–C–H*-Motiv verknüpft.[57] Leibowitz muss seine *Klavierstücke* geschätzt haben, da er sie 1948 veröffentlichen liess und Adorno zur Ansicht schick-

54 Boulez (1975), S. 35. – Die Betonung des unmittelbaren Einflusses Weberns bei Bennett (1986), S. 54 ist in jedem Fall zu emphatisch: »We can see [...] the immediate impact Webern made«. Auch bei O'Hagan (1997), S. 18 scheint mir eine Überbewertung vorzuliegen, wenn er schreibt: »If the ›Theme and Variations for the Left Hand‹ can be seen as Boulez's first response to the twelve-note music of Schoenberg, the ›Notations‹ are the first results of an influence that was to be even more far-reaching in its consequences.«

55 Leibowitz (1947), S. 110.

56 Vgl. PSS, Sammlung RL. – Die *Huit Bagatelles* nahm Leibowitz nicht in seine Opuszählung auf, sie blieben unveröffentlicht. Die *Vier Klavierstücke* trugen zunächst den Titel »Bagatelles 9–12«.

57 Zu den *Vier Klavierstücken* vgl. die Analyse von Meine (2000), S. 176–180.

te,[58] und es ist denkbar, dass er sie mitsamt den *Bagatelles* seinen Schülern als Kompositionsbeispiele vor Augen führte. Boulez' Impuls, zwölf pianistische Miniaturen zu schreiben, mag darauf zurückgehen.

Nachdem Boulez Ausschnitte in neue Kompositionen hatte einfliessen lassen und *Notations 1–4* 1978–1984 in Fassungen für grosses Orchester umgewandelt hatte,[59] gab er die *Douze Notations* 1985 auch in ihrer zyklischen Originalgestalt zur Veröffentlichung frei. Die zusammenhangstiftenden Elemente innerhalb des Zyklus sind offensichtlich. Alle zwölf Stücke umfassen jeweils zwölf Takte und verwenden dieselbe Zwölftonreihe, wobei in der Regel jedes mit dem ihm zahlenmässig entsprechenden Reihenton beginnt.[60] Die Abfolge der *Notations* ist kontrastreich angelegt mit einigen im Detail verborgenen Verknüpfungen.[61]

Aufgrund ihrer nachträglichen Veröffentlichung liegen zu den *Notations* etwas mehr analytische Kommentare vor als zu den bisher besprochenen Werken.[62] Dennoch sind die vielfältigen Bezüge dieser »Bagatellen« noch nicht ausgelotet, auch hier können nur Hinweise erfolgen.

Besonders *Notation 1* »Fantasque – Modéré« scheint in ihrer sparsamen Gestik auf Webern hinzudeuten. Gleichzeitig sind andere Bezüge konkreter fassbar. Die ametrische Rhythmik des Beginns stellt sofort die Verbindung zu Messiaen her, in der über liegenden Akkorden entwickelten Melodie und Tonrepetition von T. 7–8 deutet sich die Welt von *Psalmodie 1* an, und der nachklingende Akkord in T. 4 sowie das Basspedal der Takte 5–8 im Portato erinnern an Debussy.[63] Wenn Nemecek die pedallos zu spielende

58 Vgl. Kap. I.2.6, S. 84.

59 Spuren von *Notation 5* und *9* finden sich in »Improvisation I sur Mallarmé« von *Pli selon pli* (1957–1962). – In Orchesterversion hinzugekommen ist mittlerweile noch *Notation 7* (1998).

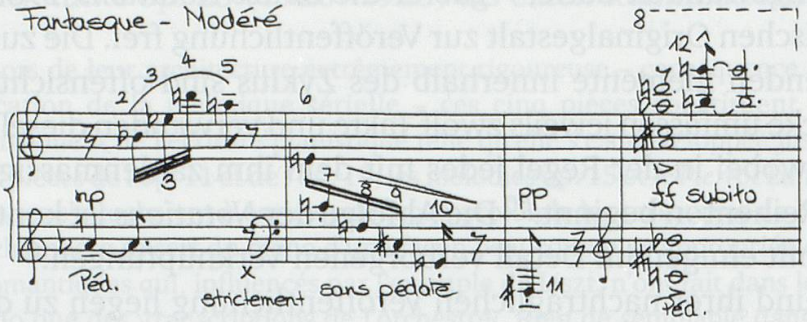
60 Ausnahmen bilden *Notations 4* und *5,* die ihre Anfangstöne vertauschen. – Nemecek (1998), S. 170 irrt, wenn er anmerkt, dass *Notation 5, 7, 8, 9* und *10* vom Prinzip abweichen.

61 Vgl. hierzu die Beobachtungen von O'Hagan (1997), S. 22–24.

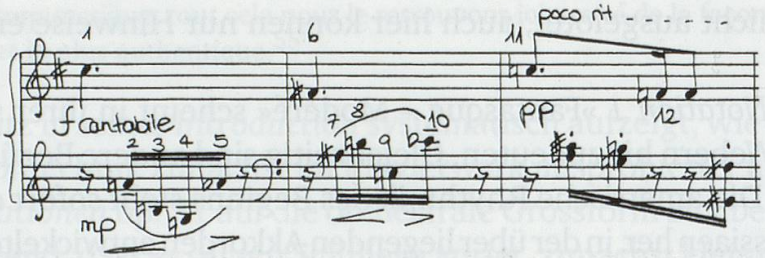
62 Vgl. besonders die Beiträge von Hirsbrunner (1985), Hirsbrunner (1986), Hirsbrunner (1987), vgl. auch Piencikowski (1995).

63 Etwa an den Mittelteil und Schluss der *Etude* Nr. 10 »Pour les sonorités opposées«, aber auch an die *Préludes* Nr. 2 und Nr. 4 des I. Livre. In seiner Analyse weist Messiaen (1994–), Bd. 6, S. 140 speziell auf Debussys tiefes »Tonikapedal« hin. Interessant ist, dass Boulez mit seinem Pedal auch eine Art »Tonika« markierte, nämlich den ersten Ton der T. 4–7 verwendeten Reihenform. – Hirsbrunner (1985), S. 34 bzw. Hirsbrunner (1986), S. 2 ortet auch die Vortragsbezeichnung »Fantasque« bei Debussy. In der von ihm genannten *Sonate pour violoncelle et piano* ist diese Überschrift jedoch nicht zu finden, dafür im 2. Satz der *Sonate pour violon et piano*.

fallende Staccato-Sechzehntelfigur von T. 2 als einen »Bestandteil der expressionistischen Rhetorik Schönbergs« erkennt,[64] dann kann man hier noch weiter gehen. Denn auch bezüglich des durchsichtigen Satzes, der linearen Anwendung der Zwölftonreihe und ihrer Verteilung auf die beiden Hände lässt sich eine Parallelstelle bei Schönberg finden:



Beispiel 47a: Pierre Boulez, *Notation 1,* T. 1–4



Beispiel 47b: Arnold Schönberg, *Fünf Klavierstücke* op. 23, Walzer, T. 29–31

Gerade das fünfte der *Klavierstücke* op. 23, der von Boulez später als Prototyp deutscher Romantik abgetane Walzer,[65] könnte als Ausgangspunkt gedient haben für neue dodekaphone Erkundungen. Trotz der offensichtlichen Unterschiede in der rhythmischen Gestaltung sind Ähnlichkeiten unübersehbar. Jeweils der erste, sechste und elfte Reihenton eröffnen einen Takt, der zwölfte erklingt erst, nachdem eine neue Reihenform begonnen hat, die Töne 2–5 und 7–10 werden jeweils in einer Hand zusammengefasst. Beide Kompositionen beginnen mit einem liegenden Ton im Violinschlüssel, nehmen im 2. Takt den Bassbereich hinzu und führen ins Pianissimo. Im Gespräch mit Deliège lobte Boulez später nur die ersten vier Stücke des op. 23,[66] Leibowitz hingegen hatte gerade

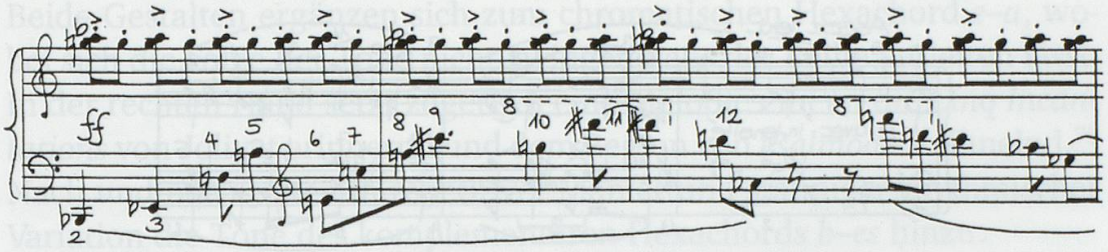
64 Vgl. Nemecek (1998), S. 144, Anm. 23. – Nemecek nennt konkret den letzten Takt im Harmoniepart der *Herzgewächse*.

65 Vgl. Boulez (1952 I), S. 19 bzw. Boulez (1966 I), S. 268.

66 Vgl. Boulez (1975), S. 35: »Je ne trouve pas tellement attirante la *Suite op. 25;* l'*op. 23,* au contraire – surtout les quatre premières pièces –, est des plus extraordinaires.«

den Walzer als progressivstes der *Klavierstücke* angesehen, da hier erstmals auf konsequente Weise die Zwölftontechnik angewendet wurde.[67]

Notation 2 »Très vif« wird von Clustern, weiten Glissandi und heftigen Tremoli umrahmt. Überzeugend stellte Nemecek den Bezug zu Bartóks *Violinsonate* Nr. 2 (1922) her, welche Boulez aus Messiaens Analysekursen kannte, und in deren 2. Satz Glissandi der Violinstimme von clusterähnlichen Klängen begleitet werden.[68] Auch der Mittelteil zitiert mit seinem ausgedehnten Sekund-Ostinato ein in Bartóks Werk häufig anzutreffendes Element.[69] Mit hinkenden Betonungen versehen, dient es als Begleitung einer Zwölftonmelodie:



Beispiel 48: Pierre Boulez, *Notation 2,* T. 4–6

Bisher wurde Bartók nur in der Kontrapunktübung für Simone Plé-Caussade als Modell explizit, gerade für pianistische Miniaturen aber lag die Beschäftigung mit dem Komponisten des *Mikrokosmos* und der *14 Bagatellen* op. 6 durchaus nahe.[70]

---

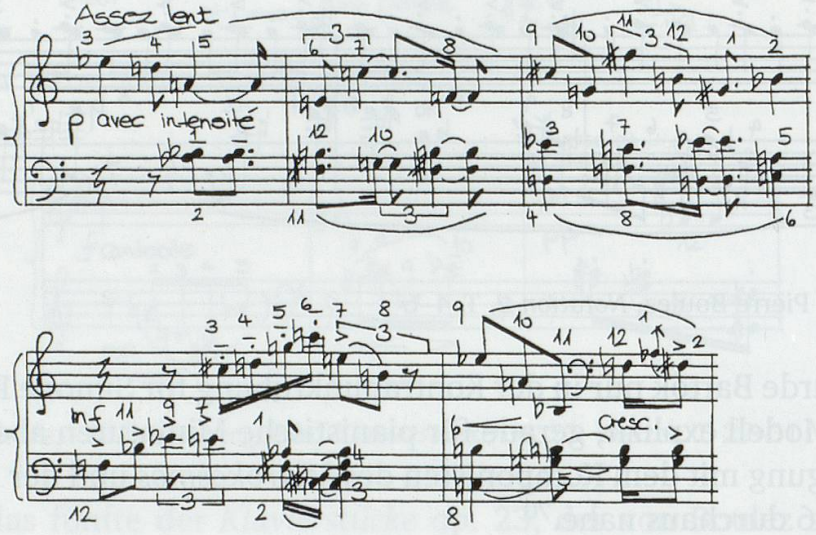
67 Vgl. Leibowitz (1949), S. 84–85: »Par rapport aux autres pièces de l'op. 23 [...] la *Valse* constitue un réel ›progrès‹ par le fait qu'elle ne se fonde que sur une série *unique* et de plus sur une série de douze sons. [...] De tout cela il ressort que, seule parmi toutes les pièces examinées jusqu'à présent, la *Valse* de l'op. 23 répond strictement aux lois de la technique de douze sons. C'est donc, comme nous l'avons dit, la toute première œuvre écrite selon la nouvelle méthode de composition.«

68 Vgl. Nemecek (1998), S. 146, Anm. 26. – Als pianistisches Mittel finden sich Glissandi bei Bartók im 2. Satz seiner *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug* (1937), vgl. T. 70–73. Nemeceks Hinweis auf den Beginn der *Tanz-Suite* (1923) scheint mir weniger augenfällig.

69 Nicht zuletzt auch mehrmals verwendet in der *Zweiten Violinsonate,* etwa im 1. Satz, Ziffer 3.

70 Auch wenn in *Notation 2* das Spiel mit Elementen aus Bartóks Stil wohl dominierte, ist anzumerken, dass Glissandi und Tremoli auch einen Bestandteil von Messiaens Sprache bildeten, vgl. insbesondere das achte Stück »Syllabes« des Zyklus *Harawi* (1945) mit seinem in einen Cluster mündenden grossen Glissando, T. 49–50.

Als kleine Hommage à Schönberg kann *Notation 3* »Assez lent« verstanden werden. Mit dem dritten Ton *es* [S] beginnend sowie im Krebsgang schliessend, umfasst sie vier melodische Reihendurchläufe. Die Begleitung ist ebenfalls dodekaphon und wird in drei der Durchläufe aus der Reihenform der Melodie gewonnen – eine Möglichkeit, die Leibowitz anhand des Walzers op. 23/5 diskutierte.[71] Auch die Dichte des Satzes trägt Schönbergsche Züge und kommt im Anfangsgestus dem ersten der *Drei Klavierstücke* op. 11 nahe.[72] An durch Akzente hervorgehobenen Stellen, an denen die Begleitung mittels Umstellung der Tonfolge oder Tonwiederholung von einer konsequenten Reihenhandhabung abweicht, klingen gar direkte Schönberg-Zitate an:



Beispiel 49: Pierre Boulez, *Notation 3,* T. 1–5

Die Quartenfolge *f–b–es* von T. 4 erinnert an den Beginn der *Kammersymphonie* op. 9, welche Boulez in jenen Wochen erstmals hörte,[73] die wiederholte Terz *g–h* am Ende des fünften Taktes zitiert die Ostinatotöne des zweiten der *Sechs kleinen Klavierstücke* op. 19. Vom Schönbergschen Geist abweichend ist *Notation 3* freilich in ihrer rhythmischen Prägung durch die »valeur ajoutée« mit um Sechzehnteleinheiten schwankenden Taktlängen.

71 Vgl. Leibowitz (1949), S. 81–82.

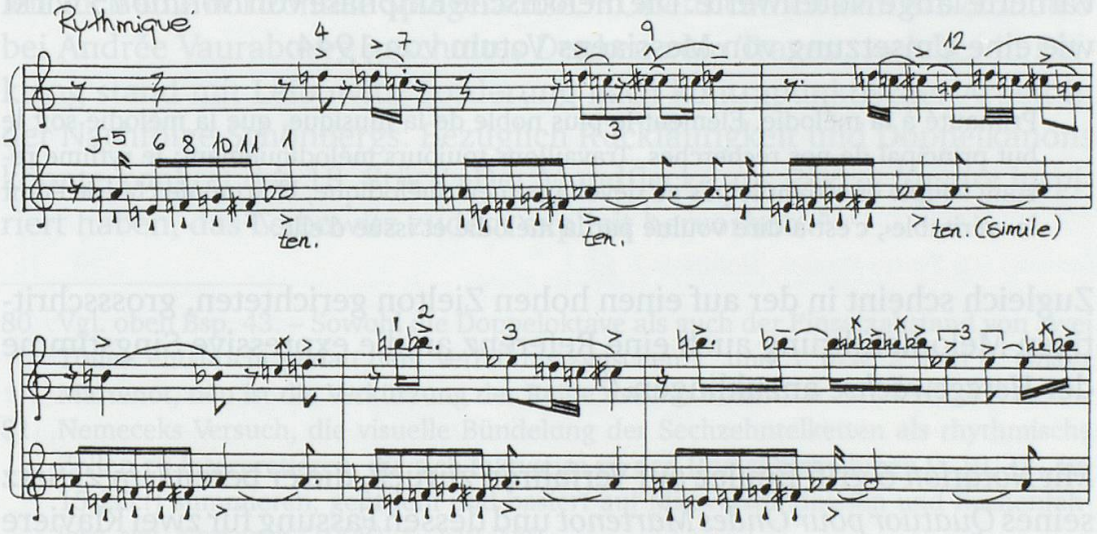
72 Vgl. jeweils das langsame Tempo, die zurückgenommene Dynamik, die eröffnende, absteigende Legatomelodie und die verzögert einsetzende Begleitung in der linken Hand.

73 Vgl. Kap. I.2.6, S. 76.

Schon der Titel »Rythmique« gibt an, worauf sich *Notation 4* konzentriert. In durchgehendem Forte findet in der linken Hand ein Wechselspiel zweier rhythmischer Gestalten statt: Eine Gruppe aus fünf Sechzehntelnoten wird staccato unverändert wiederholt, während ein ausgehaltener Einzelton in seiner Länge wächst und schrumpft. Ein solch unterschiedliches Verhalten hat Messiaen mit »personnages rythmiques« auf einer virtuellen Bühne verglichen:

> On peut [...] avoir, sur la scène rythmique, un nombre de personnages rythmiques [...], qui évoluent, croissent, décroissent, restent immobiles, meurent, ressuscitent, dont les uns mènent les autres, etc., exactement comme cela se passe au théâtre (et dans la vie...).[74]

Beide Gestalten ergänzen sich zum chromatischen Hexachord *e–a*, wobei sich die Folge der Töne nicht zwingend aus der Reihe herleiten lässt. In der rechten Hand setzt zögerlich eine Melodie ein, an die *Cinq Incantations* von Jolivet erinnernd und dem Beginn von *Psalmodie 1* ähnelnd.[75] Nach und nach treten in repetitiver Manier und ständiger rhythmischer Variation die Töne des komplementären Hexachords *b–es* hinzu:



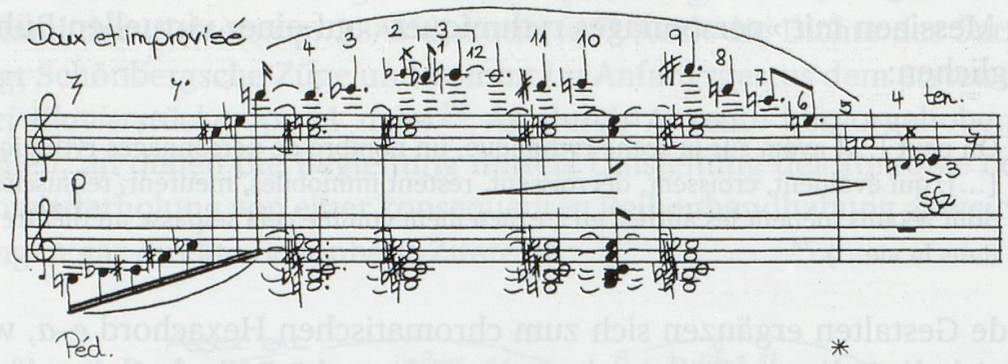
Beispiel 50: Pierre Boulez, *Notation 4*, T. 1–6

Auch die zweiteilig angelegte *Notation 5* »Doux et improvisé« weist zurück auf *Psalmodie 1*. Über einem arpeggiert eingeführten Orgelpunkt entfalten sich T. 1–6 bzw. T. 7–12 Kantilenen in hoher Sopranlage. Wenn

74 Vgl. die Einführung zur Analyse des *Sacre du printemps* in Messiaen (1994–), Bd. 2, S. 93–94.

75 Vgl. oben Bsp. 23a–c.

O'Hagan ein Flötensolo assoziiert,[76] dann belegt dies indirekt die Nähe zu den *Cinq Incantations* sowie zum von Gide evozierten Spiel arabischer Flötisten.[77] Wesentlicher Unterschied ist allerdings, dass die Melodie hier nicht Tongruppen repetiert, sondern krebsgängig der Zwölftonreihe folgt:



Beispiel 51: Pierre Boulez, *Notation 5,* T. 1–6

Auch werden die für den »style incantatoire« charakteristischen Vorschlagsnoten auf ein Minimum reduziert, nun überwiegen rhythmisch subtil variierte lange Notenwerte. Die melodische Emphase von *Notation 5* wirkt wie eine Umsetzung von Messiaens Votum von 1944:

> Primauté à la mélodie. Elément le plus noble de la musique, que la mélodie soit le but principal de nos recherches. Travaillons toujours mélodiquement; le rythme restant souple et cédant le pas au développement mélodique, l'harmonie choisie étant la ›véritable‹, c'est-à-dire voulue par la mélodie et issue d'elle.[78]

Zugleich scheint in der auf einen hohen Zielton gerichteten, grossschrittigen Melodieführung auch eine Referenz an die expressive Singstimme der *Herzgewächse* anzuklingen.[79]

Mit *Notation 6* griff Boulez auf Verfahren zurück, die er bereits im 2. Satz seines *Quatuor pour Ondes Martenot* und dessen Fassung für zwei Klaviere ausgiebig erprobt hatte: In einem gleichmässig pulsierenden Kanon der Doppeloktave werden Reihenformen so miteinander verknüpft, dass die

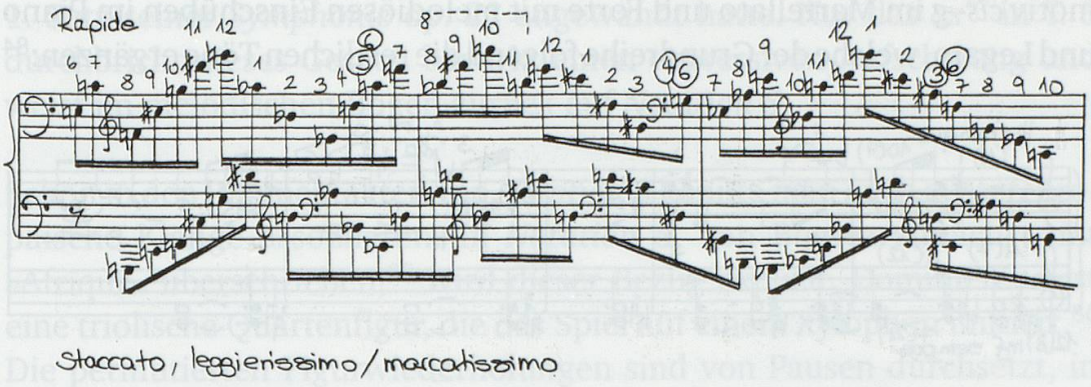
76 Vgl. O'Hagan (1997), S. 23. – Der Ambitus *cis''''–h* entspricht in der Tat dem klingend spielbaren Tonumfang einer Flöte.

77 Vgl. oben S. 87.

78 Vgl. die Einführung zum Kapitel »Mélodie et contours mélodiques« der *Technique,* Messiaen (1944), S. 23. – Vgl. hierzu auch Kap. II.5.4, S. 271–272.

79 Vgl. dort bes. T. 16–19 und T. 26–29.

Anzahl der verwendeten Töne systematisch abnimmt.[80] Wieder ist der motorische Ablauf schnell und in durchgehendem Staccato zu spielen:[81]



Beispiel 52: Pierre Boulez, *Notation 6,* T. 1–3

Das imitatorische Geschehen wird mit Spiegelungen kombiniert. So nehmen die Reihenlängen ab T. 7 kontinuierlich wieder zu, und da die Unterstimme nun Umkehrungsformen benutzt, entsteht neben der vertikalen auch eine horizontale Spiegelachse.[82] Offensichtlich kam in *Notation 6* bei Andrée Vaurabourg geschultes Denken zum Tragen, welches in Einklang stand mit Leibowitz' Forderung nach kontrapunktischer Arbeit in der Nachfolge Schönbergs. Bezüglich Rückläufigkeit und Doppelkanons könnte konkret das 18. Stück »Der Mondfleck« aus *Pierrot lunaire* inspiriert haben, das Leibowitz zudem explizit hervorhob .[83]

---

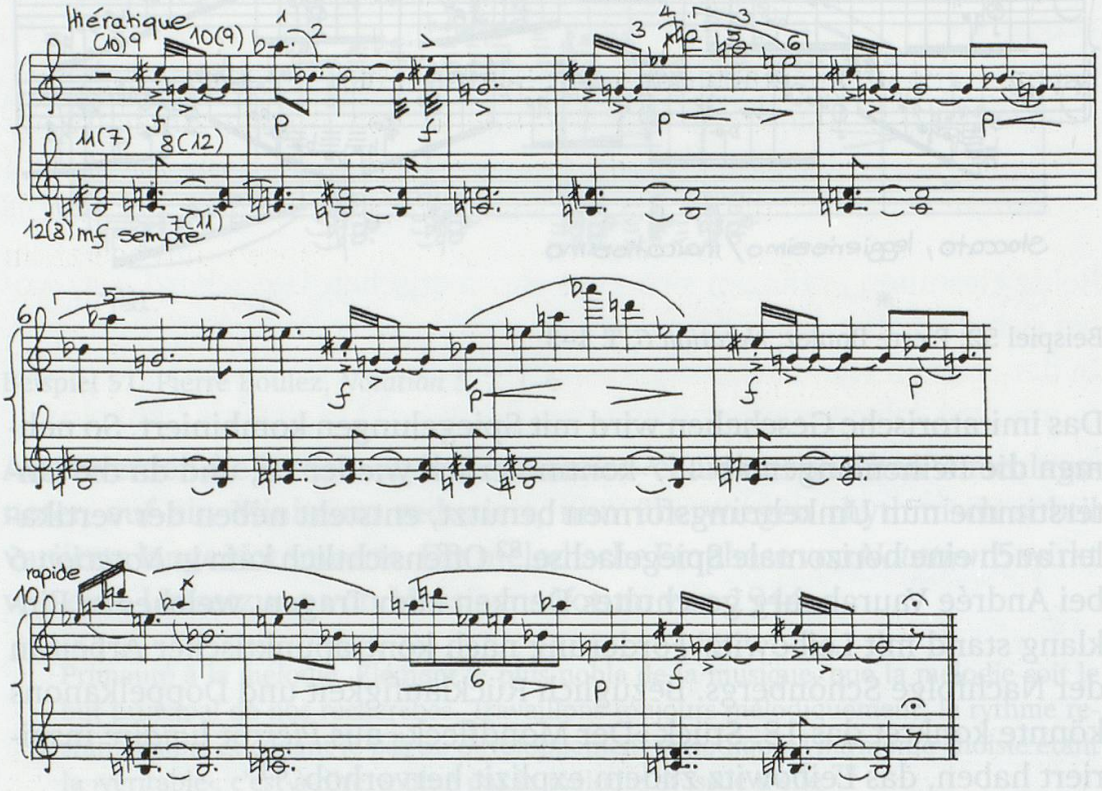
80 Vgl. oben Bsp. 43. – Sowohl die Doppeloktave als auch der Einsatzabstand von zwei Tönen entspricht genau dem Verhältnis zwischen 1. und 3. bzw. 2. und 4. Ondes Martenot, neu ist die Verkürzung der Reihe um nur einen Ton.

81 Nemeceks Versuch, die visuelle Bündelung der Sechzehntelketten als rhythmische Zellen zu interpretieren, die sich taktweise zu den Primzahlrhythmen 9, 10, 11, 13, 15 [sic!] summieren, geht fehl und basiert auf Missverständnissen und Rechenfehlern, vgl. Nemecek (1998), S. 179–180.

82 Boulez sah sich bei diesem Kunstgriff allerdings veranlasst, den automatischen Ablauf korrigierend umzulenken. In T. 8 beginnt auf dem fünften Sechzehntel der Unterstimme statt der systematisch folgerichtigen Umkehrungsform auf *dis* diejenige auf *h,* so dass sich das Intervallverhältnis des Kanons bis zum Schluss um eine grosse Terz verschiebt. Zweck der Transposition ist wohl die so wieder vermehrt anklingende Imitation im Oktavabstand. Vgl. dazu auch Boulez' freie Wahl des Tones *gis* für das vierte Unterstimmensechzehntel von T. 8.

83 Vgl. Leibowitz (1947), S. 105–106: »C'est sans doute dans le *Pierrot lunaire* que nous trouvons l'écriture contrapunctique la plus aboutie dont témoigne jusque-là l'œuvre de Schœnberg: [...] La dix-huitième pièce est la plus remarquable à cet égard.« – Auch O'Hagan (1997), S. 20 hört den »Mondfleck« durchschimmern, nennt zugleich

Notation 7 »Hiératique« ist in ihrem Erscheinungsbild schlicht. Über einem Quint-Quart-Ostinato in der linken Hand, das als Begleitungselement wiederum an Bartók erinnert, wechselt in der rechten Hand das Tritonusmotiv *cis–g* im Martellato und Forte mit melodiösen Einschüben im Piano und Legato, welche der Grundreihe folgend die restlichen Töne ergänzen:[84]



Beispiel 53: Pierre Boulez, *Notation 7*

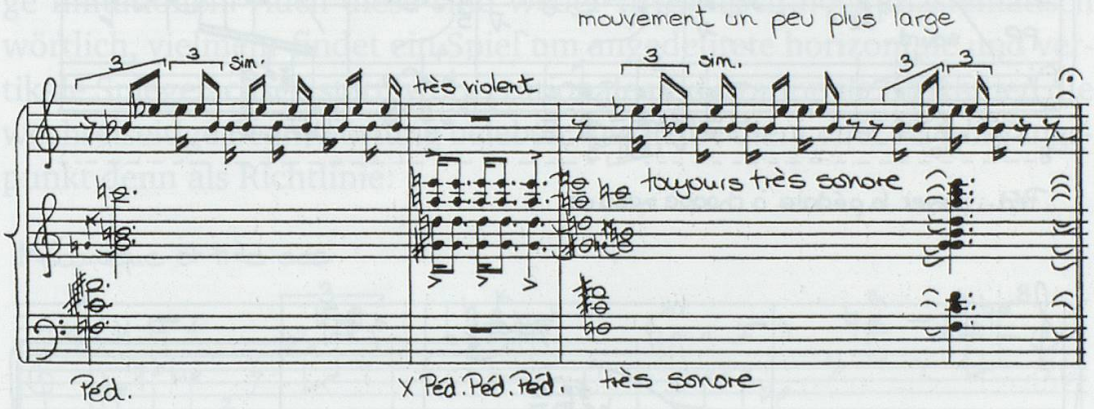
Während die kantablen Einschübe ihre Töne in neuen Kombinationen und Rhythmen wiederholen und von einer Zweitongruppe in T. 2 in eine dreitaktige Melodie (T. 9–11) münden, wächst und schrumpft innerhalb des Tritonusmotivs nur die Länge des *g*, dem *as* in *Notation 4* vergleichbar. Auch die Begleitung basiert auf einer subtilen rhythmischen Arbeit. Bis auf eine Ausnahme (T. 6 und T. 10) weisen die Klänge stets verschiedene Längen auf. Bemerkenswert an diesem von Messiaens Ideen durch-

Webern »the obvious model«. O'Hagan könnte an Weberns *Symphonie* op. 21 gedacht haben; die Doppelkanons und Spiegelungen dort stehen *Notation 6* ihrem Wesen nach jedoch sehr fern.

84 T. 1 ist dodekaphon doppelt deutbar. Die hier auftretenden Tongruppen sind nicht nur Bestandteil der Grundreihe, sondern auch der Tritonus-Transposition (im Beispiel durch Klammern kenntlich gemacht). Dank dieser Zweideutigkeit folgt auch *Notation 7* der Regel, mit dem ihr zahlenmässig entsprechenden Reihenton zu beginnen.

drungenen Stück, welches mit zwölftönigen Konzepten nur in loser Verbindung steht, ist schliesslich die Fixierung der Tonhöhen in der Oktavlage ihres erstmaligen Auftretens, ein Verfahren, welches Webern im 1. Satz seiner *Symphonie* op. 21 angewandt hatte. Nur das *as‴* in T. 8 durchbricht dieses Gesetz, bewirkt einen expressiven Aufschwung und weist im melodischen Bogen zurück auf *Notation 5*.

Schon in den Rahmentakten von *Notation 2* könnte man auch aussereuropäische Klänge assoziieren. In *Notation 8,* von Boulez zunächst mit »Afrique« überschrieben,[85] wird dieser Bezug explizit. Dominierend ist eine triolische Quartenfigur, die das Spiel auf einem Xylophon imitiert.[86] Die permutierten Figurwiederholungen sind von Pausen durchsetzt, in welchen zwei Akkorde aus den verbleibenden zehn Tönen der Reihe repetitiv angeschlagen werden. Im Nachhall des Pedals kommt in T. 7 und T. 12 das chromatische Total zum Klingen. »Modéré« und pianissimo beginnend und in Dynamik und Tempo kontinuierlich gesteigert, mündet *Notation 8* in einen sonoren Zwölfklang:



Beispiel 54: Pierre Boulez, *Notation 8,* T. 10–12

Unter Boulez' musikethnologischen Studien finden sich keine Modelle afrikanischer Musik.[87] O'Hagan sieht Parallelen zu »La Princesse de Bali« aus Jolivets Zyklus *Mana,*[88] ein Vorbild könnte auch Debussys *Etude* Nr. 3

85 Vgl. den Entwurf, PSS, Mikrofilm 134, S. 545.

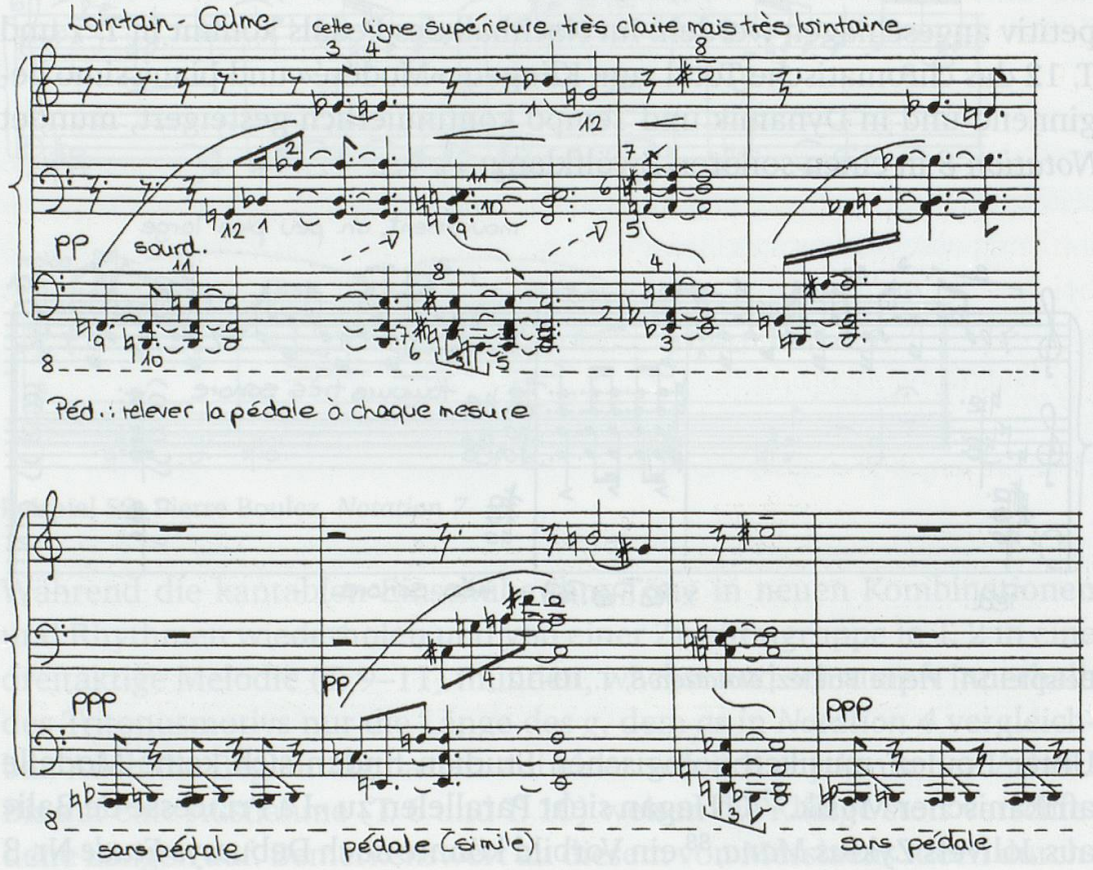
86 Vgl. die Spielanweisung »Donner à cette figure tout son caractère de percussion«. – Auch das afrikanische Instrument Sansa könnte Boulez inspiriert haben. Hinweis von Robert Piencikowski, PSS.

87 Vgl. Kap. I.2.5, S. 50. – Begleitungsfiguren in einem Gesang aus Laos deuten allenfalls auf eine ähnliche Xylophonverwendung, vgl. PSS, Mikrofilm 134, S. 379.

88 O'Hagan (1997), S. 21. – Zum Einfluss von *Mana* vgl. auch Piencikowski (1995), S. 48.

gewesen sein, deren Quartenfolgen Messiaen mit balinesischen Xylo- und Litophonen in Verbindung brachte.[89]

In grossem Gegensatz zur dynamischen Entwicklung von *Notation 8* verbleibt *Notation 9* »Lointain – Calme« durchgehend leise und verhalten. Aus tiefstem Bassregister bauen sich Akkorde auf. Eine Oberstimme fügt bruchstückhaft zweitönige Motive und gedehnte Einzeltöne an, aus verschwommenem Hintergrund tritt so von ferne eine Linie hervor. Die Tongruppierungen von Akkorden und Oberstimme folgen der Reihe und wandern jeweils vom Bass ins Mittelregister. Ab T. 5 werden die taktweise anschwellenden Klänge von einem Clusterpochen unterbrochen, welches der Klangentwicklung zunehmend den Raum streitig macht:



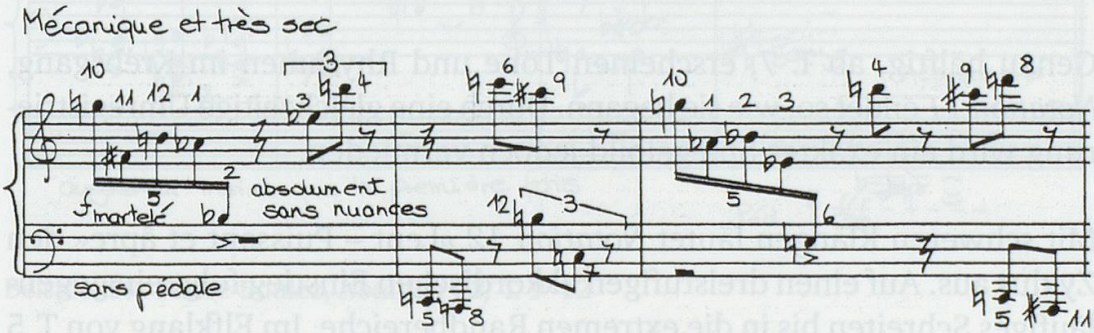
Beispiel 55: Pierre Boulez, *Notation 9*, T. 1–8

Notation 9 stellt wohl den Versuch dar, verschiedenartige Stile zu kombinieren. Das zwölftönige Geflecht wie auch die expressive »Seufzermoti-

89 Vgl. bes. den Kommentar zum »Stretto« von T. 7, Messiaen (1994–), Bd. 6, S. 102.

vik« stehen Schönberg nahe.[90] Das schlagzeugartige Clusterpochen knüpft an die Klangwelt des vorangegangenen Stückes an. Schliesslich erinnert Hirsbrunner an Debussy und denkt an »eine Art Trauermusik von düsteren Akkorden, aus denen wie Klagelaute einzelne Melodiefragmente aufsteigen«.[91] Diese Assoziationen lassen sich konkretisieren, denn Debussys *Prélude* I/10 »La Cathédrale engloutie« liegt – wie Messiaen lebhaft auszumalen wusste – eine solchartige Vision zugrunde: Aus leisem Klangnebel tritt nach und nach eine versunkene Kathedrale hervor, Orgelspiel wird hörbar, bis der dumpfe Klang der Glocke das Bild wieder verschwinden lässt.[92] Boulez' Miniatur vermag ähnliche Bilder zu wecken.

Notation 10 »Mécanique et très sec« ist *Notation 4* verwandt. Wiederum hat eine Gruppe aus fünf gehämmerten Sechzehntelnoten eine gliedernde Funktion. Wieder wächst und schrumpft die Länge der erzeugten Abschnitte, diesmal sechs an der Zahl und zweitaktig. Der Quintolengruppe, deren Tonhöhen wechseln, die jedoch ihren weitgespannten fallenden Gestus stets beibehält, folgen kurze, durch Pausen zersetzte zweistimmige Imitationen. Auch diese sind weder rhythmisch noch diastematisch wörtlich, vielmehr findet ein Spiel um angedeutete horizontale und vertikale Spiegelachsen statt, wobei rationale und irrationale Rhythmen die wechselseitige Beantwortung beleben. Die Reihe dient eher als Ausgangspunkt denn als Richtlinie:



Beispiel 56: Pierre Boulez, *Notation 10,* T. 1–3

Trotz ihres unorthodoxen Umgangs mit dodekaphonen und kanonischen Strukturen weist *Notation 10* in der Verschachtelung weit gespreizter

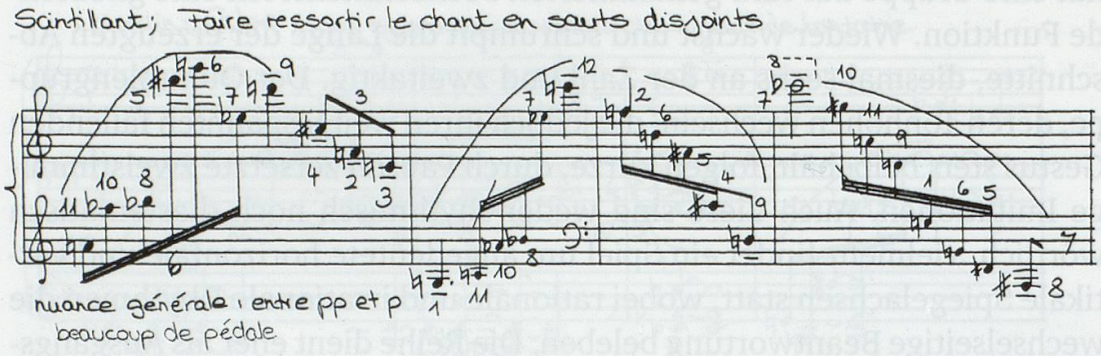
90 Bezüglich einer melodischen Linie, die von Halbtonschritten und fallenden Terzen geprägt ist, vgl. etwa den Beginn von Schönbergs op. 11/1.

91 Vgl. Hirsbrunner (1985), S. 40, ihm folgend Nemecek (1998), S. 150.

92 Vgl. die Analyse von Messiaen (1994–), Bd. 6, S. 152–154.

kurzer Tongruppen am ehesten auf erste Umsetzungsversuche Webernscher Verfahren hin.[93]

Verworfene Takte im Entwurf zeigen, dass Boulez *Notation 11* zunächst in zweistimmigem linearem Kontrapunkt konzipiert hatte.[94] Er verwarf dies jedoch zugunsten einer Folge rhythmisch fixierter und vorschlagsartiger Arpeggien, die leise auf- und niederwogen. Mit Längenzeichen markierte Töne unterschiedlicher Lage sollen als Gesang hervortreten. Das Notenbild sowie der poetische Titel »Scintillant« deuten direkt auf Debussy.[95] War für das ursprüngliche Konzept der Reihenablauf noch konstitutiv, folgt die geschmeidige Führung der Arpeggien der Reihe nur mehr vage:



Beispiel 57: Pierre Boulez, *Notation 11,* T. 1–4

Genau hälftig, ab T. 7, erscheinen Töne und Rhythmen im Krebsgang, *Notation 11* endet so, wie sie begann. Durch eine gleichzeitige Umregistrierung wird ein exaktes Spiegelbild jedoch vermieden.

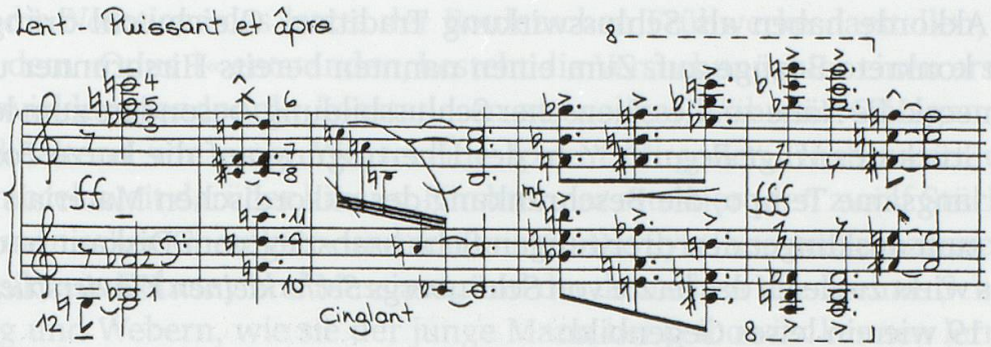
Mit schweren Klängen läutet *Notation 12* »Lent – Puissant et âpre« den Zyklus aus. Auf einen dreistufigen akkordischen Einstieg folgt ein gegenläufiges Schreiten bis in die extremen Randbereiche. Im Elfklang von T. 5 schwingt die gesamte Klaviatur:

---

93 Vgl. etwa im 2. Satz von Weberns *Symphonie* op. 21 die Variationen I, II, III und VII, den Beginn des 1. Satzes des *Konzerts* op. 24 oder auch den 2. Satz der *Variationen* op. 27.

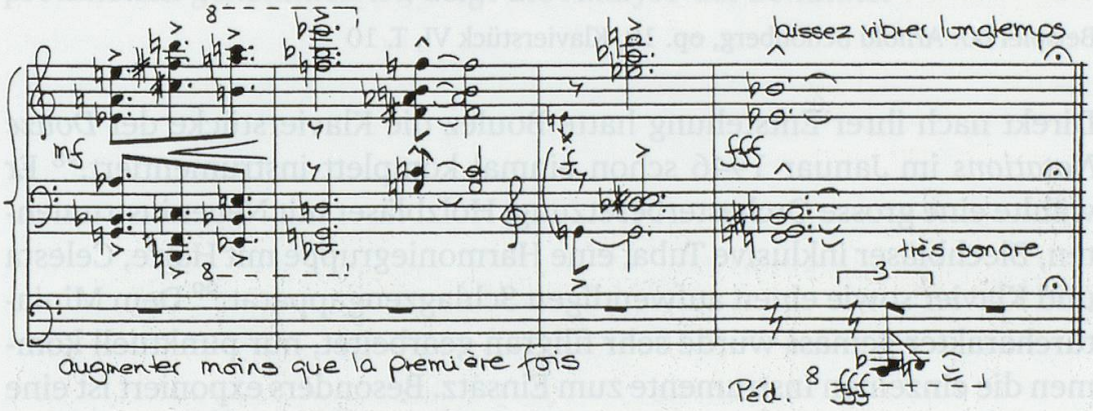
94 Vgl. PSS, Mikrofilm 134, S. 547.

95 Aus seinem Klavierstudium wird Boulez die *Etudes* Nr. 8 »Pour les agréments« und Nr. 11 »Pour les arpèges composés« sowie die *Préludes* I/2 »Voiles« und II/8 »Ondine« gut gekannt haben, wobei letzteres *Prélude* – wie schon Nemecek (1998), S. 151 bemerkte – in T. 11 zudem die Spielanweisung »scintillant« trägt.



Beispiel 58: Pierre Boulez, *Notation 12,* T. 1–5

Der fehlende zwölfte Ton *e* nimmt T. 6 als Vorschlag die Gestik des Beginns wieder auf, ein nachhallender Cluster setzt in T. 8 einen ersten Schlusspunkt. Verkürzt und in Ambitus, Dynamik und Agogik leicht zurückgenommen wiederholen die letzten Takte das Geschehen. Dabei wird die Akkordfolge des Beginns oktavversetzt wiederaufgenommen, so dass neben der rhythmisch-gestischen Parallelität zu T. 4 noch ein weiterer Reprisenbezug entsteht:

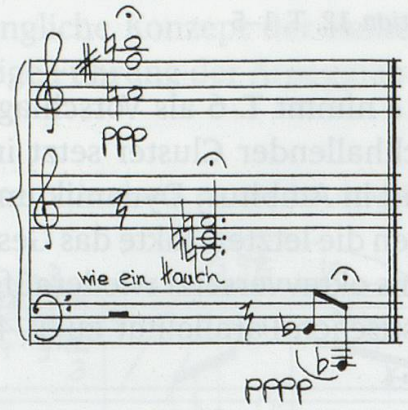


Beispiel 59: Pierre Boulez, *Notation 12,* T. 9–12

Alle Akkorde von *Notation 12* lassen sich aus den beiden ersten Sechsklängen ableiten. Ihr Aufbau mit dem Rahmenintervall der grossen Septime bzw. kleinen None weist über die Akkorde der *Psalmodies* und deren in Tabellen systematisierte Transformationen zurück bis zum *Prélude* des Studienjahres 1944/45. Nun gibt jedoch zusätzlich die Reihe den Vorrat der Töne an, was nicht ohne Permutationen umsetzbar ist.[96]

96 Zu den Boulezschen Quartenakkorden vgl. auch Kap. II.5.6, S. 319–324.

Akkorde haben als Schlusswirkung Tradition. Gleichwohl drängen sich konkrete Bezüge auf. Zum einen nannten bereits Hirsbrunner und Nemecek die Nähe zu Messiaenscher Schlussbildung, besonders zum letzten Stück der *Vingt Regards*.[97] In der Übertragung auf die kurze Form, das langsame Tempo, die Beschränkung des akkordischen Materials bis hin zum ausklingenden dreistufigen Schlussabstieg vom Diskant in den Bass wirkt zugleich das letzte von Schönbergs *Sechs kleinen Klavierstücken* op. 19 wie ein leises Gegenbild:



Beispiel 60: Arnold Schönberg, op. 19, Klavierstück VI, T. 10

Direkt nach ihrer Entstehung hatte Boulez die Klavierstücke der *Douze Notations* im Januar 1946 schon einmal komplett instrumentiert.[98] Er wählte eine grosse Orchesterbesetzung, Holzbläser mit Nebeninstrumenten, Blechbläser inklusive Tuba, eine Harmoniegruppe mit Harfe, Celesta und Klavier sowie einen aufwendigen Schlagzeugapparat.[99] Dem Miniaturcharakter gemäss wurde sehr filigran gearbeitet, nur punktuell kommen die einzelnen Instrumente zum Einsatz. Besonders exponiert ist eine Ondes Martenot, immer dann zu hören, wenn sich Melodien entfalten, etwa in *Notation 5*.

97 Vgl. Hirsbrunner (1985), S. 40 bzw. Nemecek (1998), S. 152 und 154.

98 Vgl. die Partitur in PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 3d. – Nur die ausgesprochen pianistische *Notation 6* blieb »telle quelle«, vgl. die Anmerkung auf S. 10 der Partitur. – Bennett spricht in seinem Kommentar dieser frühen Orchesterfassung stets von »*Onze Notations*«, vgl. Bennett (1986), S. 54–57. Die originale Klavierversion war ihm damals unbekannt.

99 Verwendung finden Xylophon, Vibraphon, Foret (»ou Wood-Blocks«), Maracas, Triangle, kleine und grosse Trommel, Gong, Tamtam, Zymbeln und Pauken.

Da die *Notations* das letzte der Boulezschen Frühwerke darstellen, die vor dem »Opus 1« entstanden, besteht die Versuchung, hier einen ersten Entwicklungsendpunkt konstatieren zu wollen. Während O'Hagan zurückhaltend von einer Wegscheide spricht,[100] gehen Hirsbrunner und Nemecek weit darüber hinaus. Hirsbrunner attestiert den zwölf Stücken »dämonischen Charakter« und resümiert: »Die Synthese aus französischer Musik, aus Debussy und Messiaen, und der deutschen Musik eines Schönberg und Webern, wie sie der junge Mann bei Leibowitz kennen lernte, ist schon erreicht: ein Beweis für seine verantwortungsbewußte Frühreife.«[101] Auch Nemecek klassifiziert die *Notations* als »genuine Zwölftonkomposition, da die Zwölftonreihe [...] die Funktion eines im umfassenden Sinne vereinheitlichenden Prinzips« übernehme, spricht von einer abschliessenden »Synthese aller bis dahin verwendeten kompositionstechnischen und stilistischen Elemente«[102] und folgert: »Damit aber symbolisiert die *12. Notation* nicht nur ein Abschiednehmen von einer nunmehr der Vergangenheit angehörenden Entwicklungsperiode, vielmehr läutet sie [...] eine neue Schaffensphase ein, die mit aller Entschiedenheit im Zeichen der Reihentechnik stehen wird.«[103] Dass es hier zu Überinterpretationen gekommen ist, zeigt die Analyse der *Sonatine*.

100 Vgl. O'Hagan (1997), S. 24: »Taken as whole, the ›Notations‹ stand at the crossroads of Boulez's development.«
101 Hirsbrunner (1985), S. 41.
102 Nemecek (1998), S. 131.
103 Nemecek (1998), S. 154.

3. »L'autodidacte par volonté«

Pierre Boulez' Lehrzeit war von bemerkenswerter Kürze. Im Herbst 1943 in den Vorbereitungskurs am Pariser Conservatoire bei Georges Dandelot aufgenommen, absolvierte er im Studienjahr 1944/45 die Harmonieklasse bei Olivier Messiaen, der Kontrapunktunterricht bei Simone Plé-Caussade endete im Winter 1945 vorzeitig mit seiner Entlassung.

Boulez' Lehrzeit war kurz, doch ungemein intensiv. Schon Dandelot muss ein engagierter Pädagoge gewesen sein, Messiaens Unterricht war von exzeptioneller Güte. Die wesentliche Förderung geschah jedoch auf privater Ebene. Messiaen selbst hat seine eigens organisierten Analysekurse auch als »cours particuliers de composition« bezeichnet,[1] über die Konservatoriumszeit hinaus blieb Boulez diesem Kreis treu. Von ebenso grosser Bedeutung waren die privaten Studien bei Andrée Vaurabourg-Honegger, welche von April 1944 bis Mai 1946 regelmässig stattfanden. Auch Vaurabourg war eine hervorragende Lehrerin, gemeinsam mit ihrem Ehemann Arthur Honegger begutachtete sie zudem die Kompositionen ihres Kontrapunktschülers. Bezüglich der Zwölftonkurse bei René Leibowitz liegt einiges noch im Dunkeln, doch zeichnet sich ab, dass Boulez diese vom Frühjahr 1945 bis ins Frühjahr 1946 besuchte, somit über einen längeren Zeitraum als bisher angenommen. Wenn auch Leibowitz' doktrinäre Einstellung bei Boulez heftige Gegenreaktionen hervorrief und zum persönlichen Bruch führte, illustriert die unveröffentlichte Korrespondenz dieser Monate, welche Aufbruchsstimmung im damaligen Schülerkreis herrschte. Neben Messiaen, Vaurabourg und Honegger hat schliesslich auch Leibowitz Boulez' Kompositionen eingesehen – von einem Autodidakten im engeren Sinne kann nicht die Rede sein.

Boulez hat wohl von früh an auf Eigenständigkeit Wert gelegt, Auseinandersetzungen nicht gescheut und emotional reagiert. Gleichwohl stellt das Bild des Rebellenschülers, wie er es propagiert und wie es die biographischen Kommentare vermitteln, eine Überzeichnung dar. Aus seinen Briefen an Vaurabourg und Leibowitz sprechen Engagement und das Bestreben nach Wertschätzung, auch was die tonangebende Füh-

1 Vgl. Messiaen (1986), S. 76. – Auch Boulez sprach gelegentlich nicht nur von den Analyse-, sondern auch den Kompositionskursen bei Messiaen, vgl. Boulez in »Entretien avec Sylvie de Nussac«, 1983, S. 6 sowie in Boivin (1995), S. 354.

rungsrolle unter den Kommilitonen angeht, kommen Zweifel auf. Boulez war nicht der einzige Messiaen-Schüler, der neben dem Conservatoire den Privatunterricht bei Vaurabourg aufsuchte, an der Kontaktaufnahme mit Leibowitz waren auch andere Kameraden beteiligt. Gerade in diesen Details aber offenbart sich, wie selbstverständlich sich bereits ein mythologisierendes Bild des jungen Boulez etabliert hat.

Wenn Boulez sich selbst als »autodidacte par volonté« versteht, dann hat dies viel mit der historischen Situation Mitte der 40er Jahre zu tun. Claude Delvincourt war es noch nicht gelungen, den Geist des Conservatoire aufzufrischen, durch die Befreiung von Paris und die Aufführung von Werken, welche lange nicht mehr oder noch nie erklungen waren, eröffneten sich im Herbst 1944 jedoch neue kompositorische Möglichkeiten. Verschiedenste Einflüsse strömten gleichzeitig auf die jungen Musiker ein, Boulez und seine Kommilitonen waren aufgefordert auszuwählen.

Die wechselnden Bezüge in Boulez' Kompositionen der Studienjahre zeigen, welche Musik ihn persönlich beschäftigte. Ging das *Nocturne* noch von Elementen der Tonsprache Gabriel Faurés aus, so verweist der Zyklus *Prélude, Toccata et Scherzo* mehrfach auf Werke Arthur Honeggers sowie eine von Andrée Vaurabourg vermittelte kontrapunktische Kunstfertigkeit, unterstrichen durch die latente Hommage à Johann Sebastian Bach. Gleichzeitig beginnt sich die Messiaensche »inquiétude rythmique« bemerkbar zu machen, und es treten Akkordpulsationen auf, die an Strawinskys *Sacre du printemps* erinnern. Spätestens mit *Thème et variations pour la main gauche* wird im Juni 1945 die Auseinandersetzung mit der Zwölftontechnik explizit. Der zwölftönig gestalteten Themenmelodie folgen allerdings Variationen in verschiedensten Stilen. Erstmals sind dabei auch aussereuropäische Assoziationen auszumachen, die auf musikethnologische Studien deuten, welche Boulez um jene Zeit auf Anregung Messiaens hin begann. Besonders auffällig aber ist die Nähe einiger Variationen zu André Jolivets »style incantatoire«.

Genau hier knüpft der dreiteilige Zyklus der *Psalmodies* an, welchem sich Boulez im Sommer 1945 widmete. War *Psalmodie 1* wohl schon zu einem früheren Zeitpunkt entstanden und wurde im Juli nur ins reine geschrieben, zog sich die Arbeit an *Psalmodie 3* bis in den November hin. Obwohl Boulez inzwischen die Grundlagen der Zwölftontechnik kennengelernt hatte, versuchte er sich in einem von melodischen Tonwiederholungen und fixen Klangblöcken geprägten Stil. In Zusammenhang mit *Psalmodie 2* experimentierte er zudem mit Akkordtranspositionen, die er anhand zweier Tabellen systematisierte.

Ähnlich wie dies in den Variationen des *Thème* zu beobachten war, leben die beiden Sätze des *Quatuor pour Ondes Martenot,* die im August und September 1945 entstanden, vom blockweisen Wechsel sehr unterschiedlicher Texturen. Während die langsamen Teile an die *Psalmodies* anknüpfen, werden schnelle Partien von zwölftönigen, mit Vorliebe kanonisch gesetzten Linien dominiert. Die *Notations* vom Dezember wirken schliesslich wie eine Bestandesaufnahme kompositorischer Möglichkeiten. Wieder finden sich Verfahren aus Jolivets »style incantatoire« und Messiaensche Techniken, es scheinen Bezüge zu Werken von Bartók und Debussy auf, zugleich rückt die Zwölftontechnik als einende Grösse weiter in den Vordergrund. Filigrane Strukturen lassen erstmals auf den Einfluss Weberns schliessen, dominanter ist derjenige Schönbergs, und im Hintergrund ist der Vermittler Leibowitz präsent.

Überblickt man die Kompositionen bis zur *Sonatine*, so ist mit Nemecek insofern übereinzustimmen, als Boulez' unveröffentlichtes Frühwerk bereits ein umfang- und aufschlussreiches Korpus darstellt. Die von Nemecek vorgenommene Einteilung, welche für 1944/45 die »Phase der Verknüpfung verschiedener atonaler Schreibweisen mit der rhythmischen Zellentechnik Strawinskys und Messiaens« und ab 1945 die »Phase der Synthese von Zwölftontechnik und rhythmischer Zellentechnik« vorsieht, ist jedoch nicht überzeugend.[2] Diese Einteilung suggeriert bezüglich Boulez' kompositorischer Entwicklung eine Zielstrebigkeit, die es so nicht gegeben hat. Vornehmlich im Tonhöhenbereich laufen die unterschiedlichen Ansätze für eine Weile parallel.

Gerade das Experimentieren in verschiedenen Stilen scheint Boulez interessiert zu haben. Auch in den *Notations* ist noch keine Synthese im umfassenden Sinne vollzogen, noch fügen sich unter dem Nenner der Zwölftonreihe verschiedenartige Miniaturen aneinander. Mit der formal gross angelegten *Sonatine* ging Boulez einen Schritt weiter auf der Suche nach der ihm eigenen musikalischen Sprache.

2 Vgl. Nemecek (1993), S. 18. – Dieselbe Phaseneinteilung bildet als »Pariser Lehrzeit (1944–1945)« und »Das frühe zwölftontechnische Klavierschaffen (1945)« die Grundlage der Analysen in Nemecek (1998), vgl. dazu auch Kap. I.2.5, S. 53.

II. Boulez' Sonatine im Netz der Bezüge

1. Aneignung und Kritik

1.1 Pierre Boulez im Selbstporträt

Pierre Boulez empfiehlt nicht nur, als »autodidacte par volonté« zu handeln, er beschreibt auch, wie diese Selbsterziehung in Auseinandersetzung mit den Vorgängern zu bewerkstelligen sei. Man müsse lernen zu trennen, müsse gezielt das übernehmen, was man brauchen könne, und den Rest fallenlassen:

> Je fais moi-même une espèce de dissociation chimique pour parvenir à prendre et à retenir ce qui m'intéresse et à laisser tomber ce qui ne m'intéresse pas.[1]

Was hier, bezogen auf die Komposition seiner *Sonatine*, mit einem chemischen Prozess verglichen wird, erscheint andernorts als höchst emotionaler Akt, von Raub oder Vampirismus ist die Rede:

> Quand on est jeune, on est un oiseau de proie, on prend immédiatement ce qui convient, ceci d'une façon très partiale et très partielle, et on laisse ce qui ne convient pas.[2]

> Il y a certainement une sorte de vampirisme dans toute invention, qui a besoin de ces accidents et de ces rencontres pour extraire les substances, le sang, nécessaires à sa survie. L'invention *invente* certes, mais elle pille et absorbe, cependant qu'elle rend méconnaissables les éléments qu'elle a aspirés.[3]

Die Konfrontation mit der Vergangenheit wird metaphorisch gar dem Ringen um das eigene Leben gleichgesetzt. Wenn Boulez dazu auffordert, die vorausgegangene Geschichte zu liquidieren, dann propagiert er deren Todesurteil.[4] Doch auch der nachfolgende Komponist muss die-

---

1 Boulez (1975 I), S. 32.
2 Boulez (1975 I), S. 11.
3 Boulez (1989), S. 49.
4 Vgl. Boulez (1975 I), S. 44, zitiert in Kap. I.1.1, S. 20, Anm. 11. – Vgl. auch Boulez (1975 I), S. 23: »L'histoire faite par les grands compositeurs est, non pas une histoire conservatrice, mais, au contraire, une histoire de destruction, tout en chérissant l'objet qu'on détruit.« Vgl. S. 39: »Je crois qu'une civilisation qui tend à conserver

sen Sterbeprozess mitvollziehen. Wie in Jean Genets Drama *Les Paravents* habe er selbstmörderisch die Papierwände der Toten zu durchstossen, um neu geboren zu werden:

> Je prendrai une comparaison dans la pièce de Genet, *les Paravents*. A un moment donné, les morts sont représentés comme crevant des paravents de papier. Je crois que, pour trouver sa vraie personnalité, il faut crever tous ces paravents des compositeurs qui vous ont précédé. Tant que ce n'est pas fait, on n'est pas soi-même: il faut vraiment mourir de cette façon-là, à travers les paravents, pour renaître. Ceux qui ne sont pas passés par cette expérience, et qui ne l'ont pas faite vite, ont, à mon avis, manqué quelque chose.[5]

Voraussetzung für das lebensnotwendige, gezielte Entwenden ist die Fähigkeit zur produktiven Analyse. Ein kreativer Komponist spüre, wo sich innerhalb des Werkes eines Vorgängers noch unausgelotetes Material verberge. Dieses gelte es, sich zu eigen zu machen und auf seine Weise zu entwickeln:

> Car tout compositeur inventif, quand il regarde une œuvre, invente précisément les déductions qui n'y sont pas, et qu'il va développer pour lui-même. A partir des déduction visibles, il va imaginer les déduction possibles qui n'ont pas été exploitées, ou qui ne l'ont été qu'accessoirement, qu'embryonnairement. A partir de la vie réelle d'une œuvre va se développer toute une vie imaginaire où le compositeur va inventer, à partir des modèles et des déductions existants, d'autres modèles, d'autres déductions. Il appliquera une analyse inventive [...].[6]

Wenn Boulez 1975 gegenüber Deliège äusserte, dass er nie etwas direkt übernehme, dann sprach hier der bereits gereifte Künstler.[7] Am Collège de France beschrieb er den kompositorischen Werdegang hingegen rückblickend mittels dreier Stadien, innerhalb derer sich der Umgang mit den Modellen kategoriell ändert. Demnach müsse ein junger Komponist zunächst geduldig anhand der Werke anderer lernen und erfinden. Selbst wenn seine Sprache sich bereits individualisiere, wären hier die Züge

---

est une civilisation qui dépérit parce qu'elle a peur d'aller de l'avant et attribue plus d'importance à sa mémoire qu'à son futur. Les civilisations fortes et en pleine expansion sont sans mémoire, c'est-à-dire qu'elles rejettent, qu'elles oublient. Elles se sentent assez fortes pour détruire car elles savent qu'elles peuvent remplacer.«

5 Boulez (1975 I), S. 44–45.

6 Boulez (1989), S. 203–204.

7 Vgl. Boulez (1975 I), S. 32: »On trouve [...] constamment, chez moi, la référence à des schémas ou à des idées complètement abstraites de leur contexte.« Vgl. auch S. 125: »De mon point de vue, ce qui est intéressant, c'est non pas d'absorber directement les influences, mais de les abstraire de la musique et de les prendre comme telles.«

der Modelle noch erkennbar, das neue Werk gebe seine Herkunft noch preis. Im zweiten Stadium sei sich der Komponist seiner sicher genug, um nur noch partiell an Modelle zu denken und diese beim Übernehmen so zu zerstören, dass sie als solche nicht mehr zu erkennen seien. Im dritten Stadium wäre schliesslich keine Quelle mehr vonnöten, der Bezug existiere nur noch im Hinblick auf sich selbst.[8]

Gerade an einem Jugendwerk lasse sich so im Vergleich mit Werken der Vorgänger das greifen, was die Persönlichkeit des Komponisten ausmache, seine individuelle, sich kontinuierlich weiterentwickelnde Geste.[9]

Zum Akt des bewussten Ergreifens gehört andererseits das Abstossen dessen, was nicht brauchbar erscheint. Wie Boulez in »Probabilités critiques du compositeur« (1954) darlegte, muss ein Künstler die Fähigkeit besitzen, seine Auswahl und seinen Weg zu rechtfertigen.[10] Ein schriftlicher Kommentar mit analytischer Kritik am Werk anderer solle daher die Kompositionstätigkeit ergänzen, wobei Respektlosigkeit als Voraussetzung – »un ›irrespect‹ fondamental (un *doute*)« – das notwendige Infragestellen ermögliche.[11] Mit solchen Texten liefere der Komponist eine Art Logbuch zum Verständnis seiner selbst und seiner Epoche.[12]

8 Vgl. Boulez (1989), S. 38–40: »Il y a certainement à faire un apprentissage de la saisie: apprendre longuement, patiemment à inventer selon l'œuvre d'autrui. [...] Le *premier stade* est celui de la mémoire immédiate, de l'analyse entière, rationelle, objective. Elle donne au compositeur l'élan nécessaire pour aborder son propre matériau, pour amorcer sa propre démarche. Même si le langage s'individualise par rapport aux modèles pris comme tels, les traits du modèle sont encore reconnaissables, l'œuvre nouvelle reconnaît sa filiation. [...] Le *second stade* est celui de la mémoire sporadique, de l'intuition analytique partielle, *partiale*. Le compositeur est suffisamment assuré de lui-même pour ne plus songer aux modèles comme à une nécessité. Il se réfère parfois à des modèles, mais d'une façon si péremptoire, si prédatrice qu'ils ne peuvent plus être reconnus en tant que tels. [...] Le *troisième stade* est celui de la mémoire latente, sous-jacente, d'une analyse permanente et autarcique de sa propre pensée, de l'écartement de cette pensée à des dimensions encore inconnues, insoupçonnées au départ. Plus de source à proprement parler! Le langage devient hautement individuel. La référence, même lointaine, est abolie ou, si elle existe, ce n'est que par rapport à soi.«

9 Vgl. Boulez (1989), S. 45 sowie S. 41.

10 Vgl. Boulez (1954) in Boulez (1981), S. 106: »Une chose est sûre dès le départ; que soit honni l'électisme asexué.«

11 Vgl. Boulez (1954) in Boulez (1981), S. 107.

12 Vgl. Boulez (1954) in Boulez (1981), S. 105: »Ainsi se ferait jour une notion de critique constructive, complémentaire de l'activité créatrice, qui apporterait une contribution valable et positive au développement d'un langage, d'une poétique, quitte à devenir, son utilité ayant cessé, un simple document; mais un document combien essentiel pour définir le visage d'une époque.« Vgl. S. 108: »On peut, dès lors, se rendre compte que l'activité critique d'un créateur [...] est indispensable à sa propre

Pierre Boulez' Ansichten zu Aneignung und Kritik ergänzen sich zu einer Poetik, die eigene Erfahrungen generalisiert und vielfache Bezüge eröffnet. Seine Aufforderung zu engagierter, parteiischer Kritik rechtfertigte er mit der Berufung auf Charles Baudelaire,[13] die Metaphorik aus dem Bereich der Chemie lässt an Arthur Rimbauds »Alchimie du verbe« denken.[14] Im Begreifen musikalischen Einflusses als einer kreativen Auswahl des Komponisten steht Boulez' »Theorie« in der Nachfolge Thomas S. Eliots.[15] Das Bild des um die eigene Identität ringenden spätergeborenen Künstlers, der seine Vorgänger töten muss, um eine Lebenschance zu erhalten, entspricht zudem in vielem der Charakterisierung des starken Dichters, wie sie Harold Bloom seit 1973 in seiner Theorie der Einflussangst vornahm und wie sie jüngst auch in den Bereich der Musikanalyse Einzug gehalten hat.[16] Besonders Blooms Bearbeitungsweisen der korrigierenden Fehllektüre »Clinamen« und der antithetischen Vervollständigung »Tessera« sind Boulez' aktualisierend subjektiver Kritik an seinen musikalischen Vätern vergleichbar.[17]

Boulez' Aneignungstheorie im Selbstporträt und ihr Verhältnis zu Poetiken anderer Künstler sowie zu übergreifenden Einfluss- und Rezeptionstheorien wäre eine eigene Untersuchung wert. Hier soll es darum gehen, sein Verfahren der »dissociation« anhand der *Sonatine* nachzuvollziehen und für deren Analyse nutzbar zu machen.

---

création. Elle est, en somme, un ›journal de bord‹« bzw. S. 110: »Proposons donc, face à notre époque, une création liée d'indissoluble manière à une critique constructive.«

13 Mehrfach wird dessen *Salon* von 1846 und 1859 zitiert, vgl. Boulez (1954) in Boulez (1981), S. 103–110.

14 Vgl. das Eröffnungskapitel des zweiten Teils von Rimbauds *Une Saison en enfer* (1873). – Interessant ist, dass auch Messiaen in Analysen des *Traité* auf die »Theorie der Alchimisten« verweist, vgl. etwa Messiaen (1994–), Bd. 2, S. 46: »[…] obéissant ainsi à la théorie des alchimistes: *dissocier* et *coaguler*.«

15 Vgl. dazu etwa die Definition Leonard B. Meyers (1983), S. 529: »Only those features that are selected are actual influences. Composers presumably choose as influences the things they find artistically congenial. The past does not impose itself upon them; they select from its offerings.«

16 Vgl. in erster Linie Straus (1990), der zudem einen allgemeinen Überblick zu gängigen Einflusstheorien liefert, sowie Korsyn (1991), der mittels intertextueller Bezüge im Sinne Blooms eine neue Theorie musikalischen Einflusses propagiert; vgl. im deutschsprachigen Bereich, an Straus und Korsyn anknüpfend, vor allem Meyer (2000).

17 Interessanterweise sind es auch diese ersten »revisionary ratios« Blooms, die für die Übertragung in musikalische Analysen am überzeugendsten fruchtbar gemacht werden, vgl. das Beharren auf dem »misreading« bei Straus (1990) sowie den offensichtlichen Systemzwang bezüglich der späteren »ratios« in der Poetik von Korsyn (1991). – Zur Definition der Bearbeitungsweisen vgl. Bloom (1995), S. 16–18.

1.2 Zur Kritik an den Vätern

Mit der Berufung auf Baudelaire und der Aufforderung zu respektloser Kritik rechtfertigte Boulez in »Probabilités critiques du compositeur« (1954) den Tenor seiner bis anhin veröffentlichten Schriften. Zwischen 1948 und 1953 waren sieben Aufsätze erschienen, die eine erste Phase in Boulez' schriftstellerischem Œuvre bilden.[1]

Der belgische Literat, Komponist und Dirigent André Souris hatte dem kaum 23jährigen 1948 ermöglicht, mit zwei Beiträgen im zweiten Heft der Zeitschrift *Polyphonie* in die aktuellen Musikdebatten einzusteigen. Schon in »Propositions« verband Boulez die Diskussion rhythmischer Techniken mit einer dezidierten Stellungnahme gegen Leibowitz und das Rhythmuskonzept der Wiener Komponisten. Doch auch Messiaen, dessen rhythmische Lehre Boulez propagierte, wurde bezüglich seiner harmonischen Setzweise mit der bekannt gewordenen Formulierung kritisiert, Messiaen komponiere nicht, er reihe nur aneinander.[2] »Incidences actuelles de Berg« war im Ton noch um einiges schärfer. Boulez' Kritik an der Hochschätzung Bergs und das Aufzeigen von Qualitätsbrüchen in Bergschen Werken zielte mit deutlichen Seitenhieben auf Leibowitz und die ihn umgebenden zwölftönigen »Schwach- und Wirrköpfe« der Pariser Musikwelt.[3]

Auf die Frage von Souris, warum er Leibowitz so heftig kritisiere, antwortete Boulez schon damals, es gehe ihm nicht um einen persönlichen Angriff, sondern um die Demontage irriger Ansichten, die der Musikentwicklung schadeten.[4] Da Souris mit Leibowitz gut bekannt war,

1 Vgl. dazu Piencikowski (1991), S. XVIII–XIX.

2 Vgl. Boulez (1948 I) in Boulez (1966 I), S. 68: »Bref, les recherches de Messiaen ne sauraient s'intégrer à son discours, parce qu'il ne compose pas – il juxtapose«.

3 Vgl. Boulez (1948 II) in Boulez (1966 I), bes. S. 240: »Si pourtant, nous nous sommes permis de critiquer Berg, c'est que nous le plaçons bien au-dessus de tous les Gribouilles qui se croient et se proclament dodécaphonistes, et que nous répugnons à donner la main – même pour célébrer ses louanges – à cette classe putride qui constitue le plus clair du monde musical ›parisien‹!«

4 Vgl. den Brief von Pierre Boulez an André Souris, von Souris' Hand auf den 17. Dezember 1947 datiert, unveröffentlicht, Brüssel, Bibliothèque Royale de Belgique, Archives et Musée de la Littérature, Nr. 5436/24: »Si je l'attaque avec insistance et aussi brutalement, ce n'est pas une question personnelle [...]. Je pense en effet qu'il détient une sorte de monopole de l'exégèse qui le maintient – à ses propres yeux du moins – à la hauteur d'un Mahomet. *Inch' Arnold*. Il se voit l'apôtre d'une nouvelle religion [...]. De plus sa terminologie lourde, son absence complète d'un sens quelconque de l'ironie ou de l'humour préviennent contre lui même les gens

erlaubte er sich, vor der Veröffentlichung von »Incidences« einige Formulierungen zu entschärfen.[5] Boulez' Bitte, auch einen Beitrag zum der Dodekaphonie gewidmeten vierten Heft von *Polyphonie* liefern zu dürfen,[6] kam Souris aus Rücksicht auf Leibowitz 1949 dann nicht nach.[7]

Anlässlich eines von Leibowitz geleiteten Konzertes konnte Boulez stattdessen mit »Trajectoires: Ravel, Stravinsky, Schönberg« (1949) in der Zeitschrift *Contrepoints* einen ausführlichen Kommentar der »Entmystifizierung« des *Pierrot lunaire* widmen. In Gegenüberstellung zu Werken Ravels und Strawinskys diskutierte er kritisch Schönbergs gesamtes Œuvre. Weder in Strawinsky noch in Schönberg könne er den »Propheten« sehen, stattdessen deute sich im Werk Weberns schon früh ein neuer Standpunkt an, der alles Vorangegangene für so gut wie nichtig erkläre.[8] Polemischer noch als diese Aussage war eine böse Fussnote zu Leibowitz' mangelnden dirigentischen Fähigkeiten.[9]

---

les plus *disposés* à suivre les démarches actuelles de la musique. C'est en ce sens qu'il ne fait pas de la bonne propagande; son prosélytisme maladroit et stupide entraîne au contraire des résultats catastrophiques (pas de réactions violentes, mais L'ENNUI). [...] Sans me vanter, je suis un des seuls – techniquement parlant – à pouvoir démontrer efficacement le non-sens total de certaines de ses vues.«

5 Vgl. Wangermée (1995), S. 275. – Für die Wiederveröffentlichung in *Relevés d'apprenti* nahm Boulez seinerseits weitere polemische Attacken zurück.

6 Vgl. Boulez' Brief vom 6. November 1947, B-Br, M.L. 5436/22: »Si vous faites un numéro sur le système dodécaphonique, pourriez-vous ne pas m'oublier. C'est une question qui me tient particulièrement à cœur; et j'aimerais enfin définir ma position au milieu de tous les dodécaphonistes, morts ou vivants.«

7 Boulez' hatte bereits vorgesehen, Leibowitz dort als Clown zu titulieren, vgl. den Brief an Souris, Datum: »le 19«, M.L. 5436/52: »J'ai trouvé enfin la bonne définition de Leibowitz dans le ›Traité du Style‹. ›Un monsieur qui veut être à la hauteur des événements: – définition du clown –.‹ Je compte bien le glisser dans l'article que je vous ferai sur la situation dodéca etc.«

8 Vgl. Boulez (1949) in Boulez (1966 I), S. 261–262: »Nous tenons à nous expliquer, en dernier lieu, sur le côté documentaire de *Pierrot lunaire* et de l'œuvre schönbergienne en général. Il est indéniable, en effet, que l'essor de Webern a eu besoin de ce tremplin, mais, à vrai dire, les *Cinq Mouvements pour quatuor à cordes,* opus 9, de Webern – datant de 1909 – manifestent déjà une prise de position autrement virulente que les œuvres de la même époque de son maître, prise de position qui aboutit, en quelque sorte, à les annihiler. Serait-ce la seule justification de Schönberg? Il semble, presque.«

9 Vgl. Boulez (1949), S. 122, Anm. 1: »En fait, nous avons vu un personnage – que je n'aurais l'audace de nommer chef d'orchestre – épaule agressive, genoux flexibles, suer abondamment, sans grand résultat apparent [...]. On me trouvera, peut-être, facilement enclin à une exagération blasphématoire: que l'on me permette, néanmoins, de douter de la musicalité d'un ›chef d'orchestre‹ qui laisse le piano distancer d'un bon quart de ton l'accord des autres instruments; qui se soucie si peu de

Mit Seitenhieben auf »klassizistische Zwangsvorstellungen« bei Neoklassizisten ebenso wie bei Zwölftönern erklärte Boulez in »Moment de Jean-Sébastien Bach« (1951) Webern explizit zum Referenzpunkt zeitgenössischen Komponierens. Nicht Schönberg, sondern Webern nehme eine Bach vergleichbare historische Rolle ein, da er eine neue Art des musikalischen »Seins« eingeführt habe.[10] Aber auch Webern dürfe man nun nicht fortsetzen, man müsse ihn zergliedern.[11]

Bis heute hallt die Wirkung nach, welche »Schönberg is Dead« (1952) auslöste. Nachdem im Juli 1951 kurz vor Schönbergs Tod das Interesse für sein Werk mit der Uraufführung des »Tanzes um das goldene Kalb« aus der Oper *Moses und Aron* in Darmstadt einen Höhepunkt erreicht hatte,[12] verkündete Boulez in der Schönberg gewidmeten Sondernummer von *The Score* nachträglich dessen Todesurteil.[13] Im Übergang von der tonalen Organisation zur Reihenorganisation habe bei Schönberg zwar eine der wichtigsten Umwälzungen stattgefunden, welche die musikalische Sprache je durchmachte, das Reihenphänomen als solches habe er jedoch verkannt. Schönbergs Werk sei gekennzeichnet von grundsätzlichen Unvereinbarkeiten bezüglich Form, Rhythmus, Satzweise, Harmonik sowie Ästhetik. Nun wäre es Zeit, diesen Fehlschlag zu neutralisieren.[14] »I believe that this putting things clearly was indispensable

---

l'équilibre sonore que l'ensemble des instruments paraît défectueux jusque dans sa conception [...]. Nous pourrions ajouter encore bien d'autres griefs, s'il n'existait un certain sentiment de pitié – d'ailleurs fort déplacé – qui nous invite à faire simplement le silence sur ce genre d'aventure participant à la fois d'une démonstration de culture physique et d'une cérémonie d'incinération [...]. Si bien que chaque concert de M. Leibowitz me remet en mémoire certaine fable de La Fontaine où il est question d'un ours, d'un amateur de jardins, d'une mouche, et aussi d'un pavé.«

10 Vgl. Boulez (1951) in Boulez (1966 I), S. 18: »Il faut donc insister sur le fait que la signification de l'œuvre de Webern, que sa raison d'être historiquement – indépendamment de sa valeur intrinsèque indiscutable – est donc d'introduire un nouveau mode de l'›être‹ musical.«

11 Vgl. Boulez (1951) in Boulez (1966 I), S. 25: »Webern n'était pas prévisible; pour pouvoir vivre utilement après lui, on ne le continuera pas, on l'écartèlera.«

12 Vgl. dazu etwa die Schilderungen von Hermann Scherchen im Darmstädter Programmheft von 1952, wiedergegeben in Metzger/Riehn (1999), S. 54.

13 Die mehrfach zu lesende Behauptung, »Schoenberg est mort« sei ursprünglich ein Darmstädter Vortrag gewesen, gehört in den Bereich der Mythenbildung. – Das französische Original liegt heute in der Médiathèque Musicale Mahler in Paris.

14 Vgl. Boulez (1952 I), S. 22: »It is time, however, that we did away with misunderstandings and contradictions; and time to learn from his errors. Let us then, without any wish to provoke indignation, but also without shame or hypocrisy, or any melancholy sense of frustration, admit the fact that SCHÖNBERG IS DEAD.« – Vgl. die französische Version in Boulez (1966 I), S. 272.

in order to be able to separate me from the dodecaphonic academicians,« schrieb Boulez Ende November 1951 an John Cage.[15]

Auch in »Éventuellement…« (1952) gebärdete sich Boulez zunächst als Scharfschütze und begann mit einem polemischen Rundumschlag,[16] um dann konkrete Anweisungen zu zeitgemässem Komponieren zu liefern. Man müsse versuchen, das zu vereinigen, was die Vorgänger an verfügbaren Möglichkeiten ausgearbeitet hätten.[17] Jeder Musiker, der die Notwendigkeit der zwölftönigen Sprache nicht ihrem Wesen nach erkannt habe, sei unnütz.[18] Nun gehe es darum, die Reihentechnik innovativ zu erweitern. Wie der Rhythmus mit der Reihenstruktur in Übereinstimung zu bringen sei, führte Boulez in Weiterentwicklung Messiaenscher Verfahren aus. Dem seriellen Denken gemäss folgten Anregungen zum Umgang mit Spielart, Lautstärke, Klangfarbe und Tempo.

In »Stravinsky demeure«, etwa zeitgleich entstanden, doch erst 1953 erschienen, flammt noch einmal die Kritik an den musikalischen Vätern auf. Schon der Titel verweist auf das Anliegen, ein Urteil über das Werk von Strawinsky zu fällen. Dies sei insofern schwierig, als sich dessen Bedeutung letztlich auf den *Sacre* reduziere.[19] Nach *Les Noces* tue sich bei Strawinsky eine Verkalkung auf allen Gebieten kund: in einer akademischen Harmonik und Melodik und sogar in der Rhythmik, wo ein »peinlicher Muskelschwund« auftrete.[20] Doch gerade weil Strawinsky von Anfang an nur einen minderen Sinn für die Entwicklung der Klangphänomene gehabt habe, seien seine rhythmischen Experimente im *Sacre* so weit gediehen. Dieses bekannteste Werk der Gegenwart sei aber ohne

15 Vgl. Boulez/Cage (2002), S. 199.

16 Vgl. die explizite Formulierung von Boulez (1952 II) in Boulez (1966 I), S. 147: »Pourquoi d'abord ne pas jouer au franc-tireur pendant quelques instants?«

17 Vgl. Boulez (1952 II) in Boulez (1966 I), S. 152: »Que nous reste-t-il dès lors, à tenter, si ce n'est ramasser le faisceau des disponibilités élaborées par nos prédécesseurs, en exigeant de soi-même un minimum de logique constructive?«

18 Vgl. Boulez (1952 II) in Boulez (1966 I), S. 149: »[…] affirmons, à notre tour, que tout musicien qui n'a pas ressenti – nous ne disons pas compris, mais bien ressenti – la nécessité du langage dodécaphonique est INUTILE. Car toute son œuvre se place en deçà des nécessités de son époque.«

19 Vgl. Boulez (1953) in Boulez (1966 I), S. 75: »Essayer de porter un jugement sur l'œuvre de Stravinsky est une tentative déconcertante et vaine. […] Stravinsky c'est d'abord *le Sacre*«.

20 Vgl. Boulez (1953) in Boulez (1966 I), S. 142–143: »Comment expliquer, après *Noces*, cet épuisement accéléré qui se manifeste par une sclérose dans tous les domaines: harmonique et mélodique, où l'on aboutit à un académisme truqué, rythmique même, où l'on voit se produire une pénible atrophie?«

echte Nachfolge geblieben.[21] In systematisch angelegten, ausführlichen Analysen illustrierte Boulez, worin seiner Meinung nach das rhythmische Potential des *Sacre* liege, welches nun mit dem ebenso komplexen Vokabular zu verbinden sei, wie es durch Webern bereitgestellt wurde.[22]

In den Beiträgen, die dieser ersten Phase folgen, tritt die Auseinandersetzung mit den Vorgängern hinter die Diskussion neuer kompositorischer Probleme zurück. Nun geht es um Fragen seriellen Denkens, elektronischer Möglichkeiten und aleatorischer Verfahren. Nachdem in Darmstadt Webern die Stelle von Schönberg eingenommen hatte, hielt es Boulez allerdings noch für notwendig, in einem Vortrag an Debussy als Gegenpol zur österreichisch-deutschen Tradition zu erinnern. Besonders die organischen Entwicklungsformen in dessen Spätwerk seien in Verbindung mit Webernscher Morphologie zukunftsträchtig.[23] Unter den Aspekten der Modernität, des Autodidakten aus freien Stücken sowie des Durchbrechens des abendländischen Kulturkreises wird auch in »La corruption dans les encensoirs« (1956) nun ausdrücklich Debussy zum geistigen Ahnherrn erklärt.[24]

Pierre Boulez' frühe Schriften bilden ein bemerkenswert konsistentes Textkorpus, das sich – sieht man von einigen Verschiebungen innerhalb der Darstellung ab – auf klare Botschaften komprimieren lässt: Zeitgemäss zu komponieren bedeute, Zwölftönigkeit in einem polyphonen Gefüge mit rhythmischen Verfahren Strawinskyscher und Messiaenscher

21 Vgl. Boulez (1953) in Boulez (1966 I), S. 76: »[...] *le Sacre* n'a pas eu de portée véritable, sauf une tendance au dionysiaque et à la musique ›méchante‹, comme on l'a dit, et qu'œuvre la plus connue du domaine contemporain, c'est aussi l'œuvre sans descendance.«

22 Vgl. Boulez (1953) in Boulez (1966 I), S. 76–77: »Peut-être, dirons-nous, la rencontre de la complexité du vocabulaire et de la syntaxe rythmique de Stravinsky ne pouvait se prêter à des déductions valables qu'avec un vocabulaire morphologiquement et syntaxiquement aussi complexe, tel qu'il devait être mis au point par Webern.«

23 Vgl. Boulez (1955) in Metzger/Riehn (1999), S. 79: »C'est pourquoi, pour en finir avec un webernisme étiolé, et puisque le debussysme n'est plus qu'un souvenir, il faut joindre les deux forces, dans ce qu'ils ont de commun: un renouvellement non seulement dans la façon d'écrire la musique, mais également de l'écouter. Il faut enfin s'appuyer sur la morphologie de l'un, développée au maximum, et considérer l'apport inestimé de Debussy dans un nouvel état du développement et d'un nouveau sens de la forme. Ainsi naîtra une profusion, un baroquisme que je souhaite voir s'instaurer. Car, que ce soit classicisme ou post-romantisme, cette ère est maintenant définitivement close et il nous faut regarder ailleurs.«

24 Vgl. Boulez (1956) in Boulez (1966 I), S. 39: »Bref, à l'heure du choix et de la déroute, c'est un fameux, un excellent ancêtre!«

Prägung zu verbinden. Zwölftontechnisch sei nicht an Schönberg, sondern an Webern anzuknüpfen, Harmonik und Satzweise von Strawinsky und Messiaen seien gänzlich zu verwerfen. Schon 1945/46 hätten seine Entscheidungen präzise festgestanden, betonte Boulez nachträglich im Gespräch mit Deliège:

> En 1945–1946, mes choix étaient vraiment très précis, et depuis lors il y a certaines différences dans l'importance des choses, dans leur hiérarchie, dans ce qui m'influence plus directement ou moins directement, dans ce qui a plus d'affinités avec moi maintenant qu'en ce temps-là; mais mes choix étaient absolument clairs et pas seulement en musique, aussi en littérature et en peinture.[25]

Die Polemik, mit welcher Boulez seine Botschaften verkündete, vermag bis heute Widerspruch und Verteidigung hervorzurufen. Ob Boulez' Urteile Gültigkeit besitzen und ob seine Analysen den jeweiligen Werken gerecht werden, erscheint jedoch keine fruchtbare Fragestellung.[26] In ihrem Duktus reihen sich die Schriften als historische Dokumente in eine allgemein scharfzüngig geführte Debatte. Boulez mag die Polemik auf die Spitze getrieben haben, doch auch Leibowitz prangerte die damalige Pariser Musiksituation mit bösen Worten an, bezichtigte Messiaen eines empirischen Hedonismus, den man letztlich nur psychoanalytisch erklären könne,[27] und beschrieb Strawinskys Entwicklung nach dem *Sacre* als Gang in die musikalische Misere.[28] Nicht nur von Boulez musste er sich seinerseits Kritik gefallen lassen. Selbst Boris de Schloezer, der Leibowitz' Einsatz für die Werke der Wiener Komponisten anerkannte, gab zu, dass ihm dessen existentialistischer Sprachmantel »auf die Nerven gehe«,[29] und André Schaeffner ärgerte sich bildreich über Leibowitz' Engstirnigkeit, mit welcher dieser das Musikgeschichtsbild verzerre und über Strawinsky urteile, ohne dessen Werk gut genug zu kennen.[30] Die Pariser Musikkritik der 40er Jahre steht in einer Traditionslinie mit Debussys *Monsieur Croche, antidilettante* und surrealistischen Pamphleten

25 Boulez (1975 I), S. 43–44.

26 Vgl. in diesem Sinn etwa Kropfinger, der bezüglich Komponisten »unserer Zeit« Boulez' Schönberg-Kritik hinterfragt und zu dem Ergebnis kommt, dass »der Schönberg der Zwölftonkompositionen alles andere als tot« sei, Kropfinger (1995), S. 550.

27 Vgl. Leibowitz (1945 II).

28 Vgl. Leibowitz (1946).

29 Vgl. Schloezer (1947), S. 132–133.

30 Vgl. Schaeffner (1946). – Vgl. auch Schaeffners Reaktion auf »Trajectoires« mit Spitzen gegen Boulez und Leibowitz und der Fontaineschen Gegenüberstellung von Debussy und Schönberg als Hase und Schildkröte, wobei Debussy stets das Rennen gewonnen habe, Schaeffner (1951).

der 20er Jahre, und sie findet Parallelen in zeitgleichen Debatten der Philosophie, Literatur und bildenden Kunst.[31] Unverkennbar schwingen in dieser Schriftgattung poetische Ambitionen mit.[32]

Musikgeschichtlich interessant werden Pierre Boulez' frühe Aufsätze dann, wenn man sie als Standortbestimmung eines jungen Komponisten liest und zu den Schriften von Leibowitz und auch Messiaen sowie dem damaligen kompositorischen Schaffen in Bezug setzt.[33] Dabei zeigt sich, wie sehr Boulez' Denken von Leibowitz' Theoremen geprägt ist,[34] deutlich treten zudem die Schlüsselwerke und kompositionstechnischen Fragen hervor, mit denen er sich beschäftigte.

Auch wenn Boulez' schriftstellerische Äusserungen erst knapp zwei Jahre nach der Entstehung der *Sonatine* einsetzen, sind sie dem analytischen Zugang höchst dienlich. Als Textkorpus bilden sie einen nachträglichen Kommentar zu den verschiedenen Einflüssen, die während des Studiums auf ihn und seine Kommilitonen eingeströmt waren. Mit der Kritik steht dabei im Vordergrund, was Boulez verwarf, wohingegen er Übernahmen selten präzisierte.

Konnte die Aufarbeitung der Lehrzeit die Auseinandersetzung mit den Vorgängern als solche aufzeigen, wird bei der Analyse der *Sonatine* Boulez' »dissociation chimique« anhand des verwendeten Materials und der verschiedenen Kompositionsweisen im einzelnen diskutiert. Neben direkten Bezügen geht es nun um die Art der Aneignung, Probleme der Synthese und die Frage nach dem spezifisch Eigenen. Bislang konnte man Boulez' Selbstporträt nur mit der Druckfassung in Verbindung bringen, die Frühfassung eröffnet aufschlussreiche neue Blickwinkel.

---

31 Vgl. hierzu auch Bösche (1999), S. 62–67.

32 Boulez spricht in seinem Fall gar von einem gewissen Sinn für Humor: »Il y a en moi un besoin de justifier l'aspect théorique par un refus de beaucoup d'autres choses; mais le refus comporte tout de même d'abord un certain sens de l'humour et d'une dimension du langage: le refus doit être non seulement justifié, théoriquement, mais présenté d'une façon plus frappante que le reste.« Boulez (1975), S. 112.

33 Vgl. in diesem Sinn auch die Lesart von »Schönberg is Dead« von Kovács (2001).

34 Vgl. dazu Kapp (1987), bes. S. 19–22 sowie Mosch (2004), S. 183–195.

2. Das »Opus 1«

2.1 Entstehung und Veröffentlichung

Pierre Boulez' *Sonatine pour flûte et piano* entstand im Januar und Februar 1946.[1] Peyser und Jameux führen an, es sei Jean-Pierre Rampal gewesen, der eine Flötenkomposition in Auftrag gegeben, sie aus »Geschmacksgründen« jedoch nie gespielt habe.[2] Rampal schreibt die Initiative hingegen Boulez zu:

> Boulez voulait écrire une pièce pour flûte, et je fus honoré quand il me demanda de la jouer. J'avais rencontré Boulez au Conservatoire de Paris. Il était intransigeant, ardent et très intellectuel. Il n'aimait pas grand-chose dans la musique: il était contre Beethoven, contre Mozart, contre Ravel, bien qu'il aimât Bach. Il a changé depuis, naturellement [...]. Mais quand je le rencontrai pour la première fois, il était dans sa phase de rébellion, et très peu de choses lui plaisaient. Il écrivit sa *Sonatine pour flûte et piano* et m'envoya ma partie.[3]

Wahrscheinlich war es ein eher unverbindliches Gespräch zwischen Studienkollegen, welches zum Anlass der *Sonatine* wurde. Rampal, um drei Jahre älter als Boulez, hatte 1944 mit Jolivets *Chant de Linos* den »premier prix« des »Concours de flûte du Conservatoire« gewonnen und sich innerhalb kürzester Zeit in Paris einen Namen gemacht. Obwohl ihn vor allem Barockmusik interessierte, engagierte er sich für zeitgenössische Komponisten, spielte Uraufführungen der Gruppe La Jeune France und war 1945 mit Jolivets *Cinq Incantations* im Radio zu hören.[4] Auch Leibowitz hatte seine *Sonate pour flûte et piano* op. 12 (1944) dem jungen Rampal gewidmet.[5] Für Boulez lag es nahe, einen Inter-

1 Vgl. die Datierung der Manuskripte, Kap. II.2.3, S. 156; vgl. auch Boulez' Brief an Leibowitz, zitiert in Kap. I.2.6, S. 82.

2 Vgl. Peyser (1976), S. 37: »The *Sonatina* was commissioned by the flutist Jean-Pierre Rampal, who never played it, because it was too extreme for his taste.« Vgl. Jameux (1984), S. 282: »Commandée par le flûtiste Jean-Pierre Rampal, qui ne la joua jamais par incompatibilité de goût«.

3 Rampal (1991), S. 168.

4 Vgl. Rampal (1991), S. 78–87.

5 Vgl. die bei Mobart Music Publications erhältliche handschriftliche Partitur. Ob Leibowitz' *Sonate* von Rampal aufgeführt wurde, ist bisher nicht zu eruieren. Leibowitz' Werkverzeichnis in *Polyphonie* 4 (1949), S. 82, listet keine Aufführung seines op. 12 auf, Rampal (1991), S. 168 spricht zwar davon, Werke von Leibowitz gespielt zu haben, bezieht sich dabei jedoch auf die 50er Jahre.

preten zu kontaktieren, den sowohl Jolivet, Messiaen als auch Leibowitz schätzten.

Nicht Desinteresse, sondern Pianistenstreitigkeiten und die praxisferne Einrichtung des Notentextes nennt Rampal als Gründe dafür, dass es zu keiner Pariser Uraufführung kam:

> Il m'imposait de la jouer avec un de ses pianistes préférés plutôt qu'avec mon partenaire, Robert Veyron-Lacroix, parce qu'il jugeait le style de Robert incompatible avec sa musique. Quant à Robert, la musique de Boulez ne l'emballait pas.
> En ce qui concerne la notation, la musique était extrêmement difficile à décoder, pourtant je déchiffre bien. Il n'y avait ni barres de mesures, ni aucun autre signe utile. Je sentais bien que l'œuvre avait une forte charge émotionnelle, mais compte tenu de mon emploi du temps extrêmement chargé, l'idée de passer des heures, peut-être même des jours, à me frayer un chemin dans une œuvre moderne difficile me démoralisait.
> Circonspect, je lui demandai s'il pouvait ajouter quelques barres de mesure.
> ›Jouez-la comme elle est écrite, l'unité de la mesure est comptée à la croche‹, me répondit-il, toujours fidèle à ses principes.
> Mais sans barres de mesure, les silences sont difficiles à respecter et c'est extrêmement gênant à jouer. Je demandai à Boulez une fois de plus s'il pouvait me remettre un exemplaire plus net, plus clair.
> Cette initiative l'agaça peut-être, parce que le temps passa et je n'entendis plus parler de ce projet. Je reconnais que la pièce m'était aussi sortie de l'esprit.[6]

Boulez war anderweitig beschäftigt. Nach der Fertigstellung des *Quatuor pour Ondes Martenot* und der Arbeit an der *Sonate pour deux pianos* schrieb er im Mai und Juni 1946 seine *Première Sonate*, im Herbst folgte die Kantate *Le Visage nuptial*. Daneben hatte er sich als neu ernannter musikalischer Leiter der Compagnie von Madeleine Renaud und Jean-Louis Barrault zu bewähren.

Ende des Jahres erhielt Boulez von André Souris das Angebot, eines seiner Werke innerhalb der Konzertreihe »Aspects de la musique d'aujourd'hui« des Brüsseler Séminaire des Arts uraufzuführen. Souris hatte bereits Leibowitz angefragt, mit dem er seit Dezember 1945 in freundschaftlichem Austausch stand.[7] Es wurde vereinbart, dass Leibowitz am 21. Februar 1947 eine »Hommage à Schœnberg« leiten sollte mit Werken, die im Januar auch innerhalb des von ihm organisierten Schönberg-Festivals in Paris zu hören waren.[8] Auf dem Programm stan-

6 Rampal (1991), S. 168–169.
7 Vgl. dazu Wangermée (1995), S. 252–257.
8 Vgl. Kap. I.2.6, S. 85, Anm. 85.

den Zwölftonkompositionen von Erich Itor Kahn, Webern, Leibowitz und dessen Schülern Antoine Duhamel, André Casanova und Serge Nigg.[9]

Durch die in Paris lebenden russischen Intellektuellen Pierre Souvtchinsky und Boris de Schloezer war Souris auch auf Boulez aufmerksam geworden. Dieser reagierte erfreut auf die Anfrage und bot vier seiner Werke zur Auswahl an.[10] Souris entschied sich für die *Sonatine*; im Zusammenhang mit der Übermittlung des Manuskripts sowie Fragen der Interpretation entspann sich ein reger Briefwechsel.[11] Boulez sparte darin nicht mit kritischen Kommentaren. So berichtete er Ende Januar auch über die grenzenlose Langeweile der Pariser Festivalkonzerte und bat Souris, die Interpreten der *Sonatine* zu einer lebhaften, das Publikum schockierenden Wiedergabe anzuregen:

> En réalité ces concerts étaient tout ce qu'il y a de plus *morne*. Aucun effet de choc – un ennui simplement mortel. A part l'œuvre de S. Nigg qui était très belle (je parle des premières ambitions), rien d'intéressant, même l'Ode à Napoléon. Casanova et Duhamel battaient les records de l'emmerdement emmerdatoire. Les mélodies de Berg faisaient aussi une heureuse exception ainsi que la Symphonie de Webern. Quant à Leibowitz lui-même [...] il avait composé une petite ouverture [...] sur la série de l'Ode à Napoléon, véritable tarte à la crème pour l'anniversaire du ›Maître‹. [...] Ceci le dépeint tout entier. Dieu nous garde de jouer jamais les Vincent d'Indy par rapport à Schœnberg!!!
>
> Cela m'amène à quelques précisions si vous faites travailler ma Sonatine aux deux interprètes – que ce soit avant tout *vivant* et qu'elle produise une impression de *choc*, de *violence*. C'est ce qui manque le plus, me semble-t-il, à toutes les œuvres de ›l'école‹ atonale. Quel vilain mot que celui d'école, vous ne trouvez pas? Il restera éternellement indigeste. C'est exactement l'impression que j'ai eue à ces concerts. Tout plutôt que ce méli-mélo ronronnant dont on pourrait aisément attribuer à n'importe qui de ›l'école‹ – encore une fois – la paternité *académique*.[12]

Kombiniert mit fünf weiteren »premières auditions« von Komponisten verschiedenster Richtung – unter ihnen André Jolivet und Frank Martin –

---

9 Vgl. Wangermée (1995), S. 257.

10 Vgl. den Brief von Pierre Boulez an André Souris vom 9. Dezember 1946, B-Br, M.L. Nr. 5436/35: »Cher Monsieur, Je ne peux malheureusement pas vous envoyer de manuscrits pour le moment, étant donné qu'ils sont parsemés un peu de tous les côtés. Mais voici trois [sic!] œuvres que je vous propose dans l'ordre de mes préférences: – Cinq mélodies sur ›le Visage Nuptial‹ de René Char [...] – Sonatine pour flûte et piano – Sonate pour piano seul – Quatuor pour 4 ondes Martenot. Je vous laisse à choisir ce qui vous semble convenir le mieux. Pour fixer les idées, la musique est basée sur le système sériel. Certaines pièces pour voix et ondes sont en quart de ton.«

11 Vgl. die Briefe von Boulez, B-Br, M.L. Nr. 5436/36, 34, 33, 46. Souris' Antworten sind bisher nicht greifbar.

12 Brief vom 31. Januar 1947, B-Br, M.L. 5436/38.

wurde Boulez' *Sonatine* am 28. Februar 1947 im Brüsseler Palais des Beaux Arts uraufgeführt.[13] Die Solisten waren Herlin Van Boterdael, Flötist am Théâtre de la Monnaie, und die in zeitgenössischer Musik versierte Pianistin Marcelle Mercenier. Souris schrieb später seine Erinnerungen an die Einstudierung und Darbietung des Stückes nieder:

> L'œuvre fut naturellement exécutée sur le manuscrit et après un travail très approfondi, Marcelle Mercenier me proposa d'y pratiquer des coupures, ce qu'elle justifiait non par des raisons de trop grande difficulté, mais pour des questions d'équilibre formel. Chose piquante et qui est tout à l'honneur de Mercenier, ces coupures, que j'avais moi-même adoptées, furent aussi adoptées par Boulez, qui en reconnut le bien-fondé et qui en tint compte lors de l'édition de sa *Sonatine*.
> Il me reste à dire que cette exécution souleva dans la salle de violentes protestations, de la part d'un public pourtant averti, mais qui se trouva submergé par la profusion de nouveautés dont cette musique était faite. Depuis lors, les temps ont bien changé.[14]

Mit Genugtuung vernahm Boulez, der persönlich nicht zugegen sein konnte, dass seine *Sonatine* in der Tat Protestreaktionen im Publikum ausgelöst hatte. Über Souris liess er den Interpreten seinen Dank ausrichten und nutzte zugleich die Gelegenheit, um mit Seitenhieben auf Pariser Kollegen erneut seine isolierte Position zu umreissen:

> J'ai été enchanté d'avoir appris par votre lettre que ma Sonatine avait provoqué quelques remous. Du reste, j'ai vu quelques jours après A. Jolivet. Il m'a reproché l'absence totale, dans cette Sonatine, d'une ›mélodie qui accroche‹... Sans commentaire.
> Quoi qu'il en soit, je vous prie de remercier très chaleureusement Monsieur Van Boterdael et Madame Mercenier, car je me rends compte de l'effort qu'il leur a fallu fournir pour mettre cela au point. Ici, Rampal, le flûtiste pour lequel la Sonatine a été écrite depuis un an, n'a pas encore eu le courage de la mettre en train. Il joue celle de Claude Arrieu. [...]
> Qu'avez vous pensé de la musique atonale, section représentée par Leibowitz, Duhamel et Casanova? De leur musique et de leur fameux esprit? Moi, cela me semble du plus pur poncif académique. Et c'est pourquoi je me suis complètement détaché d'eux, quoique sériel moi-même, car on étouffe dans ce milieu-là!
> Qu'avez vous pensé de ce cher Serge Nigg wagnérisant? L'influence de Leibowitz et de l'école s'est montrée parfaitement désastreuse. Et je le regrette beaucoup; car à Paris, au lieu d'avoir éveillé l'intérêt et d'avoir heurté les gens de front, tout l'effort

13 Vgl. Wangermée (1995), S. 257–258.

14 Souris (2000), S. 181–182. – Auch Deliège (1975), S. 33 erinnert sich an einen Aufruhr mit Folgen: »Elle [la *Sonatine*] fut accueillie, je m'en souviens, avec énormement de réticences, sinon de huées, et cela a eu pour conséquence que pendant longtemps, à Bruxelles, cette œuvre a été regardée par les organisateurs de concerts comme une sorte de tabou.«

atonal est tombé dans l'apathie la plus complète. Je n'ai pas besoin de vous dire qu'on me tient du reste parfaitement à l'écart, car je ne peux béer d'admiration parfaite devant toutes les œuvres de Schoenberg et je le dis. Du reste, toutes ces simagrées ont fort peu d'importance.[15]

In den damals einschlägigen belgischen Musikzeitschriften erschien keine Kritik des Konzertes,[16] auch die Literatur zu Boulez vermerkt die Aufführung eher beiläufig.[17] In Brüsseler Kreisen gilt Souris dagegen als derjenige, der Boulez mit der *Sonatine* den Weg aus den privaten Pariser Kreisen geöffnet habe.[18]

Im April 1947 lernten sich beide Musiker in Brüssel kennen, und es entwickelte sich eine lebenslange künstlerische Freundschaft. Die Aufarbeitung der Korrespondenz – gerade auch im Dreiecksverhältnis mit René Leibowitz – und die Frage nach Souris' Einfluss bieten sich für weitergehende Recherchen an.[19] So war es doch ebenfalls André Souris, der dem noch kaum bekannten jungen Boulez 1948 die Chance gab, in der Zeitschrift *Polyphonie* mit den Aufsätzen »Propositions« und »Incidences actuelles de Berg« in die Musikdebatten einzusteigen.[20]

Über eine Pariser Privataufführung der *Sonatine* Ende der 40er Jahre ist nichts bekannt.[21] Der Vermittlung durch John Cage ist es zu verdanken,

15 Undatierter Brief vom Frühjahr 1947, B-Br, M.L. 5436/32.

16 Auskunft von Valérie Dufour, Université Libre de Bruxelles, die freundlicherweise *Le Soir, La Libre Belgique, La Dernière Heure* und *Les Beaux Arts* konsultierte.

17 Goléa (1958), S. 37 und Jameux (1984), S. 37 sprechen von einer »audition« bzw. »création quasi confidentielle«. Als Flötist wird »Jan van Boterdael« genannt, vgl. Jameux (1984), S. 282 oder Häusler (1997), S. 93.

18 Vgl. Wangermée in Souris (2000), S. 181: »André Souris a toujours tenu à rappeler qu'il avait été le premier à faire entendre une œuvre de Boulez dans un concert hors de Paris.« – Souris scheint in seiner Erinnerung ausser acht gelassen zu haben, dass Yvette Grimaud am 4. Januar 1947 in einem Konzert des flämischen Radios bereits Boulez' *Première Sonate* dargeboten hatte. Im Rahmen dieser Veranstaltung, bei welcher zudem Werke von Serge Nigg, Yvonne Loriod und Grimaud erklangen, hatte Souris von Nigg das Manuskript der *Sonatine* erhalten, vgl. Boulez' Brief an Souris vom 31. Dezember 1946, B-Br, M.L. 5436/34. Wie »confidentiel« wiederum jenes Konzert war, ist schwierig zu beurteilen, Boulez' *Sonate* hatte jedenfalls wenig Wirkung hervorgerufen, vgl. Boulez' Brief an Souris, undatiert, B-Br, M.L. 5436/46.

19 Vgl. dazu bisher Wangermée (1995), S. 271–277 und S. 284–309.

20 Vgl. Kap. II.1.2, S. 133–134.

21 Der amerikanische Komponist und Kritiker Virgil Thomson nannte die *Sonatine* allerdings in seinem Artikel »Atonality in France« in *The New York Herald Tribune* vom 27.10.1946, vgl. Thomson (1948), S. 233, und er erinnerte sich später, das Stück sogar gehört zu haben, vgl. Thomson (1967), S. 374: »With Nicolas Nabokov

dass sich die renommierten französischen Musikverlage Amphion und Heugel im Spätsommer 1949 zu ersten Publikationen Boulezscher Werke entschlossen.[22] Während die 1946–1948 entstandene *Deuxième Sonate* bereits 1950 bei Heugel erschien, 1951 bei Amphion die *Première Sonate* folgte, wurde die *Sonatine* ebendort erst 1954 ediert.[23] Am 15. Juli 1956 fand schliesslich im Rahmen der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt die offizielle »Uraufführung« durch Severino Gazzelloni und David Tudor statt,[24] 1957 folgte eine Pariser »première audition« innerhalb der Konzerte der Domaine Musical.[25]

Die *Sonatine* kam somit zu einem Zeitpunkt an die Öffentlichkeit, da Boulez bereits durch Aufführungen seiner späteren Werke, der *Deuxième Sonate* (UA 1950), der *Structures I* (UA 1952) und des *Marteau sans maître* (UA 1955), bekannt geworden war. Es verwundert daher nicht, dass das Publikum irritiert auf die »Rückwärtsgewandtheit« der *Sonatine* reagierte. Von Goléa darauf angesprochen, schilderte Boulez die dama-

---

and Roger Désormière I heard a Sonata for Flute and Piano by a twelve-tone composer of twenty-one, Pierre Boulez. The piece delighted me because, in spite of its Germanic method, it sounded French, like an only slightly out-of-tune Ravel.« Möglicherweise handelt es sich hier um eine Verwechslung, da Peyser (1976), S. 53 und Jameux (1984), S. 36 eine von Maurice Martenot im Winter 1946 organisierte Soiree erwähnen, bei welcher Boulez vor Thomson, Désormière und Nabokov seine *Première Sonate* gespielt habe, was aufführungstechnisch sehr viel wahrscheinlicher ist.

22 Peyser (1976), S. 60–61 weiss anschaulich von diesem Ereignis zu berichten: »Cage did a great deal for Boulez. Thirteen years older and better connected than he, Cage promoted Boulez to Philippe Heugel and Amphion, the two most important music publishers in France. He told them he had an invitation from Henry Cowell, then publisher of *New Music Editions* in New York, to publish Boulez's scores. Hervé Dugardin of Amphion replied that he had had Boulez's *Flute Sonatina* and *First Piano Sonata* on his desk for some time but had not yet made a decision about them. However, he said, this was a ›French problem‹. The next morning Cage brought Boulez to Heugel and Amphion and a deal was made to publish everything Boulez wanted published then. [...] That evening there was a great celebration; it was the night before Cage was to return to the United States. Souvtchinsky brought all his friends together at Gatti's; Cage and Cunningham were there and everyone rejoiced in Boulez's triumph.« – Vgl. entsprechend auch Revill (1992), S. 99–101.

23 Gründe hierfür sind bisher nicht bekannt, Nachfragen beim Verlag Leduc/Amphion erbrachten keine Informationen.

24 Vgl. den Anhang »Boulez in Darmstadt« in Boulez (1985), S. 79 sowie Borio/Danuser (1997), Bd. 3, S. 579.

25 Die *Sonatine* wurde als Ersatz für die Uraufführung von Boulez' *Troisième Sonate* ins Programm des Konzertes vom 30. März 1957 aufgenommen. Die Interpreten waren Gazzelloni und Boulez. – Vgl. die Korrekturen in der Programmübersicht der Domaine Musical 1956/57, PSS, Sammlung PB.

lige Situation und wehrte sich zugleich gegen die Annahme, er habe die Komposition vor der Veröffentlichung revidiert:

> A.G.: Vous les avez bien ›eus‹, les critiques internationaux, avec votre *Sonatine pour flûte*. Car vous l'avez laissée longtemps dans les cartons [...]. L'avez-vous revue et modifiée, avant son exécution de 1956, comme vous avez fait pour plusieurs autres de vos œuvres?
>
> P.B.: Je sais que cela aussi a été dit. Les uns, qui pensaient que c'était une œuvre récente, ont parlé de mon ›retour‹ à une musique ›humaine‹, ›logique‹, ›intelligible‹, que sais-je encore; vous connaissez toute la gamme des clichés. Les autres, en principe familiarisés avec ma musique, mais qui ignoraient tout autant sa date de composition, voulaient absolument que je l'eusse refaite avant de la livrer au public. Mais c'est faux: j'ai corrigé, en tout et pour tout, dix mesures![26]

Trotz der ersten Vorbehalte etablierte sich die *Sonatine* umgehend im Repertoire neuer Musik, sie zählt heute zu den meistgespielten Werken von Pierre Boulez.[27]

26 Goléa (1958), S. 37–38.

27 Ein Beitrag der Autorin zur Interpretations- und Wirkungsgeschichte der *Sonatine* ist in Arbeit.

2.2 Kommentare und Beiträge

> *I can't say that I think that everything of Boulez's is good.*
> *But I admire the* Sonatina for flute and piano.
> *That's a delightful piece.*
>
> Otto Klemperer, 1973[1]

Wiederholt kam Boulez auf die *Sonatine* zu sprechen. Schon vor deren Veröffentlichung diskutierte er 1948 einen kleinen Ausschnitt, den Beginn des rhythmischen Kanons, innerhalb seines Artikels »Propositions«.[2] In den Unterhaltungen mit Goléa nahm Boulez erneut auf diese Passage Bezug, indem er die *Sonatine* als seinen ersten Versuch bezeichnete, unabhängige rhythmische Strukturen mit dodekaphonen Ansätzen zu kombinieren:

> Cette sonatine est ma première étape sur le chemin de la composition sérielle, telle que je l'entends. [...]
> Si vous voulez, c'est dans cette sonatine que j'ai essayé pour la première fois d'articuler des structures rythmiques indépendantes, dont Messiaen m'avait révélé les possibilités, sur des structures sérielles classiques...[3]

Zugleich nannte er Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9 (1906) als Vorbild für den Aufbau des Stückes. Anhand dieses Modells erläuterte Boulez im Gespräch mit Deliège sein Aneignungsverfahren der »dissociation chimique«, da er zwar die Form, nicht jedoch den postromantischen Stil Schönbergs übernommen habe:

> Oui, vraiment, la *Symphonie de chambre* de Schönberg m'avait beaucoup influencé à l'époque, du point de vue formel. Mais si on ne sait pas que l'influence est de Schönberg, je crois que personne ne peut la deviner à première vue: on aperçoit simplement les quatre formes, rien de plus. Pour le reste, l'influence stylistique est absolument nulle. La *Symphonie de chambre* est dans un style postromantique, aspect qui ne m'influençait pas du tout, et j'ai toujours eu une tendance à séparer très nettement le contexte formel et les idées elles-mêmes, quoique je sache pertinemment que style et forme sont liés dans la composition. Je fais moi-même une espèce de dissociation chimique pour parvenir à prendre et à retenir ce qui m'intéresse et à laisser tomber ce qui ne m'intéresse pas.[4]

---

1 Klemperer in Heyworth (1973 III), S. 74.
2 Vgl. Boulez (1948), S. 70–71 bzw. Boulez (1966 I), S. 71–72.
3 Boulez in Goléa (1958), S. 38–39.
4 Boulez (1975 I), S. 32.

Wie nahe ihm sein »Opus 1« auch nach vierzig Jahren noch stand, illustrieren die Bemerkungen im Interview mit Sylvie de Nussac, in welchem Boulez nicht nur den Qualitätsschritt gegenüber den vorausgegangenen Frühwerken unterstrich, sondern gar eine orchestrierte Neufassung des Stückes in Erwägung zog:

> Les œuvres que j'ai écrites auparavant ne sont que des documents pour moi [que je regarde quelquefois pour voir d'où je suis parti, comme on regarde sur une vieille photo quelle tête on avait à seize ans]. Cela n'a pas plus d'intérêt qu'un devoir de Conservatoire. Période d'assimilation, où les influences ne sont encore que trop manifestes. La première œuvre dont je me sente complètement responsable, c'est ma Sonatine pour flûte et piano: j'ai été, pour la première fois, à peu près sûr de mon vocabulaire. [...] aussi m'arrive-t-il parfois d'y repenser et d'avoir envie de l'orchestrer, d'en faire une sorte de pièce concertante pour flûte et petit orchestre, par exemple... Mais l'écriture est tellement pianistique que cela n'aurait guère de sens, d'autant moins que la forme du concerto est elle-même exsangue. [Voilà encore une tâche qui m'attend: si j'ai un jour quelque loisir, je transformerai cette *Sonatine*.][5]

Ausführlich gehen schliesslich seine Vorlesungen am Collège de France auf die *Sonatine* ein.[6] Nachträglich systematisierend wird deren Form als Wechsel verschiedener Schreibweisen beschrieben, die zwischen Thematik und Athematik changieren und bereits das grundlegende Potential weiterführender Entwicklungen in sich tragen:

> Le mode d'écriture lié à la forme, l'expression musicale liée à la variété de ces modes d'écriture, voilà ce à quoi ma *Sonatine pour flûte et piano* pouvait se résumer, même si alors je n'en voyais pas les conclusions aussi clairement et aussi schématiquement, et surtout si je n'en voyais pas immédiatement les prolongements possibles et les conséquences futures.[7]

Auch die Kommentare und Beiträge der Forschung unterstreichen die besondere Stellung der *Sonatine* als »Opus 1« oder »Schwellenwerk«, wie Häusler es bezeichnete.[8] Einerseits dient sie Hopkins bereits als Beispiel, um allgemeine Merkmale Boulezscher Sprache zu beschreiben,[9] andererseits wird auf die stilistische Heterogenität hingewiesen, innerhalb derer die Auseinandersetzung mit den Vorgängern noch greifbar

5 Boulez in »Entretien avec Sylvie de Nussac«, 1983, S. 104. – Eckige Klammern bezeichnen gestrichene Aussagen. Das Typoskript des Interviews wurde von Boulez handschriftlich penibel überarbeitet.

6 Vgl. Boulez (1989), S. 118, 185, 250–254, 270, 376.

7 Boulez (1989), S. 253.

8 Vgl. Häusler in Boulez (2000), S. 9.

9 Vgl. den New Grove-Artikel von Hopkins (1980), S. 104 bzw. Hopkins/Griffiths (2001), S. 102.

ist.[10] Bisher wurden die jeweiligen Einflüsse und die spezifische Art der Übernahme jedoch nicht weitergehend untersucht, nur allgemein gelten Werke von Schönberg, Webern, Messiaen, Strawinsky und Debussy als die massgeblichen Vorbilder.[11] Hirsbrunner und Kapp nennen ergänzend Leibowitz' *Sonate pour flûte et piano* op. 12 als konkretes Modell, divergieren jedoch bezüglich deren Stellenwert.[12]

In Übereinstimmung mit Boulez wird die *Sonatine* als ein erster Versuch verstanden, rhythmische Techniken Messiaens und Strawinskys innerhalb einer grösseren Form mit dodekaphonen Verfahren in Einklang

---

10 Vgl. etwa Bennett (1986), S. 61: »The Sonatine was certainly an important work for Boulez. Stylistically the piece was by no means completely homogeneous«; vgl. auch Bradshaw (1986), S. 147: »Such stylistic inconsistencies as might betray the youth of the composer [...] are handled with such disarming brilliance and unpredictable originality that they are readily absorbed into the virtuoso fabric of the piece. In any case, such obvious classical influences were short-lived; only a few months later, it is noticeable that Piano Sonata 1 had already adapted these received images to its own linguistic expression.«

11 Paradigmatisch etwa die Einschätzung von Häusler (1995), S. 13: »An der *Flötensonatine* läßt sich recht genau der geistig-künstlerische Standort des jungen Boulez ablesen. Auf Schönberg weist neben dem Formenbau die satztechnische Basis einer Zwölftonreihe hin; die ständige dynamische und expressive Variabilität, dazu spezifische Klanggesten und Spiegelklänge des Klaviers evozieren den Gedanken an Webern; der rhythmische Reichtum, vor allem der bewußte Ausbau klanglicher und rhythmischer Zellen verrät die Einflüsse Strawinskys und Messiaens, und die melodische Biegsamkeit der getragenen Partien deutet auf die Tradition Debussys.«

12 Vgl. Hirsbrunner (1985), S. 46: »Daß dieses Werk Boulez bekannt war, als er seine eigene *Sonatine* schrieb, darf als sicher gelten, denn der Gemeinsamkeiten sind zu viele, und doch geht der jüngere Komponist weit über den älteren hinaus.« Vgl. Hirsbrunner (1988), S. 95: »Die *Sonatine pour flûte et piano* von Boulez wäre wahrscheinlich nicht ohne Leibowitz' *Sonate für Flöte und Klavier op. 12/b* (1944) möglich geworden; viele Charakteristika der Behandlung der beiden Instrumente weisen darauf hin, daß Boulez das Werk seines Lehrers gekannt hat. Doch Leibowitz liebte offenbar das Spröde, es fehlte ihm an Klangsinnlichkeit, und er notierte im Grunde nur abstrakte Tonhöhen ohne die zarte Expressivität, die solche sparsam hingesetzten Tonhöhen bei Anton Webern haben können. Den langsamen Satz aus Boulez' Werk, der exuberant auswuchernde Trillerketten enthält, hätte Leibowitz vollends nicht zu schreiben gewagt, so wie ihm auch Boulez' Geschmeidigkeit des Variierens fehlte.« – Vgl. hingegen Kapp (1987 I), S. 20: »Mit dem Stück [*Sonatine*], das derselben Gattung angehört wie jenes, dem Leibowitz sein Beispiel entnimmt [*Sonate* op. 12], verbindet sich sofort der Leibowitzsche Kontext. In diesem ersten Stadium der Auseinandersetzung geht Boulez in dem Interesse, die Möglichkeiten der ›klassischen Schreibweise‹ restlos auszuschöpfen, über Leibowitz noch nicht hinaus bzw. bleibt noch kompatibel. Die Formulierungen geben zu verstehen, daß er sich innerlich bereits von ihm abgewandt hatte, und offenbaren zugleich, in welchem Ausmaß er ihm hier noch folgt.«

zu bringen. Während bisher noch kaum Beobachtungen zu rhythmischen Aspekten vorliegen[13] und auch Fragen der Form und der Thematik nur in analytischen »Streifzügen« zum allgemeineren Kontext der Webern-Rezeption diskutiert werden,[14] stiess Boulez' Anwendung der Zwölftontechnik von Anfang an auf grösstes Interesse. Man stellte fest, dass sich die *Sonatine* nur in gewissen Passagen streng dodekaphon analysieren liess, dass diese jedoch bereits staunenswert souverän mit der gerade erst übernommenen Technik umgingen.

Schon Goléa quittierte daher Boulez' Aussage, er habe »klassische serielle Strukturen« angewandt, sozusagen mit einem Augenzwinkern und hob dessen schöpferische Phantasie hervor, die innerhalb des konstruierten Gefüges wirksam werde und Analysen ab einem gewissen Grad unmöglich mache:

> Des structures sérielles classiques... J'avais envie de protester, mais je m'en suis bien gardé, car j'aime bien conserver mon indépendance d'analyse. Il n'y a rien de plus passionnant que d'analyser une œuvre de Boulez, qui prétend néanmoins, l'a dit et écrit aussi souvent qu'il en a eu l'occasion, que ses œuvres, mêmes les premières, n'étaient pas analysables parce que, dans un cadre donné très général, les structures de détail s'enchaînaient les unes aux autres selon les hasards profonds d'une fantaisie créatrice en constant éveil, en perpétuel mouvement. [...] Mais entrons tout de même un tout petit peu dans les arcanes techniques de la *Sonatine pour flûte* [sic!], ne serait-ce que pour découvrir la fantaisie créatrice de Boulez en pleine action [...].[15]

Goléas Ausführungen zur *Sonatine* dienen denn auch hauptsächlich der These, Boulez habe mit der Übernahme der Zwölftontechnik diese sogleich zukunftsträchtig weiterentwickelt:

> Quoi qu'il en soit, un fait ressort avec certitude de la brève analyse à laquelle je viens de me livrer: à peine nanti des nouveaux moyens d'écriture que Leibowitz venait de lui révéler [...] Boulez, irrésistiblement, les dépasse, en brise les cadres théoriques ou, en tout cas, les élargit considérablement, *les utilise selon leur esprit, bien plus que selon leur lettre;* et cela, évidemment, est essentiel, aussi bien pour le développement de sa propre personnalité que pour l'évolution, la progression de la nouvelle écriture elle-même et, par cela même, du langage musical.[16]

---

13 Vgl. einzig Bennett (1986), S. 60–62 und dessen Hinweise einlösend Chang (1998), S. 131–177.

14 Vgl. Schubert (1983) sowie Kovács (2004).

15 Goléa (1958), S. 39.

16 Goléa (1958), S. 45. – Vgl. auch S. 37: »[...] à peine l'enseignement sériel élémentaire assimilé, Boulez le dépasse, pour jouer, dès ce moment-là, des possibilités sérielles avec une souveraine liberté.«

1963 erschien in der Londoner Zeitschrift *Music and Musicians* eine erste Beschreibung Boulezscher Werke. Unter dem Titel »In Search of Boulez« thematisierten auch Susan Bradshaw und Richard Rodney Bennett – allerdings mit kritischem Unterton – eine spezifische Nicht-Fasslichkeit in Bezug auf Boulez' Persönlichkeit und Œuvre.[17] Jeglicher orthodoxer Zwölftonanalyse der *Sonatine* prognostizierten sie ein Scheitern:

> Certainly, any industrious person who attempts to trace an ordered series of 12 notes from beginning to end of this *Sonatine,* will try in vain. It is likely that the series existed in the mind of the composer as a ›shape‹ rather than as a rigid scale of pitches [...].[18]

Gegen diese Aussage nahm Carol Baron 1975 explizit Stellung und lieferte erste detaillierte Reihenuntersuchungen all jener Teile der *Sonatine*, die dem entgegenkamen.[19]

Aus den analytischen Kommentaren der folgenden Jahre ist in erster Linie Bewunderung für Boulez' ausserordentliche Frühreife herauszuhören. Griffiths bemerkt, die neugefundene Technik sei bereits weitgehend ausgelotet.[20] Jameux spricht von einem strengen und zugleich schon persönlich geprägten Serialismus[21] und sieht – ähnlich wie Goléa – in der *Sonatine* die Kreativität des jungen Komponisten augenfällig hervortreten.[22]

---

17 Vgl. Bradshaw/Bennett (1963), S. 10: »Pierre Boulez is surely one of the most elusive of composers [...]. For this reason, any attempt at a comprehensive study of his music must rely, to a large extent, on secondhand information, and is bound to end in partial failure. [...] In order to understand Boulez's career, it is necessary to penetrate the elaborate camouflage of apparent self-contradiction with which he covers his tracks as he goes, and to try to get inside his ideas and intentions at the time of writing each particular work. His rapid development over the years 1945–1950 caused him to withdraw scores for revision almost as soon as they were completed, and to this period belong several works which have never seen the light of day. [...] This determination to ensure that all evidence of his creative nature is in keeping with his current ideas seems to show a refusal to put himself in a position of weakness, where one of his early works might ›betray‹ him through being based on rejected techniques or principles since denied«.

18 Bradshaw/Bennett (1963), S. 12.

19 Vgl. Baron (1975), bes. S. 88: »[...] the assumption that [...] the pitches of the musical ideas cannot be traced to the row, is erroneous: the series is more than a ›shape‹ in the mind of the composer.«

20 Vgl. Griffiths (1978), S. 10.

21 Vgl. Jameux (1984), S. 37.

22 Vgl. Jameux (1984), S. 282: »[...] la *Sonatine* manifeste de façon éclatante cette explosion créatrice qui [...] allait imposer rapidement Pierre Boulez comme le compositeur le plus important de sa génération.«

Auch Bradshaw bewundert in ihrer späteren Überblicksstudie Boulez' ungewöhnlich frühe Sprachfindung:

> One of the most remarkable aspects of Boulez's extraordinarily influential and successful career is the fact that he was able to establish his linguistic identity so early on. The Sonatine for flute and piano (1946) is a breathtakingly confident indication of musical character, and of the power to communicate within the complexities of a language then scarcely dreamt of.[23]

Im Vergleich mit den vorangegangenen Frühwerken weist Gerald Bennett vor allem auf den Einfluss Weberns, der denjenigen Messiaens in der *Sonatine* zunehmend verdränge:

> In the *Onze Notations* the influence of Webern co-exists more or less happily with that of Messiaen. In Boulez's next work, the Sonatine for flute and piano, [...] much of Webern's influence has superseded that of Messiaen, or more precisely, Boulez has chosen to work further on ideas he found in Webern, and it was this that necessarily moved him away from Messiaen's world. [...] The Sonatine is a marvellous work which has lost none of its excitement in the intervening years, and a remarkable achievement for a twenty-year-old who had only begun studying music seriously two-and-a-half years before. In its wealth of ideas and sureness of diction it announces a composer who has found the musical world he intends to explore – and to conquer.[24]

Sangtae Changs jüngst erschienener Beitrag zur Genese von Boulez' Zwölftontechnik unternimmt auf der Basis der »pitch class set«-Theorie genau jenen Versuch, den Bradshaw und Richard R. Bennett als aussichtslos bezeichnet hatten. Noch über Barons Analyse hinausgehend, sucht Chang nach dodekaphoner Deutung. Die wechselnde Strenge der zwölftontechnischen Verfahren in den verschiedenen Teilen der *Sonatine* wird dabei als eine von Boulez bewusst angelegte kinetische Struktur interpretiert.[25]

23 Bradshaw (1986), S. 140. – Vgl. auch S. 130: »The most striking aspect of his [...] early works is the manner in which discernible influences are already assimilated into the equally discernible character of the composer himself. There is no evidence of the apprentice composer at work in any of these pieces, whose impact remains as fresh and as overwhelming today as it must have been thirty years ago.«

24 Bennett (1986), S. 57.

25 Vgl. Chang (1998), S. 83–236.

2.3 Die Frühfassung

In der Paul Sacher Stiftung finden sich derzeit vier die *Sonatine* betreffende Dokumente: die Fotokopie einer im April 1949 angefertigten Reinschrift, deren Original beim Verlag Amphion liegt, ein grösserer skizzenhafter Entwurf, eine kleine Einzelskizze sowie die Fotokopie einer isolierten Flötenstimme von 1946 aus dem Besitz von Jean-Pierre Rampal.[1] Schon beim Sichten dieser Materialien kam die Vermutung auf, dass entgegen Boulez' Aussage vor dem Druck eine grössere Überarbeitung stattgefunden hatte. Allein die Reinschrift offenbart Streichungen letzter Hand, die deutlich mehr als »zehn Takte« betreffen. Der Vergleich der Druckfassung mit der isolierten Flötenstimme zeigte zudem, dass Boulez im nachhinein die Takteinteilung des gesamten Werkes neu gestaltete, und in der Gegenüberstellung der beiden Flötenpartien traten im Detail auch stilistische Korrekturen zu Tage.[2] Vom originalen Klavierpart aber fehlte jegliche Spur.

Boulez hatte »keine Ahnung, wo die Klavierstimme von 1946 geblieben« sei[3], auch Rampal vermochte nicht weiterzuhelfen, er erinnerte sich nur, die Flötenstimme erhalten zu haben.[4] Aurèle Nicolet, der die Fotokopie der Rampalschen Flötenstimme 1992 der Paul Sacher Stiftung übergeben hatte, hielt die dazugehörige Partitur für definitiv verlo-

---

1 Vgl. PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 4a und Dossier 3h.

2 Vgl. hierzu: Susanne Gärtner, »*Werkstattspuren*. Zur *Sonatine für Flöte und Klavier* von Pierre Boulez mit ersten Beobachtungen zur Revision von 1949«, Hauptseminararbeit, Universität Basel 1995, einsehbar in PSS und aufgeführt in: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* 9 (1996), S. 57.

3 Vgl. den Brief Astrid Schirmers (Künstlersekretariat Pierre Boulez) vom 28. Mai 1998 an die Autorin: »Sehr geehrte Frau Gärtner, Pierre Boulez dankt Ihnen für Ihren Brief vom 14. Mai. Leider kann Ihnen Herr Boulez nicht weiterhelfen, er hat keine Ahnung, wo die Klavierstimme von 1946 geblieben ist. Vielleicht zusammen mit der Flötenstimme bei Jean-Pierre Rampal? Oder beim damaligen Begleiter, Robert Veryon-Lacroix [sic!], von dem wir aber nicht wissen, wo er aufzufinden ist. Vielleicht lohnt es sich, einmal bei Herrn Rampal nachzufragen, aber Herr Boulez ist nicht sehr optimistisch.«

4 Vgl. den Brief Brigitte Hohmanns (Sekretariat Jean-Pierre Rampal) vom 8. Februar 1999 an die Autorin: »Chère Madame, Maître Rampal est sur le point de partir pour les Etats-Unis et m'a priée de vous remercier de votre aimable lettre du 13 Janvier dernier. Il est tout à fait navré de vous faire savoir que malheureusement il n'a jamais possédé la partition flûte-piano de la Sonatine de Pierre Boulez mais uniquement la partie de la flûte. Peut-être pourriez-vous la trouver auprès de la pianiste Yvette Grimaud. J'ignore malheureusement son adresse.« – Mein Brief an Yvette Grimaud vom 23. April 1999 blieb unbeantwortet.

ren,[5] weitere Recherchen schienen vergeblich. Dank der Hilfe von Henri Pousseur, Michel Souris und Peter O'Hagan gelang es schliesslich doch, zwei Dokumente der originalen Fassung ausfindig zu machen.

So stellte sich zunächst heraus, dass von der Brüsseler Aufführung zumindest diejenige Partitur erhalten ist, aus welcher Van Boterdael spielte. Das 25seitige Dokument liegt in Privatbesitz und ist von fremder Hand geschrieben. Wie aus dem Briefwechsel zwischen Boulez und André Souris hervorgeht, wurden im Januar 1947 in Brüssel zwei Kopien der *Sonatine* angefertigt. Boulez forderte zu diesem Zweck von Rampal dessen Partitur zurück.[6] Da Rampal sein Exemplar nicht auffinden konnte, wurde als Vorlage Boulez' eigenes Manuskript benutzt, welches er Yvette Grimaud anvertraut hatte.[7] Diverse Einzeichnungen in Van Boterdaels Spielpartitur deuten auf die von Souris erwähnten Kürzungen hin.[8] Weitere Informationen dazu könnte die Klavierstimme Merceniers liefern, die wahrscheinlich in deren noch nicht zugänglichem Nachlass liegt.[9]

Erinnerungen an Edgar Allan Poes Erzählung *The Purloined Letter* kamen hoch, als O'Hagan im Gespräch über den Brüsseler Fund empfahl, die Bibliothèque Nationale in Paris zu konsultieren. Auf Ausschau nach frühem Material zur *Première Sonate* war ihm dort ein unbeachtetes Dokument der *Sonatine* begegnet. Die folgende Untersuchung ergab,

5 Auskunft vom 27. September 1998.

6 Vgl. Boulez' Brief an Souris vom 21. Dezember 1946, B-Br, M.L. Nr. 5436/36: »Cher Monsieur, Je viens d'apprendre par votre lettre que vous avez choisi ma Sonatine pour flûte et piano pour votre prochain concert. Je vais me dépêcher de vous envoyer le manuscrit, qui n'est pas chez moi en ce moment. Il faut compter juste deux ou trois jours pour que Rampal puisse me l'envoyer. Comme j'ai encore un autre manuscrit de cette Sonatine entre les mains d'Yvette Grimaud, vous pouvez conserver celui que je vous enverrai *aussi longtemps* que vous en aurez besoin. (Car il faut deux partitions complètes pour l'éxécution).« – Vgl. ausserdem Boulez' Brief vom 16. Januar 1947, B-Br, M.L. Nr. 5436/33: »Cher Monsieur, Je pense en effet que le plus simple est de faire faire à Bruxelles deux exemplaires de ma Sonatine que je vous retournerai plus tard quand vous viendrez à Paris.«

7 Vgl. Boulez' Brief an Souris vom 31. Dezember 1946, B-Br, M.L. Nr. 5436/34: »Excusez si cette sonate [sic!] ne vous est pas parvenue plus tôt. Mais le flûtiste Rampal a du égarer une de mes copies, car il ne la retrouve pas. Ainsi ne reste-t-il que celle d'Yvette Grimaud. Vous pouvez la conserver aussi longtemps que vous en avez besoin.«

8 Vgl. die Seiten 14, 16, 19, 20 und 22. – Vgl. Souris' Äusserung, Kap. II.2.1, S. 144.

9 Eine Anfrage vom 30. September 1998 bei Hervé Thys, dem Verwalter der Archive von Marcelle Mercenier, blieb unbeantwortet.

dass es sich hierbei um jene Reinschrift handeln muss, welche als Vorlage für die Brüsseler Kopien diente. Und nicht nur das: Wie allgegenwärtige Bleistiftkorrekturen zeigen, hat Boulez anhand dieses Manuskripts 1949 auch die Überarbeitung vorgenommen. Die Tintenversion entspricht dem Brüsseler Dokument, die Bleistiftversion der Druckfassung.[10]

Auf der Rückseite des Titelblatts trägt das 14seitige Manuskript eine Widmung an Jean-Pierre Rampal, das letzte Blatt hatte Boulez signiert, wobei er unter seinem Namen das Datum »Février 46« vermerkte. Als Zeitpunkt der Überarbeitung hielt er mit Bleistift »Avril 49« fest. Dass sich die Partitur zeitweise in Grimauds Händen befand, belegt deren Signatur auf der Titelseite. Wohl Mitte der 50er Jahre hatte Boulez das Dokument Pierre Souvtchinsky geschenkt. Die Widmung an Rampal und die Signatur Grimauds wurden gestrichen und in gleichem Zug auf der Rückseite des Titelblatts eine neue Widmung angebracht: »A Pierre Souvtchinsky avec toute mon amitié un souvenir un peu plus vivant que l'imprimerie. PB.« Dabei spielte Boulez darauf an, dass er seinem Freund und Gönner bereits ein signiertes Exemplar der Druckfassung von 1954 übereignet hatte.[11] Nach Souvtchinskys Tod ging das Manuskript 1990, unbemerkt von Forschern, Musikern und dem Komponisten, als Geschenk an die Bibliothèque Nationale über.[12] Erstaunlich ist, dass Boulez die korrigierte Partitur etwa zur selben Zeit aus der Hand gab, als er im Interview mit Goléa die Überarbeitung herabspielte.

Anhand der beiden neu aufgetauchten Quellen sowie des in der Paul Sacher Stiftung befindlichen Materials ist Boulez' Revision der *Sonatine* vollständig rekonstruierbar. Dabei zeigt sich, dass von zwei verschiedenen Versionen gesprochen werden muss, einer unveröffentlichten Frühfassung und einer revidierten Druckfassung: Annähernd hundert der ursprünglich 332 Takte wurden gestrichen, neu komponiert oder überarbeitet. Auch der skizzenhafte Entwurf und die Einzelskizze sind in diesen Kontext zu setzen. Aus der Entstehungszeit der *Sonatine* liegen bisher keine Zeugnisse vor, welche den Arbeitsprozess beleuchten.

10 Vgl. F-Pn, Ms. 21612.

11 Vgl. F-Pn, Rés. VmA 381 und die Widmung auf der Titelseite.

12 Vgl. den Stempel »Don 90–0098«. Vermutlich stand die Schenkung in Zusammenhang mit dem Verkauf eines anderen Boulez-Manuskripts aus dem Nachlass Souvtchinskys an die Bibliothèque Nationale. Auskunft von Robert Piencikowski, PSS.

Tabelle 1: Dokumente zur Sonatine pour flûte et piano

Frühfassung (1946)

Partitur-Reinschrift	F-Pn, Ms. 21612
Flötenstimme	Nachlass Jean-Pierre Rampal Fotokopie in PSS, Mappe A, Dossier 4a
Partitur-Abschrift (1947)	Privatbesitz Brüssel

Druckfassung (1949)

Bleistifteintragungen	F-Pn, Ms. 21612
Skizzenhafter Entwurf	PSS, Mappe A, Dossier 4a
Einzelskizze	PSS, Mappe A, Dossier 3h
Partitur-Reinschrift mit Korrekturen	Editions Amphion Fotokopie in PSS, Mappe A, Dossier 4a
Druck (1954)	Editions Amphion

Die Revision macht deutlich, dass die *Sonatine* in ihrer gedruckten Version nicht allein als ein Werk aus dem Frühjahr 1946 angesehen werden kann. Spätere kompositorische Errungenschaften und stilistische Neigungen flossen 1949 mit ein. Will man Boulez' Sprachfindung innerhalb seines »Opus 1« analysieren, muss die Frühfassung des Werkes herangezogen werden.

2.4 Zur Notation der Druckfassung

Möglicherweise waren es zunächst spieltechnische Überlegungen, welche im April 1949 die Revision der *Sonatine* veranlassten, denn der Blick in Rampals Flötenstimme macht dessen Vorwürfe hinsichtlich mangelnder Lesbarkeit nachvollziehbar:[1] Die Takte waren ursprünglich weit gefasst, trotz wechselnder Länge nicht bezeichnet, und zu solistischen Klavierpassagen gab es so gut wie keine Stichnoten.[2]

Für die Brüsseler Uraufführung hatte Boulez beiden Interpreten Spielpartituren anfertigen lassen.[3] Auch für den Druck setzte er dies voraus und legte der an Amphion übergebenen Reinschrift ein Extrablatt bei, das die Einrichtung von Klavier- und Flötenpart mit jeweils drei Notensystemen genau vorschrieb.[4] Um die Koordination im Zusammenspiel und das Erfassen der rhythmischen Gestalten zu erleichtern, änderte Boulez zudem die gesamte Takteinteilung des Werkes. Die Takte wurden verkleinert, bezeichnet und auf einer zwischen Flöten- und Klavierstimme angebrachten Zusatzlinie mit rhythmischen Sonderzeichen (⌊⌋ bzw. △) versehen, welche die Sechzehntel zu Zweier- und Dreiergruppen bündeln. Bereits in »Propositions« hatte Boulez diese Notationsart für »irreguläre« Takte empfohlen:

> Il reste encore une difficulté après tout cela: comment adapter la mesure à des combinaisons complexes et spécialement pour les partitions d'orchestre? Je crois que le meilleur est encore de suivre le plus près possible la métrique de son écriture et de ne pas craindre, même pour l'orchestre, les mesures irrégulières, et d'employer le système de notations (⌐¬ pour deux et △ pour trois de l'unité de valeur préalablement fixée) préconisé par Désormière et Messiaen. Il permet de transcrire une écriture déjà très complexe.[5]

---

1 Vgl. die Äusserungen Rampals, Kap. II.2.1, S. 142. Bei der erstaunlichen Behauptung, es habe gar keine (!) Taktstriche gegeben, handelt es sich allerdings um eine aus der Luft gegriffene Zuspitzung.

2 Ein rhythmisch komplexes Stück anhand solch einer isolierten Stimme einzustudieren, ist kaum vorstellbar. Von daher scheint es mehr als wahrscheinlich, dass Rampal – entgegen seiner Erinnerung – zur Orientierung auch eine Partitur der *Sonatine* erhalten hatte.

3 Vgl. Boulez' Briefe an Souris vom 21. Dezember 1946 und vom 16. Januar 1947, Kap. II.2.3, S. 155, Anm. 6.

4 Vgl. PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 4a bzw. Mikrofilm 134, S. 711, Extrablatt zur Reinschrift mit der Angabe: »Partie de piano: flûte: petite portée, piano: 2 grosses portées. Partie de flûte: flûte: grosse portée, piano: 2 petites portées.«

5 Boulez (1948 I) in Boulez (1966 I), S. 74. – Für die Zweiergruppen findet sich bei Messiaen ein nach unten, in der *Sonatine* ein nach oben geöffnetes Rechteck.

Boulez' Ausführungen nehmen Bezug auf Messiaens *Technique,* in welcher vier rhythmische Notationen beschrieben werden. Eine erste setzt Taktstriche nur, um rhythmische Perioden zu markieren und Vorzeichen zu klären. Messiaen bewertete diese als für den Komponisten beste Notation, da sie dessen musikalisches Konzept widerspiegle, er empfahl sie für Solostücke und kleinere Besetzungen. Für Orchesterwerke führte Messiaen zwei weitere Notationsarten an: fortwährender Taktwechsel wie in Strawinskys *Sacre du printemps,* oder, falls sich die Rhythmen nicht in »mesures normales« fassen liessen, kurze Takte mit Zusatzzeichen, wie sie Roger Désormière als Dirigierhilfe erfunden habe.[6] Auf diese Klassifizierung übertragen hat Boulez die *Sonatine* bei ihrer Revision von der ersten in die dritte rhythmische Schreibart umgesetzt. Auch Messiaen war sich der Probleme der ersten, konzeptionellen Notation bewusst gewesen, wie beigefügte Ratschläge für deren interpretatorische Erarbeitung illustrieren:

> [...] les interprètes, qui se sentent un peu gênés par les rythmes, peuvent compter mentalement toutes les valeurs brèves (les doubles croches, par exemple), mais seulement au début de leur travail: ce procédé pourrait alourdir fâcheusement l'exécution en public et deviendrait pour eux un vrai casse-tête; ils devront, par la suite, conserver en eux le sentiment des valeurs, sans plus (ce qui leur permettra d'observer les nuances, les pressés, les ralentis, tout ce qui rend une interprétation vivante et sensible).[7]

Als Konzession an die Spielgewohnheiten wird in Messiaens *Technique* dann noch eine vierte Notation vorgeschlagen, die komplexe Rhythmen durch Synkopen und Überbindungen in »normale Takte« einzubinden sucht:

> La plus facile pour les exécutants puisqu'elle ne dérange en rien leurs habitudes. Elle consiste, au moyen de syncopes, à inscrire dans une mesure normale un rythme qui n'a aucun rapport avec elle. [...] Cette notation est fausse, puisqu'elle est en contradiction avec la conception rythmique du compositeur: mais si les exécutants observent bien les accents indiqués, l'auditeur entend le rythme véritable.[8]

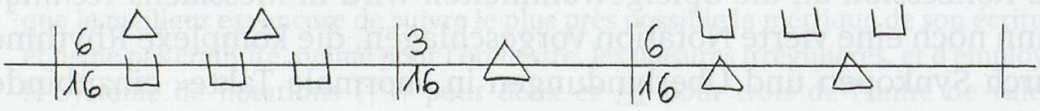
Die rhythmische Komplexität, wie sie Messiaen und Boulez anstrebten, führte zwangsläufig zu Notationsfragen. Der Taktstrich war zwar als gliedernde Einheit willkommen, durfte aber nicht mehr im metrischen Sinn interpretiert und überbewertet werden. Das Denken in kleinsten rhyth-

6 Vgl. Messiaen (1944), S. 20–21.
7 Ebd., S. 20.
8 Ebd., S. 21.

mischen Einheiten anstelle der herkömmlichen Unterteilung metrischer (Gross-)Einheiten stiess zudem bei der praktischen Umsetzung auf Probleme, da Pulsationen nur bis zu einem gewissen Tempo kontrollierbar bleiben. Auch die Bündelung in Zweier- und Dreiergruppen, wie sie Désormière systematisierte, stellte nur eine pragmatische Hilfe dar und lief Gefahr, als neuer, unregelmässiger Puls Überbetonung zu erhalten. Dass Boulez damals mit verschiedenen Lösungen experimentierte, zeigen Einzeichnungen, die er der unveröffentlichten *Sonate pour deux pianos* beifügte. Auch deren Fuge hatte er nachträglich mit den rhythmischen Hilfszeichen versehen, jedoch auf zwei Ebenen in verschiedenen Farben: blaue Zeichen für Sechzehntel-Einheiten, rote Zeichen für Achtel-Einheiten. Sein dortiger Kommentar:

> Les indications de mesure (signes et barres de mesure) ne doivent surtout pas être considérées nécessairement comme des appuis rythmiques. Pour ceux-ci, s'en référer aux liaisons, accents et crochets des notes.[9]

Die Übertragung der Désormièreschen Zeichen auf die *Sonatine* war nicht ganz unproblematisch, denn nicht überall erscheint dieselbe Sechzehntel-Bündelung für Flöte und Klavier gleichermassen sinnvoll. In Zweifelsfällen war die Klavierstimme ausschlaggebend, dem Erfassen der Flötenstimme ist dann eine Vertauschung der Zeichen dienlich. Manche Takte weisen auch doppelte Angaben auf:

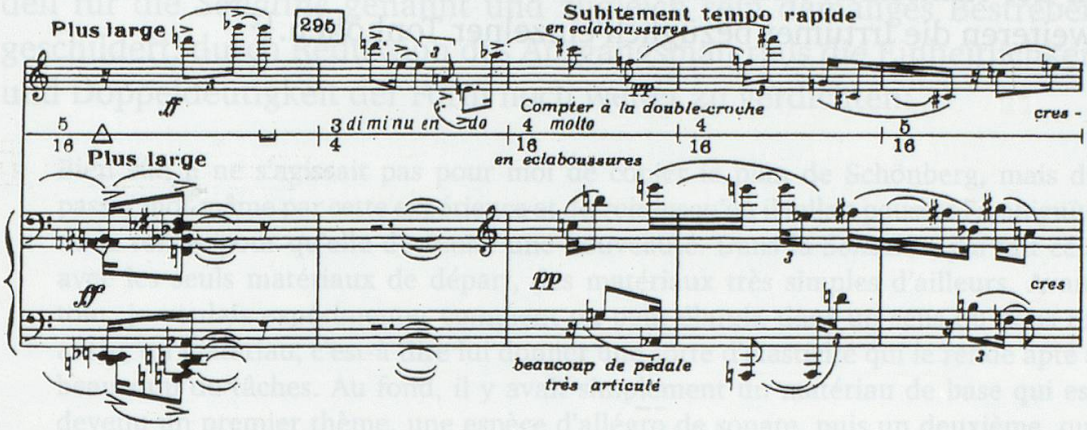


Beispiel 61: Pierre Boulez: *Sonatine,* Druck, T. 447–449

Die Hilfszeichen entfallen während des von Boulez mehrfach erwähnten rhythmischen Kanons, dort findet sich die Spielanweisung »compter à la double-croche«. Die Gründe hierfür liegen auf der Hand. Erstens würde die dreistimmige kanonische Anlage konsequenterweise drei verschiedene Zeichenfolgen benötigen, schon dies eine graphische Heraus-

9 Vgl. PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 3g bzw. Mikrofilm 134, S. 675. – Die Schwierigkeit, wechselnde Zähleinheiten exakt wiederzugeben, thematisierte Boulez später explizit in seiner Hommage à Désormière, vgl. Boulez (1966 III), S. 151: »Lorsque le tempo se situe dans un ambitus relativement modéré, on se contrôle avec aisance, l'inégalité demeure précise entre la pulsation binaire et la pulsation ternaire; à partir d'une certaine accélération, la difficulté croît de façon vertigineuse: cela nécessite un solide entraînement«.

forderung. Da die Zweitongruppen des Kanons aufgrund der Verkleinerung der Takte in der Druckfassung die Taktgrenzen häufig überschreiten, wären die rhythmischen Zeichen zudem mit den Taktangaben kollidiert:



Beispiel 62: Pierre Boulez, *Sonatine,* Druck, T. 294–298

Wohl nicht ganz zufrieden mit seiner Lösung fügte Boulez dem Druck der *Sonatine* einen Appendix an, welcher die Takte dieses Abschnitts in der ursprünglichen Fassung wiedergibt mit dem Hinweis: »Voici la physionomie réelle rythmique de la mesure 296 à la mesure 339.«[10]

Was den Druck angeht, sei angemerkt, dass ein Vergleich mit der Amphion vorliegenden Reinschrift zahlreiche Fehler zu Tage fördert.[11] Ungenauigkeiten bei Artikulationsangaben (fehlende Legato- oder Haltebögen, fehlende Staccatopunkte etc.) und mangelhafte Dynamikbezeichnungen (fehlende Crescendo- und Decrescendo-Zeichen, zu spät notierte Dynamik) sind von den Interpreten meist rekonstruierbar. Druckfehler dieser

10 Im Zusammenhang mit der graphischen Umgestaltung des rhythmischen Kanons entstand der eine Bogen des skizzenhaften Entwurfs, vgl. PSS, Mappe A, Dossier 4a. Blockweise numeriert als (1) [T. 296–309], (2) [T. 310–313, T. 318–236, T. 329–330] und (3) [T. 331–335, T. 336–338] setzte Boulez die neue Taktaufteilung einer Bewährungsprobe aus, wobei ihm allerdings ein Schreibfehler unterlief: Statt Sechzehnteln werden als Zähleinheiten durchgehend Achtel angegeben. Teilweise nachträglich korrigiert, mag dies indizieren, dass eine Folge von Sechzehnteltakten für Boulez zu diesem Zeitpunkt noch ungewohnt war.

11 Vgl. die Kopie der Reinschrift in PSS, Mappe A, Dossier 4a. – Auf eine gewisse Flüchtigkeit des Lektorats verweist die Tatsache, dass Klavier- und Flötenpart in ihrer Anlage als Partitur teils unterschiedliche Druckfehler aufweisen, wobei der Flötenpart zuverlässiger ist.

Art gehen in der Regel auf eine gewisse Grosszügigkeit in Boulez' Reinschrift zurück. Rhythmische Ungenauigkeiten und Fehler (fehlende oder falsche Pausenzeichen, fehlende Punktierung, fehlende Balken) sind ebenfalls noch ergänzbar. Zu Missverständnissen aber können die auch in der Reinschrift fehlenden Schlüssel führen, zu korrigieren sind des weiteren die Irrtümer bezüglich einzelner Tonhöhen.[12]

12 Vgl. im einzelnen das als Anhang B.5 mitgelieferte Druckfehlerverzeichnis. Bei dessen Erstellung war mir ein aus der Praxis hervorgegangenes Verzeichnis des Pianisten Jürg Henneberger hilfreich.

3. Das Material

Pierre Boulez hat Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9 als formales Modell für die *Sonatine* genannt und zugleich sein damaliges Bestreben geschildert, durch Reduktion des Ausgangsmaterials die Einheitlichkeit und Doppeldeutigkeit der Form noch weiter zu verdichten:

> Bien sûr, il ne s'agissait pas pour moi de copier le plan de Schönberg, mais de passer moi-même par cette expérience et de voir jusqu'où il fallait pousser l'ambiguïté de la forme pour qu'elle devienne une nouveauté. Dans la *Sonatine*, j'ai fait cela avec les seuls matériaux de départ, des matériaux très simples d'ailleurs. Avant tout, je voulais expérimenter comment on peut élargir, dans un sens ou dans un autre, un matériau, c'est-à-dire lui donner une sorte d'élasticité qui le rende apte à beaucoup de tâches. Au fond, il y avait simplement un matériau de base qui est devenu un premier thème, une espèce d'allégro de sonate, puis un deuxième, qui est devenu un scherzo; c'est le même matériau qui, successivement, s'est transformé en scherzo, en mouvement lent et en final. Ce qui m'intéressait, c'était les métamorphoses d'un seul thème, et de ce point de vue-là, l'œuvre est plus unitaire même que la *Symphonie de chambre* de Schönberg parce que le matériau de base est plus réduit.[1]

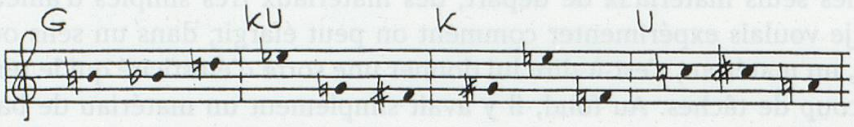
Tatsächlich ist die Textur der *Sonatine* auf die Arbeit mit nur wenigen Materialien rückführbar. Anhand der Frühfassung lassen sich diese vollständig rekonstruieren. Sie werden im folgenden vorgestellt mitsamt dem Rohmaterial der Reihe. Unserer Fragestellung gemäss interessieren besonders Bezüge auf Vorgängerwerke sowie spezifische Momente der Aneignung.

---

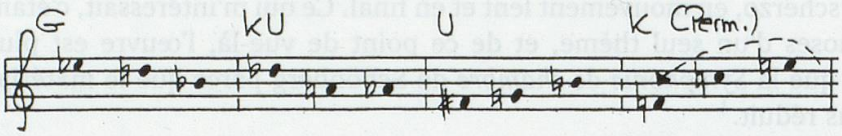
1 Boulez (1975), S. 31–32.

3.1 Die Reihe

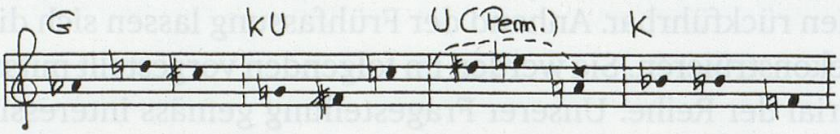
Bis Januar 1946 hatte Boulez bereits in fünf Kompositionen *(Toccata, Scherzo, Thème et variations, Quatuor pour Ondes Martenot* sowie *Notations)* mit Reihen experimentiert. Überblickt man deren Strukturen, fällt eine Vorliebe für die von Boulez als »anarchisch« bezeichneten Intervalle, die kleine Sekunde, die Quarte und den Tritonus, auf.[1] Darüber hinaus scheint in den Reihen von *Toccata* sowie *Thème* eine Orientierung an Weberns *Konzert* op. 24 (1934) vorzuliegen. Auch Leibowitz wählte jene Reihe als Ausgangsmodell für eigene Werke:[2]



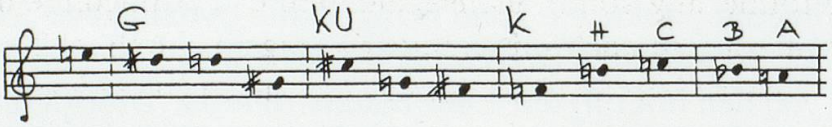
Beispiel 63a: Anton Webern, *Konzert* op. 24, Reihe



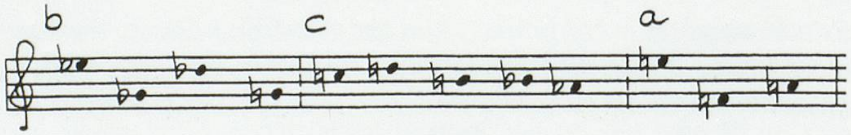
Beispiel 63b: René Leibowitz, *Kammerkonzert* op. 10 (1943–1944), Reihe



Beispiel 63c: Pierre Boulez, *Toccata* (1945), Reihe



Beispiel 63d: Pierre Boulez, *Thème et variations* (1945), Reihe



Beispiel 63e: René Leibowitz, *Symphonie de chambre* op. 16 (1946–1948), Reihe

---

1 Bezüglich der »anarchischen Intervalle« vgl. Boulez' Ausführungen zum prädodekaphonen Schönberg in Boulez (1952 I), S. 18 bzw. Boulez (1966 I), S. 266.

2 Zwölftonreihen werden hier und im folgenden stets innerhalb des Ambitus *f'–e''* dargestellt. Die Bezeichnung der Tonbeziehungen erfolgt unabhängig von der jeweiligen Registerlage gemäss der kleinstmöglichen Intervallrealisierung.

Für Leibowitz lag eine Orientierung an Webernschen Reihen auf der Hand, da er in dessen späten Werken den fortgeschrittensten Punkt zeitgenössischen Komponierens erreicht sah, an den es nun anzuknüpfen galt.[3] Die Reihe des *Konzertes* op. 24, welche die grundlegenden Verfahren der Zwölftontechnik – die Umkehrung (U), den Krebs (K) und die Krebsumkehrung (KU) der Grundgestalt (G) – konsequent auf die Arbeit mit einer Dreitonzelle überträgt, war für ihn ein Musterbeispiel permanenter Variation und architektonischer Ökonomie.[4] Über eine solch durchstrukturierte Reihe hinauskommen zu wollen, stellte eine Herausforderung dar.

Für sein *Kammerkonzert* op. 10 hatte Leibowitz die Reihenkonstellationen von op. 24 offensichtlich kopiert, dabei die Bewegungsrichtung der Terz geändert, Krebs und Umkehrung der Dreitonzelle vertauscht sowie eine Permutation eingefügt, wohl um die Leittönigkeit nach *f* zu vermeiden. Die Reihe der Boulezschen *Toccata* fügt an Stelle der grossen Terz jeweils den Tritonus ein, macht die Krebsumkehrung zur neuen Grundgestalt und ist ansonsten mit op. 10 so kongruent, dass man meinen möchte, es liege eine zusätzliche oder gar ausschliessliche Orientierung am Leibowitzschen Werk vor. Auch die Reihe des *Thème* lässt sich auf die Idee von Weberns op. 24 zurückführen. Ist schon die Permutation in der *Toccata* als Asymmetrisierung interpretierbar, so erscheint diese Tendenz nun noch deutlicher. Die Dreitongruppe der Umkehrung wird nicht nur umgestellt, sondern zudem auseinandergenommen mit dem Ergebnis, dass *B–A–C–H* als Motto am Ende der Reihe durchschimmert.

Mit der *Symphonie de chambre* op. 16 (1946–1948) kam Leibowitz nochmals auf Weberns *Konzert* op. 24 zurück. Seine Zielsetzung war es nun, die Profilierung von Reihensegmenten, das »tronçonnement«, zu verallgemeinern, um auch mit weniger stringent durchgebildeten Reihen eine hochgradige Strukturierung, die »ultrathématisation« eines Werkes erlangen zu können.[5] Die Allintervallreihe von op. 16 setzt dem-

3 Vgl. schon den Titel des Webern gewidmeten Teils von *Schœnberg et son école* »La conscience de l'avenir dans la musique contemporaine« sowie etwa das Resümee: »Ainsi se termine l'examen [...] de l'œuvre d'un auteur qui à mon avis incarne à l'heure actuelle le point le plus avancé de l'évolution de l'art sonore.« Leibowitz (1947), S. 254.

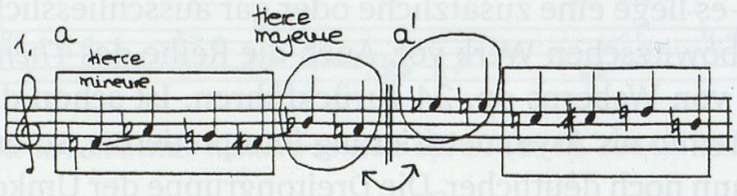
4 Vgl. dazu Leibowitz (1948), S. 21.

5 Vgl. dazu Bernard Sabys Analyse der Leibowitzschen *Symphonie de chambre,* Saby (1949), S. 56, wohl Leibowitz' Wortlaut wiedergebend: »[...] il ne s'agissait là [op. 24] que d'une solution provisoire, puisque restreinte à l'emploi de séries spéciales et le problème se posait de généraliser ce procédé de composition qui unifiait le déterminisme sériel (local) au déterminisme thématique (global) à des séries quelconques.«

entsprechend der von op. 24 übernommenen Dreitongruppe eine Vier- und eine Fünftongruppe zur Seite, deren Abgrenzung voneinander nicht strukturell bedingt, sondern willkürlich ist.

Sowohl Leibowitz' *Kammerkonzert* op. 10 als auch die *Symphonie de chambre* op. 16 knüpfen formal an Schönbergs op. 9 an. Wenn Boulez in der *Sonatine* die Form des op. 9 mit Zwölftönigkeit zu verbinden suchte, dann war dies also eine Aufgabe, die sich auch Leibowitz stellte.[6] Statt auf Weberns op. 24 verweist die Reihe der *Sonatine* allerdings auf dessen *Symphonie* op. 21 (1928), welche zusammen mit Schönbergs *Kammersymphonie* im Konzert vom 5. Dezember 1945 erklungen war und Boulez ausserordentlich beeindruckt hatte.[7]

Auf welche Weise Weberns *Symphonie* im Unterricht analysiert worden war, ist aus Boulez' Mitschrift abzulesen. Dort markierte er nicht nur die spiegelsymmetrische Anlage der Reihe, sondern grenzte darüber hinaus zwei Gruppen ab:



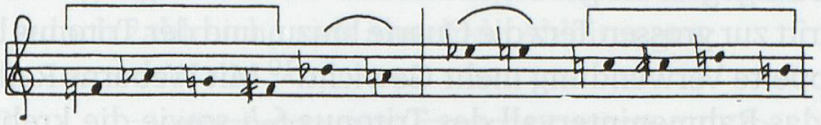
Beispiel 64: Anton Webern: *Symphonie* op. 21, Reihe, Mitschrift von Boulez[8]

6 Boulez' Formulierungen lassen dementgegen eher an ein persönliches Anliegen denken, vgl. etwa Boulez (1989), S. 250: »Le propos était de reprendre [...] le schéma de la *Kammersymphonie* de Schönberg. [...] Mais la série étant intervenue entre le précédent de la *Kammersymphonie* et moi-même, il n'était pas possible de penser dans les mêmes catégories thématiques.«

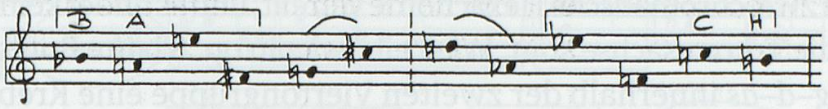
7 Vgl. Boulez in Goléa (1958), S. 28: »[...] ce qui, à ce concert, me frappa surtout, ce fut la *Symphonie* de Webern. Je sentis qu'il y avait là quelque chose aux possibilités d'évolution encore insoupçonnées.« – Vgl. auch die Schilderungen gegenüber Sylvie de Nussac, 1983, S. 8: »Fin 45, Leibowitz avait dirigé la *Symphonie* op. 21 de Webern, la *Kammersymphonie* et *Herzgewächse* de Schönberg: Yvette Grimaud tenait le celesta, Lily Laskine la harpe et moi l'harmonium, instrument préhistorique lié, dans mon souvenir, à des musiques toutes autres que celle de Schönberg... [Leibowitz dirigeait on ne peut plus mal, même pour moi qui n'était pas un spécialiste de la direction à l'époque; jouer sous sa direction était quelque chose d'assez éprouvant – et il n'a pas fait de progrès depuis, hélas. Son éxécution de la *Symphonie* de Webern fut détestable.] Il faut croire que les œuvres de qualité possèdent une formidable résistance aux traitements qu'on peut leur faire subir! Car, malgré le massacre dont elle fut l'objet, cette *Symphonie* de Webern me causa bel et bien un choc.« – Vgl. dazu auch Kap. I.2.6, S. 76.

8 Vgl. PSS, Mikrofilm 134, S. 349. – Vgl. auch Boulez' Kommentar »2 groupes formés de cinq intervalles«, Mikrofilm 134, S. 348.

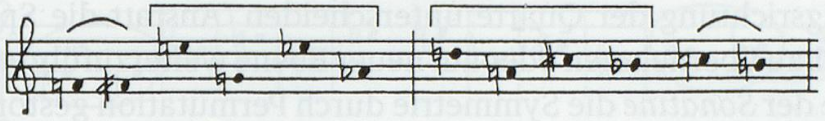
Zweifach hatte bereits Leibowitz von diesem Modell ausgehend eigene Reihen geformt:



Beispiel 65a: Anton Webern, *Symphonie* op. 21, Reihe



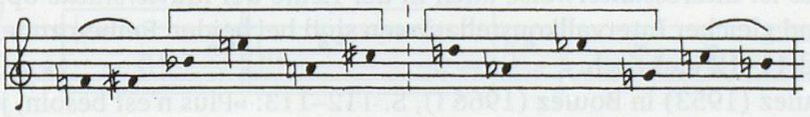
Beispiel 65b: René Leibowitz, *Vier Klavierstücke* op. 8 (1942–1943), Reihe



Beispiel 65c: René Leibowitz, *Quintette* op. 11 (1944), Reihe

Auch die Reihe der *Vier Klavierstücke* op. 8 gliedert sich hälftig in symmetrisch angeordnete Zwei- und Viertongruppen. Die Folgen der Vierergruppen erscheinen dabei nicht nur gespiegelt wie in Weberns op. 21, sondern zusätzlich auch umgekehrt, so dass als Rahmen das *B–A–C–H*-Motto möglich wurde. Das *Quintette* op. 11 versuchte auf andere Weise, op. 21 weiterzuführen. Die spiegelsymmetrische Anlage mit dem Tritonus als Achse ist diesmal übernommen, die Halbtonschritte sind nach aussen verlegt, und durch kontinuierliches Anwachsen der Tonschritte hin zur Mitte entsteht eine Allintervallreihe von höchster architektonischer Konsequenz.

Vergleicht man die Reihe der *Sonatine* mit denjenigen der ihr vorausgegangenen Stücke, treten Bezüge und Spezifika hervor:[9]



Beispiel 66: Pierre Boulez, *Sonatine* (1946), Reihe

9 Es bietet sich an, diejenige Reihe als Grundgestalt zu wählen, in welcher das Thema exponiert wird. So sehen dies auch Jameux (1984), S. 284, Bradshaw (1986), S. 141, Chang (1999), S. 90 ff. sowie Kovács (2004), S. 142. – Baron (1975), S. 87 interpretiert die Zwölftonfolge der einleitenden Takte als Grundreihe.

Im Sinne Webernscher Ökonomie werden nur vier verschiedene Tonbeziehungen verwendet. Prägend ist die kleine Sekunde als symmetrisches Raster, wohingegen die grosse Sekunde fehlt. Statt der kleinen Terz wie in op. 21 tritt zur grossen Terz die Quarte hinzu, und der Tritonus bekommt durch doppelte Verwendung mehr Gewicht.[10] Mit Weberns Reihe op. 21 stimmen das Rahmenintervall des Tritonus *f–h* sowie die krebsgängige Richtung der Zweitongruppen überein, welche wie in Leibowitz' op. 11 als Umrahmung fungieren. Abweichend sind die übrigen Töne jedoch nicht hälftig auf zwei chromatische Hexachorde verteilt, und es findet keine Spiegelung um die Tritonusachse statt. Wie Leibowitz in op. 8 hätte Boulez mit der Folge *es–g–d–as* innerhalb der zweiten Viertongruppe eine Krebsumkehrung der ersten bilden können. Stattdessen reihte er zwei strukturell fast identische Vierergruppen hintereinander, welche sich einzig durch die Bewegungsrichtung der Quarte unterscheiden. Anstatt die Spiegelung von op. 21 zu übernehmen oder auf neuer Ebene weiterzuführen, wird in der Reihe der *Sonatine* die Symmetrie durch Permutation gestört, und es ergibt sich ein »équilibre dissymétrique«, so wie es Boulez als essentielles Phänomen der Rhythmen in Strawinskys *Sacre du printemps* hervorhebt.[11]

In Weberns *Symphonie* op. 21 reduzieren sich die möglichen Erscheinungsformen der Reihe und ihre Transpositionen aufgrund der spiegelsymmetrischen Anlage von 48 auf 24. Ausserdem ergibt sich auf der vierten Umkehrungsstufe eine Reihenform, deren Gruppenbündelung permutiert mit derjenigen der Grundreihe übereinstimmt. Boulez hatte dies in seiner Analyse eigens hervorgehoben:



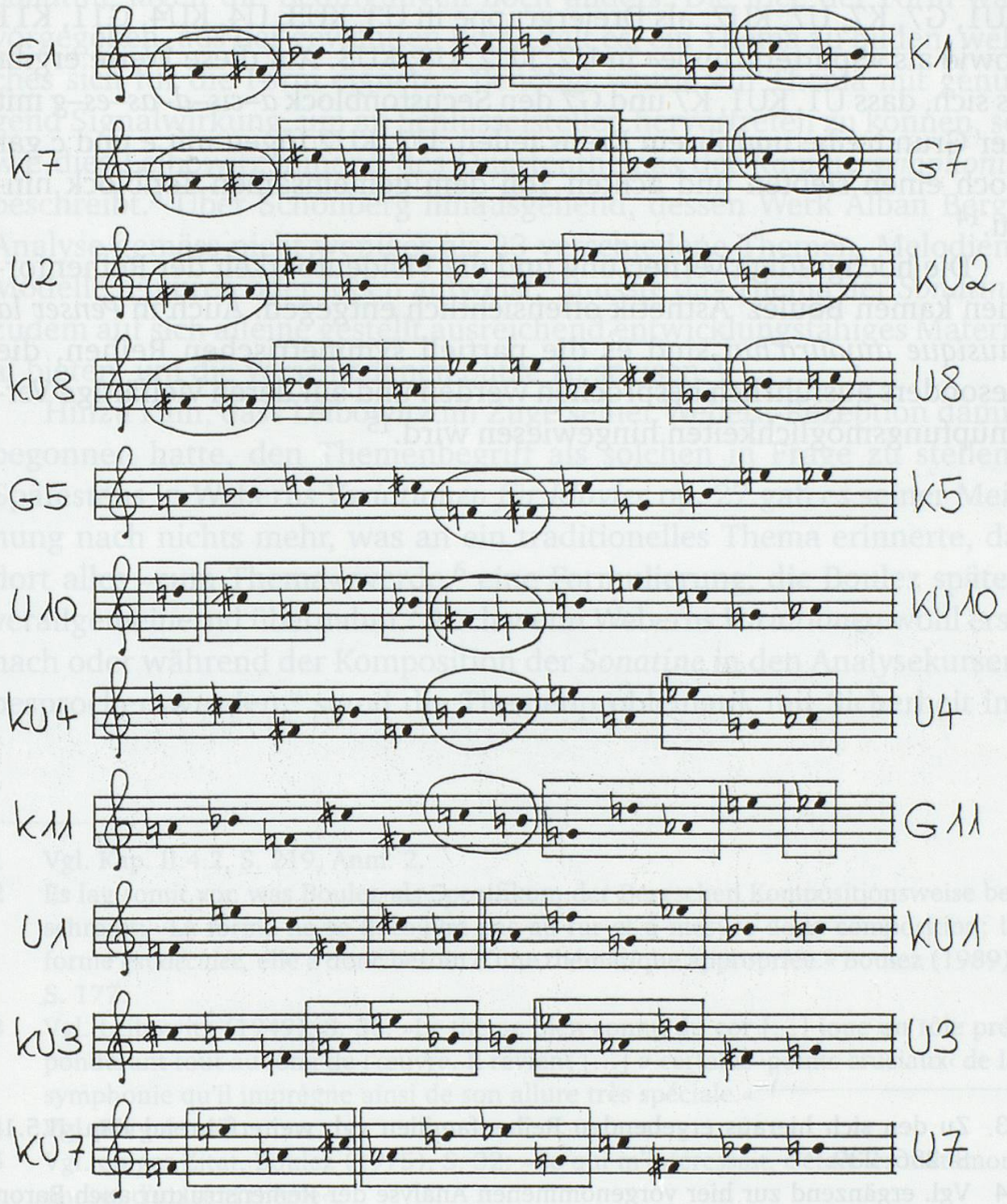
Beispiel 67: Anton Webern: *Symphonie* op. 21, Reihe U4, Mitschrift von Boulez[12]

10 Letzteres ist interessanterweise auch in der Reihe der *Klavierstücke* op. 8 der Fall. Aufgrund gleicher Intervallkonstellationen sind bei beiden Reihen zudem die Töne 6–9 und 11–12 identisch.

11 Vgl. Boulez (1953) in Boulez (1966 I), S. 112–113: »Plus n'est besoin, je pense, de faire remarquer encore une fois ces symétries dans l'asymétrie ou ces asymétries dans la symétrie qui, dans la construction rythmique du *Sacre*, sont un des phénomènes essentiels.« Vgl. S. 133: »Je pense que l'on s'apercevra, sans que je les décrive une fois de plus, des effets d'équilibre dissymétrique organisant ces divers groupes.«

12 Vgl. PSS, Mikrofilm 134, S. 349. – Vgl. auch Boulez' Kommentar zur dritten Variation des 2. Satzes, in welcher Webern neben der Grundreihe eben jene Umkehrung benutzte: »mêmes notes dans les 2 séries«, Mikrofilm 134, S. 348.

Die Transpositionstabelle der *Sonatine* zeigt ein zerstückelteres Bild. Durch die halbsymmetrische Struktur der Reihe mit dem doppelten Tritonus als bewegungsneutralem Element ergeben sich hier keine deckungsgleichen, jedoch zahlreiche sich ähnelnde Ableitungen:



Beispiel 68: Pierre Boulez: *Sonatine*, Reihenformen mit gleichen Tongruppen

K1, U2, KU2, G7, K7, U8 und KU8 haben mit der Grundreihe die Halbtongruppen zu Beginn und am Ende gemeinsam, die kleine Sekunde *f–fis* in der Mitte von G5, K5, U10, KU10 und die kleine Sekunde *c–h* in der

Mitte von U4, KU4, G11, K11 bieten vier weitere Verknüpfungsmöglichkeiten.[13] Die erste Vierergruppe der Grundreihe findet sich auf drei Töne reduziert in U3, KU3, U7, KU7 und ist in U1, KU1, U2, KU2, K7, KU7, U8, KU8 sowie U10, KU10 als »Splittergruppe« deutbar. Der zweite Vierer erscheint ausser in der Grundreihe und ihrem Krebs permutiert in U1, KU1, G7, K7, U7, KU7, als Dreiergruppe in U3, KU3, U4, KU4, G11, K11 sowie als »Splittergruppe« in U2, KU2, U8, KU8. Auf diese Weise ergibt es sich, dass U1, KU1, K7 und G7 den Sechstonblock *a–cis–d–as–es–g* mit der Grundreihe und ihrem Krebs teilen, U7, KU7 fügen mit *e* und *c* gar noch einen siebten und achten Ton dem gemeinsamen Tonblock hinzu.[14]

Die hochgradige Vernetzung und die Vieldeutbarkeit der Reihenformen kamen Boulez' Ästhetik offensichtlich entgegen. Auch in *Penser la musique aujourd'hui* sind es die partiell symmetrischen Reihen, die besonders ausführlich besprochen werden und auf deren vielfältige Verknüpfungsmöglichkeiten hingewiesen wird.[15]

13 Zu den sich hieraus ergebenden Reihenfamilien vgl. weiterführend Kap. II.5.1, S. 236–239.

14 Vgl. ergänzend zur hier vorgenommenen Analyse der Reihenstruktur auch Baron (1975), S. 88–89, welche die Sonatinenreihe als Ineinanderschachtelung von Dreitongruppen interpretiert.

15 Vgl. Boulez (1963), bes. S. 79–80, die Analyse der Reihe des »Allegro misterioso« aus Bergs *Lyrischer Suite* sowie das Fazit auf S. 87: »Ces propriétés des figures isomorphes, non contentes de créer des séries de réseaux privilégiés, créent également des fonctions d'enchaînement privilégiées, si l'on se sert de leur ambiguïté pour passer d'une série à l'autre.«

3.2 Das Thema

Später sollte Boulez dazu auffordern, in der Nachfolge Weberns die Strukturen eines Werkes aus dem Material der Reihe zu entwickeln,[1] bei der *Sonatine* lagen die Bedingungen noch anders. Die Idee der Form war vorgegeben, aus der gewählten Reihe galt es, ein Thema zu bilden, welches sich für die Form eignete.[2] Benötigt wurde ein Thema mit genügend Signalwirkung, um an Schlüsselstellen hervortreten zu können, so wie dies Leibowitz anhand des Quartenthemas der *Kammersymphonie* beschreibt.[3] Über Schönberg hinausgehend, dessen Werk Alban Bergs Analyse gemäss nicht weniger als 23 verschiedene Themen, Melodien, Modelle, Figuren oder Ideen aufweist,[4] musste das Thema der *Sonatine* zudem auf sich alleine gestellt ausreichend entwicklungsfähiges Material bieten, um die verschiedenen Sätze zu speisen.[5]

Hinzu kam, dass Leibowitz im Zuge seiner Webern-Rezeption damit begonnen hatte, den Themenbegriff als solchen in Frage zu stellen. Spätestens in Weberns *Variationen für Klavier* op. 27 gab es seiner Meinung nach nichts mehr, was an ein traditionelles Thema erinnerte, da dort alles »zum Thema« werde,[6] eine Formulierung, die Boulez später verallgemeinernd übernahm.[7] Auch wenn Weberns *Variationen* wohl erst nach oder während der Komposition der *Sonatine* in den Analysekursen besprochen wurden,[8] stand die Themenproblematik mit Sicherheit im

---

1 Vgl. Kap. II.4.2, S. 219, Anm. 2.

2 Es lag somit vor, was Boulez als Spezifikum der Bergschen Kompositionsweise beschreibt: »La forme ne se découvre pas au fur et à mesure de la composition; la forme est *décidée,* elle a donc besoin d'une thématique appropriée.« Boulez (1989), S. 177.

3 Vgl. Leibowitz (1949), S. 36: »Le thème bien connu du cor [...] joue un rôle prépondérant tout au long de l'œuvre. Il revient [...] à certains ›points cruciaux‹ de la symphonie qu'il imprègne ainsi de son allure très spéciale.«

4 Vgl. Berg (o. J.).

5 Vgl. obiges Zitat, Boulez (1975), S. 32: »Ce qui m'intéressait, c'était les métamorphoses d'un seul thème«.

6 Vgl. Leibowitz (1947), S. 231: »Au premier coup d'œil déjà cette partition n'offre rien qui puisse rappeler un thème avec variations tant soit peu traditionnel.« Vgl. S. 243: »C'est dire que dans cette œuvre *tout est variation,* ou encore – ce qui revient au même – que *tout y est thème.*«

7 Vgl. etwa Boulez (1989), S. 245: »Dans son œuvre, on peut constater que tout est thème et rien n'est thème.«

8 Vgl. Kap. I.2.6, S. 78.

Raum. Leibowitz' *Sonate pour flûte et piano* op. 12 (1944) bildete etwa einen konkreten Versuch, an Weberns op. 27 anzuschliessen.[9]

Die Ambivalenz zwischen einem markanten Thema, das in der Lage war, traditionell formgebend zu wirken, und einem avantgardistischen Thema auf der Höhe der Zeit spiegelt sich in Boulez' Aussagen zur *Sonatine*. So ist in *Jalons* einerseits vom »thème initial« die Rede, welches auf klassische Weise mit Hilfe der Reihe gebildet worden sei, und aus welchem sich die Themen der weiteren Sätze abgeleitet hätten:

> La série pouvait avant tout, dans ce cas-là, servir à inventer un thème, dans le sens le plus classique du mot, c'est-à-dire un enchaînement de figures et de propositions qui forment un tout cohérent dont des éléments plus restreints peuvent se déduire. Chaque mouvement de la *Sonatine* avait donc son thème principal, déduit d'ailleurs du thème initial exposé dans le premier mouvement.[10]

Andernorts ist es eine virtuelle Themenvorstellung, welche in der Nachfolge Weberns mit der *Sonatine* in Verbindung gebracht wird und welche bereits damals eine absolute Themenform mit genau definierten Elementen ausgeschlossen habe:

> [...] de la lecture de ses œuvres [Webern], j'en avais très tôt déduit, dans ma *Sonatine pour flûte et piano* de 1946, qu'en effet les fonctions d'un matériau de départ étant définies, le recours au thème proprement dit n'avait pas de nécessité absolue et que, au cours d'une même œuvre, on pouvait passer d'un développement thématique à un autre par des transitions ›athématiques‹. Je n'étais pas très sûr, alors, de ce que le mot ›athématisme‹ recouvrait exactement; mais, rétrospectivement, je peux dire que cet athématisme consistait à rejeter une forme *absolue* de thème, pour aboutir à une notion de thème virtuel [...].[11]

Zwar hat Boulez mehrfach auf das Thema der *Sonatine* verwiesen, es jedoch nirgends klar umrissen oder näher beschrieben. Zu dessen Abgrenzung liegen daher unterschiedliche Deutungen vor. Baron meidet den Begriff des Themas generell und bezeichnet den Einstieg der Flöte T. 33–35 als »motive of the *Rapide* section«,[12] Bennett hingegen sieht hierin »a real theme«.[13] Goléa, Jameux, Bradshaw und Griffiths zitieren die gesamte erste Reihenexposition in der Flötenstimme T. 33–40 als

---

9 Zum Vergleich zwischen Weberns *Variationen* op. 27 und Leibowitz' *Sonate* op. 12 vgl. Gärtner (1999).

10 Boulez (1989), S. 250.

11 Boulez (1989), S. 185. – Vgl. weiterführend Kap. II.5.2.

12 Vgl. Baron (1975), S. 91. – Taktbezeichnungen ohne weitere Angaben beziehen sich stets auf die Druckfassung der *Sonatine*.

13 Vgl. Bennett (1986), S. 57 und S. 60.

»thème sériel« oder »true first-subject theme«,[14] Hopkins fasst noch etwas weiter und nennt T. 33–44 »a principal theme of the work«.[15] Nach Schubert und Kovács reicht das Thema schliesslich von T. 33–52.[16]

Schon anhand der Druckfassung scheint die letztgenannte, am weitesten gefasste Interpretation die überzeugendste, denn all jene Figuren, welche die Flöte exponiert, werden bei der Reprise T. 342–361 im Bass des Klaviers wörtlich wiederaufgenommen. Auch Boulez' vorausgegangene monothematische Werke, die *Toccata* und *Thème et variations pour la main gauche,* legen eine eher gross dimensionierte Themengebung nahe. Zudem bedeutete die *Sonatine* nach den *Notations* den zwölftonorientierten Schritt in die grosse Form, wofür laut Leibowitz ein gross angelegtes Thema vonnöten war.[17] Die Frühfassung liefert anhand der dortigen Begleitung weitere Indizien, die dafür sprechen, T. 33–52 als Thema zu verstehen.[18] Darüber hinaus deutet auch der handschriftliche Befund in diese Richtung, denn im Pariser Manuskript der Revision wurden eben jene Takte grossflächig verworfen mit der Bemerkung »refaire l'harmonisation de ce thème«, und als Einheit finden sie sich mit geändertem Klavierpart auf erwähntem skizzenhaften Entwurf.[19]

Leibowitz, Messiaen und Boulez bedienten sich für Themenanalysen zeitgenössischer Werke aus der klassischen Literatur übernommener, je unterschiedlich modifizierter Modelle. Vergleicht man deren Phrasengliederungen, so ist das Thema der *Sonatine* am griffigsten mittels Boulez' kleingliedriger Definitionen fassbar, wie er sie etwa bei Themendiskussionen von Strawinskys *Sacre* anwandte:[20]

---

14 Vgl. Goléa (1958), S. 44 und Jameux (1984), S. 287 bzw. Bradshaw (1986), S. 141–142. – Griffiths (1978), S. 8 grenzt gleichermassen ab, spricht jedoch zurückhaltender nur vom »first unambiguous statement [of the series]«.

15 Vgl. Hopkins (1980), S. 104 bzw. Hopkins/Griffiths (2001), S. 102.

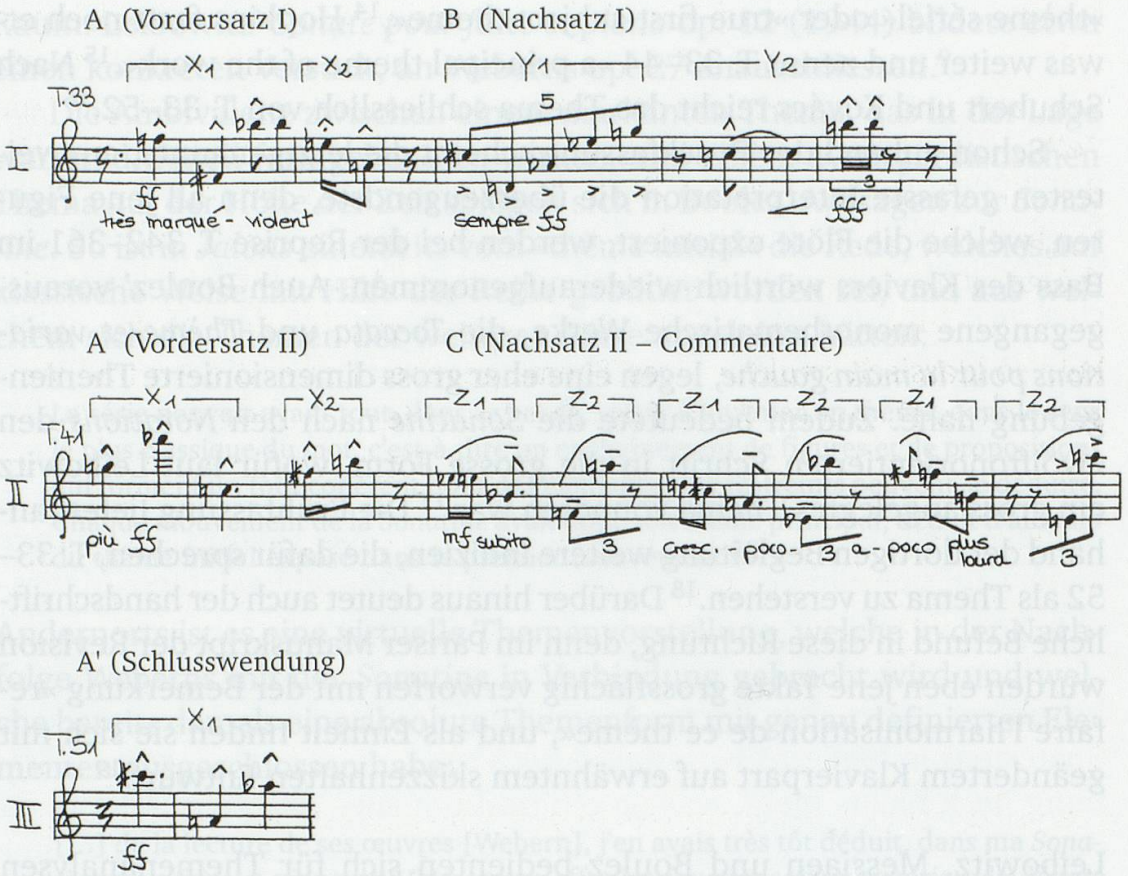
16 Vgl. Schubert (1985), S. 49 sowie Kovács (2004), S. 130–131.

17 Vgl. Leibowitz (1949), S. 215 zu Schönbergs *Variationen* op. 31: »Voici donc un premier point d'acquis: le ›grand thème‹, première condition de la ›grande forme‹, a été réalisé.«

18 Zur Begleitung der Frühfassung vgl. Kap. II.3.4.

19 Vgl. PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 4a. – Boulez verwendete für den Entwurf die Rückseiten zweier Liedermanuskripte des niederländischen Komponisten Karel Trouw. Die Skizze des Themas befindet sich auf Bogen 1, »Vergankelykkeid«. Notentext und Takteinteilung entsprechen dem Druck.

20 Vgl. Boulez (1966 I), etwa S. 79 oder S. 87–90.



Beispiel 69: Pierre Boulez, *Sonatine,* Thema, Gliederung

Das Thema lässt sich hiernach in zwei Perioden aus Vorder- und Nachsatz sowie eine Schlusswendung gliedern. Der Vordersatz I (T. 33–36) entspricht der Einheit, welche Baron und Bennett abgrenzten. Er ist in zwei rhythmisch sowie intervallisch definierte Zellen x_1 und x_2 unterteilbar. Der Nachsatz I (T. 37–40) antwortet in gegengerichtetem Tonhöhenverlauf mit der Quintole y_1 und der den Schlusston repetierenden Zelle y_2. Die erste Periode als Ganzes bildet jene Einheit, welche von Goléa, Jameux, Bradshaw und Griffiths als Thema der *Sonatine* bezeichnet wird.

Dem in umgekehrter Bewegungsrichtung exponierten Vordersatz II (T. 41–44) folgt in der zweiten Periode ein Nachsatz (T. 45–50), welcher nach Messiaen als »commentaire« zu klassifizieren wäre.[21] In Dynamik und Artikulation deutlich abgehoben werden nun Teile des Vordersatzes variiert wiederholt: z_1 ist als Dreitongruppe mit Halbton-Beginn und langer Schlussnote aus x_1 ableitbar, z_2 mildert den jambischen Rhyth-

21 Vgl. Messiaen (1944), S. 30–31.

mus von x_2 in Triolen. Diese quasi kommentierende Weiterentwicklung ist steigernd angelegt. Ab T. 47 nimmt die Dynamik kontinuierlich zu, der Ambitus von z_2 vergrössert sich, und in T. 49–50 nähern sich die Zellen in der Artikulation wieder der Ästhetik des Vordersatzes. Der Krebs des Themenkopfes x_1 bildet die Schlusswendung (T. 51–52).[22]

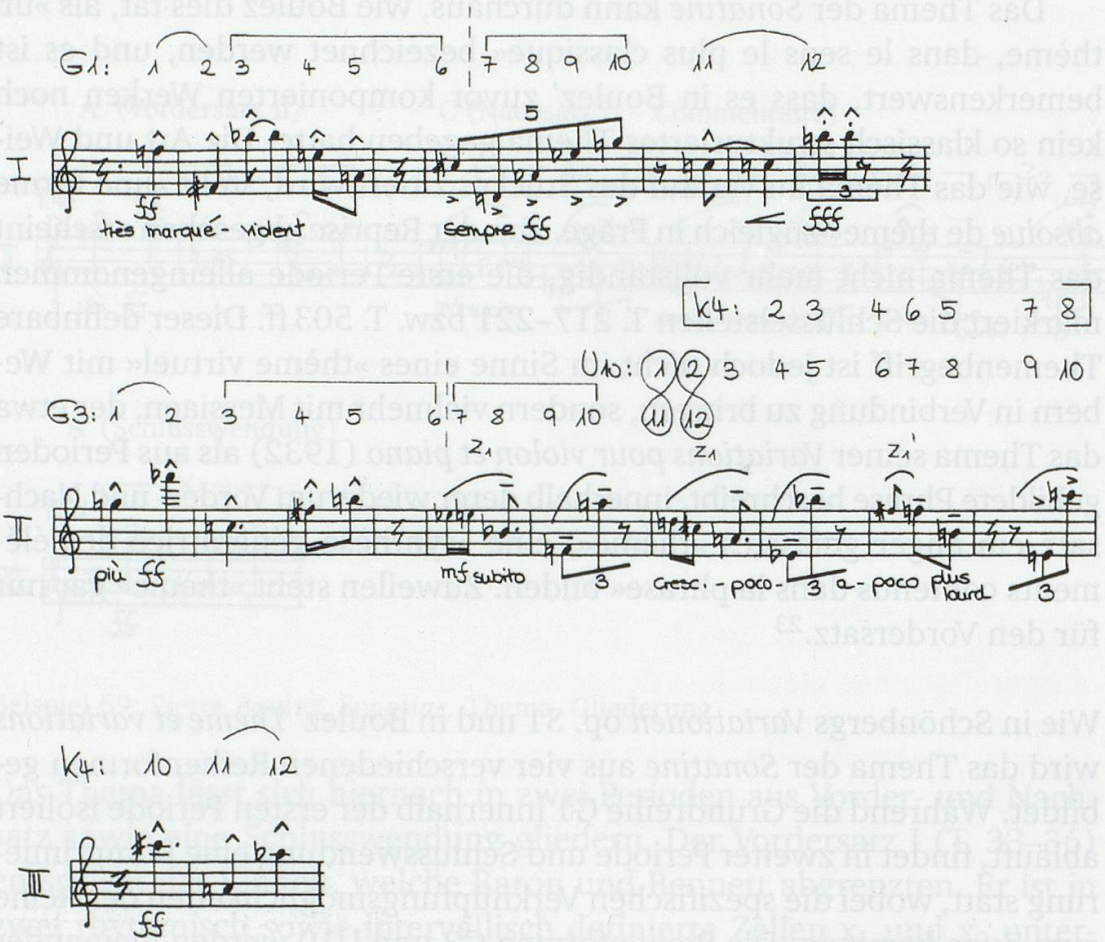
Das Thema der *Sonatine* kann durchaus, wie Boulez dies tat, als »un thème, dans le sens le plus classique« bezeichnet werden, und es ist bemerkenswert, dass es in Boulez' zuvor komponierten Werken noch kein so klassisch strukturiertes Thema gegeben hatte. Die Art und Weise, wie das Thema im Verlauf des Stückes zitiert wird, stellt »une forme *absolue* de thème« zugleich in Frage. Von der Reprise abgesehen erscheint das Thema nicht mehr vollständig, die erste Periode alleingenommen markiert die Schlüsselstellen T. 217–221 bzw. T. 503 ff. Dieser dehnbare Themenbegriff ist jedoch nicht im Sinne eines »thème virtuel« mit Webern in Verbindung zu bringen, sondern vielmehr mit Messiaen, der etwa das Thema seiner *Variations pour violon et piano* (1932) als aus Perioden gebildete Phrase beschreibt, innerhalb derer wiederum Vorder- und Nachsatz ein enger gefasstes »thème«, eine »synthèse génératrice des éléments contenus dans la phrase« bilden. Zuweilen steht »thème« gar nur für den Vordersatz.[23]

Wie in Schönbergs *Variationen* op. 31 und in Boulez' *Thème et variations* wird das Thema der *Sonatine* aus vier verschiedenen Reihenformen gebildet. Während die Grundreihe G1 innerhalb der ersten Periode isoliert abläuft, findet in zweiter Periode und Schlusswendung eine Komprimierung statt, wobei die spezifischen Verknüpfungsmöglichkeiten der Reihe zum Zuge kommen: Die Reihenformen G3 und U10 werden ineinander

22 Schubert (1985), S. 49 entschied sich für eine grossgliedrigere Unterteilung und bezeichnete T. 33–40 als Vordersatz und T. 41–49 [sic!] als Nachsatz; Kovács (2004), S. 131 grenzt die Schlusswendung als solche nicht ab und untergliedert in a (T. 33–36), b (T. 37–40), a' (T. 41–44) und c (T. 45–52). – Wollte man das Thema der *Sonatine* ganz im Leibowitzschen Sinn in Berufung auf Schönbergs *Models for Beginners* interpretieren, dann müsste man wie Schubert grossgliedrig von zwei Phrasen sprechen, die sich jeweils in zwei »propositions« bzw. in »proposition« und »réponse« untergliedern. Unser Nachsatz I entspräche dann einer »réponse«, unser Nachsatz II einer zweiten »proposition«, vgl. dazu Leibowitz (1947), S. 272. Die Messiaensche Klassifizierung als »commentaire« scheint mir dem Charakter dieses Themenabschnittes näher. Auf Leibowitz' Themendefinition weisen wiederum die deutlichen Pausen zwischen den einzelnen Thementeilen, die Leibowitz als »virgule« bzw. »*césure* (équivalent du point-virgule)« klassifizierte.

23 Vgl. Messiaen (1944), S. 30–31, bes. Bsp. 132 und Bsp. 137.

verschränkt und statt der Schlusstöne von U10, welche mit *g* und *gis* den Beginn von G3 wiederholt hätten, beschliesst die Krebstransposition K4 das Thema. K4 wiederum war bereits im Ablauf von U10 latent vorhanden, da die Töne 4–10 von U10 mit nur einer Permutation den Tönen 2–8 von K4 entsprechen:



Beispiel 70: Pierre Boulez, *Sonatine,* Thema, Reihenanalyse

Setzt man die Themengestalt in Bezug zur Reihenstruktur,[24] wird ersichtlich, dass die Fragmentierung und rhythmische Bündelung innerhalb des Themas – anders als in Weberns *Symphonie* op. 21 oder dem *Konzert* op. 24 – der strukturellen Symmetrie der Reihe und der Idee einer »Reihenmotivik« entgegenstehen. Eine Zäsur trennt Ton 5 und 6, die erste Vierergruppierung der Reihe wird somit aufgesplittert, deren letzter Ton ergibt gemeinsam mit dem zweiten Vierer die als rhythmische Einheit markante Quintole. Infolgedessen beginnen sowohl Vorder- als auch Nachsatz des Themas mit einer kleinen Sekunde. Diese Parallelität

24 Vgl. Kap. II.3.1, S. 167–168.

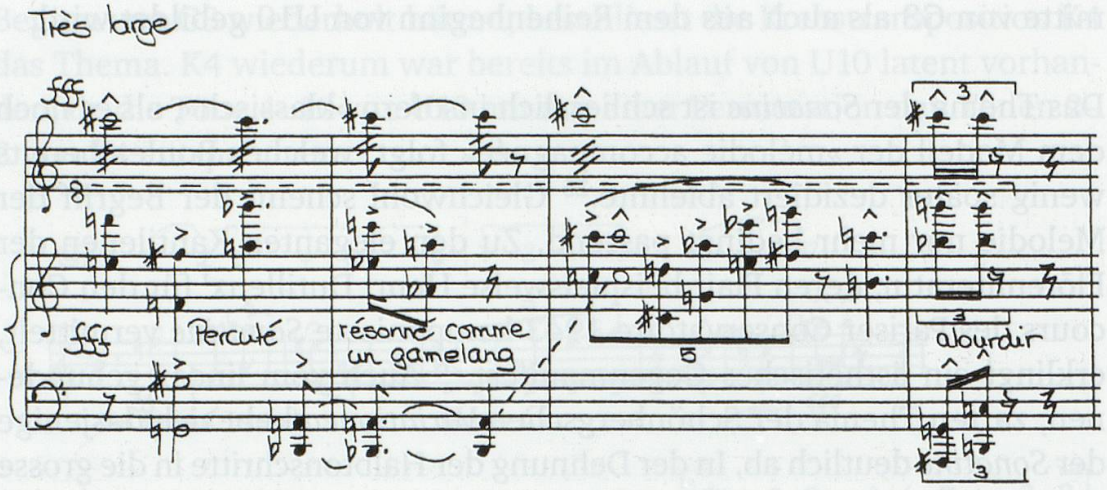
macht sich Nachsatz II zunutze, dessen Zelle z_1 sowohl aus der Reihenmitte von G3 als auch aus dem Reihenbeginn von U10 gebildet wird.

Das Thema der *Sonatine* ist schliesslich insofern »klassisch«, als es noch dem Modell der »mélodie accompagnée« folgt, welches Boulez bereits wenig später dezidiert ablehnte.[25] Gleichwohl scheint der Begriff der Melodie nur mehr bedingt passend. Zu den eleganten Kantilenen der Flötenliteratur, deren Flair beispielsweise Henri Dutilleux' für den Concours des Pariser Conservatoire 1943 komponierte *Sonatine* vermittelt, erklingt ein ästhetisches Gegenmanifest.[26] Auch vom linear gebundenen, zarten Thema der Schönbergschen *Variationen* hebt sich dasjenige der *Sonatine* deutlich ab. In der Dehnung der Halbtonschritte in die grosse Septe oder kleine None könnte man einen Einfluss Weberns sehen, die rhythmische Unruhe mit »irrationalen« Werten und wechselndem Puls geht aus der Lehre Messiaens hervor. Für die heftig markierte Robustheit, die plastischen Quarten und Tritoni und die signalhafte Tonwiederholung am Ende scheint aber vor allem das eingangs erwähnte Quartenthema der *Kammersymphonie* Pate zu stehen.

Wenn die erste Periode alleingenommen wiederauftritt, dann geschieht dies in gesteigerter Intensität. In dreifachem Forte ertönt die Melodie durch kleine Nonen und grosse Septen verdoppelt »percuté, résonné« in der rechten Hand des Klaviers. Welche Klangwelt über diejenige Schönbergs hinausgehend dem Komponisten vorschwebte, verrät die explizitere Spielanweisung der Frühfassung: »percuté, résonné comme un gamelang [sic!]«:

25 Vgl. die Kritik an Messiaen, Boulez (1948 I) in Boulez (1966 I), S. 68: »Bref, les recherches de Messiaen ne sauraient s'intégrer à son discours, parce qu'il ne compose pas – il juxtapose – et qu'il fait toujours appel à une écriture exclusivement harmonique – je dirais presque de mélodie accompagnée.« – Vgl. auch die Vorwürfe bezüglich Schönbergs Reihenhandhabung, etwa Boulez (1949) in Boulez (1966 I), S. 254: »Si nous voulons, en effet, pousser encore plus loin notre enquête sur le langage de Schönberg, nous reconnaîtrons obligatoirement que l'adoption de l'écriture dodécaphonique [...] n'a pas changé les principes de base du langage tonal. [...] Elle a même permis la survivance de quelques notoires dégradations parmi lesquelles nous citerons volontiers la mélodie accompagnée, à laquelle Schönberg n'a jamais renoncé [...] et qui, transposée dans l'écriture sérielle, aboutit à des résultats qui rendent circonspect sur l'utilité de sa survivance.«

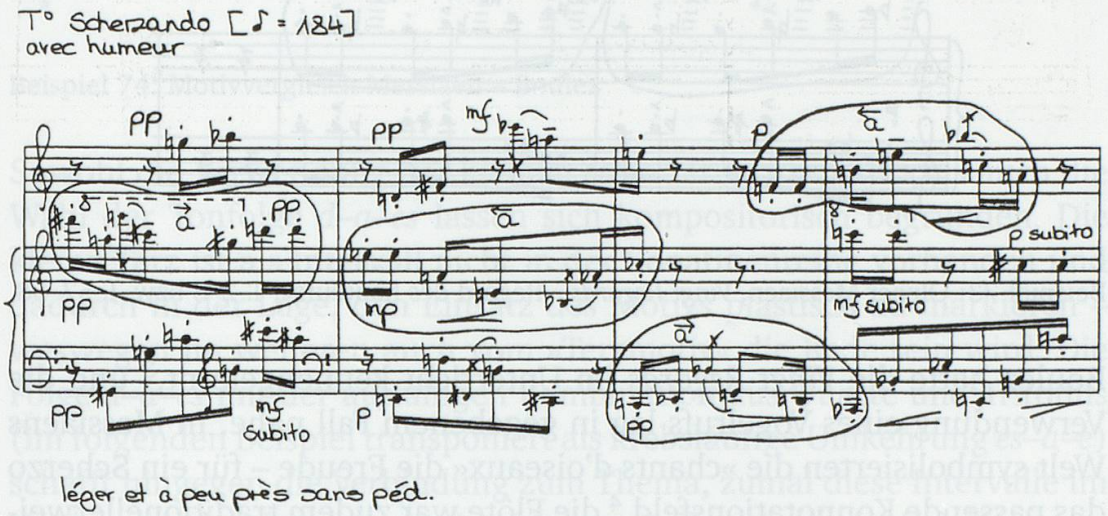
26 Dass Boulez durchaus in der Lage gewesen wäre, einen bezwingenden »chant« zu schreiben, geht aus Dutilleux' begeisterten Kommentaren zu Boulez' Harmonielehreprüfung hervor, vgl. Kap. I.2.4, S. 48–49.



Beispiel 71: Pierre Boulez, *Sonatine,* Frühfassung, T. 163–166 (Druck T. 217–221)

3.3 Das Terzmotiv

Wird auf die stilistische Heterogenität der *Sonatine* hingewiesen, dann geschieht dies in Zusammenhang mit jenem Motiv, welches das »Tempo scherzando« prägt. Zu Thema und Reihe sind nur lose Beziehungen auszumachen, infolgedessen entzieht sich der Scherzando-Satz einer dodekaphonen Analyse.



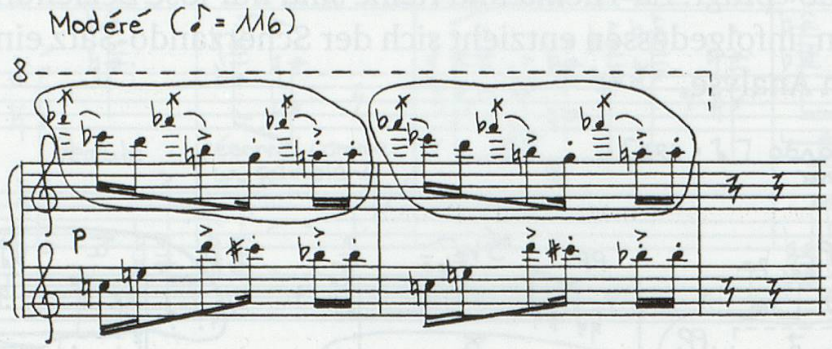
Beispiel 72: Pierre Boulez, *Sonatine,* Beginn des »Tempo scherzando«, T. 151–154

In *Jalons* spricht Boulez nur mehr vom »thème initial«, aus dem sich alle Sätze abgeleitet hätten.[1] Das zum Material der *Sonatine* eingangs angeführte Zitat aus den Gesprächen mit Deliège ist hingegen nicht ganz schlüssig. Auch hier werden die Metamorphosen eines einzigen Themas als Hauptanliegen genannt, bezüglich Exposition und Scherzo scheint aber von zwei verschiedenen Materialien die Rede zu sein: »[...] un matériau de base qui est devenu un premier thème, une espèce d'allegro de sonate, puis un deuxième, qui est devenu un scherzo; c'est le même matériau qui, successivement, s'est transformé en scherzo, en mouvement lent et en final. Ce qui m'intéressait, c'était les métamorphoses d'un seul thème«.[2]

1 Vgl. Boulez (1989), S. 250.

2 Boulez (1975), S. 32. – Während die englische Übersetzung diese Undeutlichkeit übernimmt, vgl. Boulez (1976), S. 27: »Really there is just one basic idea which becomes a first theme, a sort of sonata allegro, then a second which becomes a scherzo; this same material is transformed in turn into a scherzo, a slow movement and a finale. What interested me were the transformations of a single theme«, entschied sich die deutsche Übersetzung für eine »klärende« Auslassung: »Genau

Die rhythmische Gestalt sowie Gemeinsamkeiten in Tonhöhenverlauf, Artikulation und Dynamik sprechen in der Tat dafür, dass ein Vogelmotiv aus Messiaens »Regard des hauteurs« als ein später nicht mehr erwähntes Ausgangsmaterial das Scherzomotiv inspirierte:



Beispiel 73: Olivier Messiaen, *Vingt Regards,* »Regard des hauteurs«, T. 2–3 bzw. T. 57–58

Boulez hatte die *Vingt Regards* im Unterricht kennengelernt,[3] und die Verwendung eines Vogelrufs lag in gegebenem Fall nahe. In Messiaens Welt symbolisierten die »chants d'oiseaux« die Freude – für ein Scherzo das passende Konnotationsfeld,[4] die Flöte war zudem traditionellerweise das prädestinierte Instrument, um Vogellaute nachzuahmen.

Im Messiaenschen wie im Boulezschen Motiv wird eine jambische (bzw. trochäische) Zelle von Sechzehntelgruppen umrahmt, deren zweite eine Tonwiederholung darstellt.[5] Jeweils erklingen sechs verschiedene Tonhöhen, die sich innerhalb des Rahmens einer kleinen Sexte verteilen, allein die Terz weicht ab (*b* statt *h*). Die Übereinstimmungen gehen noch weiter, denn das Boulezsche Motiv bringt die Reihenfolge der Messiaenschen Tongruppe *g–es* in umgekehrter Richtung, wobei deren letzter Ton *es* mit dem Schlusston *a* vertauscht ist:

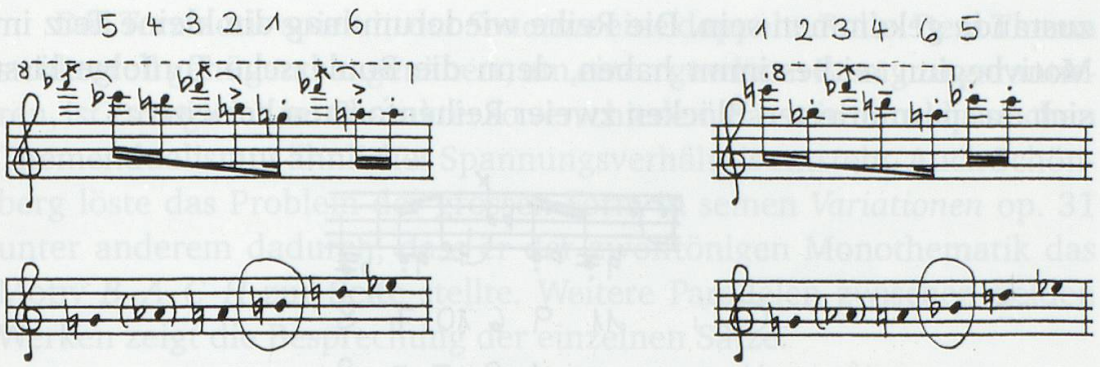
---

genommen handelte es sich um ein einziges Grundmaterial, das zunächst zu einem ersten Thema wurde, zu einer Art Sonaten-Allegro, und das sich nach und nach in ein Scherzo, einen langsamen Satz und ein Finale verwandelte. Was mich interessierte, waren die Metamorphosen eines einzigen Themas«. Boulez (1977), S. 29–30.

3 Vgl. Kap. I.2.4, S. 46.

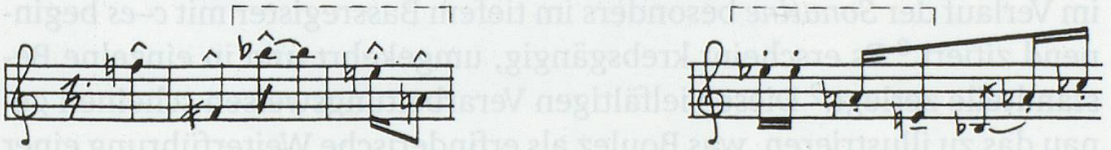
4 Vgl. etwa Messiaens Vorwort zu den *Vingt Regards*, S. II: »La *joie* symbolisée par des chants d'oiseaux.«

5 Der Eindeutigkeit der Zellenbestimmung halber ist im folgenden – unabhängig von der Bewegungsrichtung – nur mehr von der »jambischen« Zelle die Rede.



Beispiel 74: Motivvergleich Messiaen – Boulez

Sowohl die Verwendung der kleinen statt der grossen Terz als auch die Wahl der Tonfolge *d–a–es* lassen sich kompositorisch begründen. Die kleine Terz ist als Intervall nicht in der Sonatinenreihe vorhanden und dadurch in der Lage, den Einsatz des Motivs plastisch zu markieren – weswegen im weiteren auch vom »Terzmotiv« die Rede sein wird. Die Folge *d–a–es* mit der auffälligen Kombination aus Quarte und Tritonus (im folgenden Beispiel transponiert als krebsläufige Umkehrung *es–a–e*) schafft hingegen die Verbindung zum Thema, zumal diese Intervalle im Vordersatz ebenfalls mit der jambischen Zelle gekoppelt sind:[6]

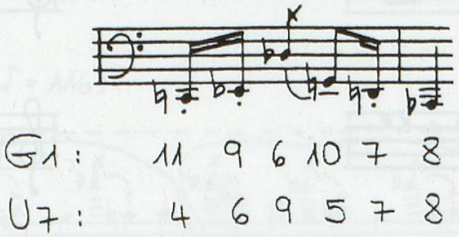


Beispiel 75: Vergleich Thema (Vordersatz) – Terzmotiv

Entgegen dem einfachen Ableitungsprozess vom »thème initial«, welchen Boulez beschreibt, ist denkbar, dass das Terzmotiv seinerseits die Bildung des Themas rhythmisch beeinflusste – neben dem Jambus könnte auch die schnelle Tonwiederholung am Ende des ersten Nachsatzes so

6 Griffiths (1978), S. 9–10, Hopkins (1980), S. 104, Jameux (1984), S. 284–287 und Hopkins/Griffiths (2001), S. 102 orten über diesen Bezug hinausgehend jegliche Folge aus Tritonus und Quarte innerhalb der *Sonatine* unabhängig von Kontext oder rhythmischer Gestalt als Motiv x bzw. alpha. Zwar ist diese schon in der Reihe angelegte Intervallkombination ein wesentliches einheitsstiftendes Moment, doch die Abgrenzung als Dreitonmotiv erscheint etwa innerhalb der Quintole von Nachsatz I willkürlich, da – wie die Verarbeitung zeigt – für die Charakterisierung der Zellen der Rhythmus ebenso ausschlaggebend war.

zustande gekommen sein. Die Reihe wiederum mag die kleine Terz im Motivbeginn mitbestimmt haben, denn die Boulezsche Tonfolge lässt sich aus permutierten Blöcken zweier Reihenformen herleiten:



Beispiel 76: Terzmotiv, Reihenbezug

Der Vergleich zwischen Messiaens und Boulez' Motiv verdeutlicht neben den Gemeinsamkeiten auch die spezifischen Unterschiede. Messiaens Vogelruf wird von einer rhythmisch parallel laufenden Unterstimme begleitet, wörtlich wiederholt und grenzt sich durch Tempowechsel und nachfolgende Pausen als zweitaktige Einheit klar ab. Die Boulezsche Setzung wirkt leichtfüssiger und virtuoser. Das Tempo ist wesentlich höher,[7] nur ein einzelner Vorschlag erklingt, und die Dynamik geht bis in den Pianissimo-Bereich zurück. In dreistimmigem Kontrapunkt wandert das Motiv vom Diskant durch die verschiedenen Stimmen und wird im Verlauf der *Sonatine* besonders im tiefem Bassregister mit *c–es* beginnend zitiert.[8] Es erscheint krebsgängig, umgekehrt und in einzelne Bestandteile zerlegt.[9] Diese vielfältigen Verarbeitungsweisen scheinen genau das zu illustrieren, was Boulez als erfinderische Weiterführung einer übernommenen thematischen Idee beschreibt.[10]

7 Der Druck weist keine Tempoangaben auf, gegenüber Souris machte Boulez jedoch konkrete Vorschläge und sah für die Scherzando-Teile Achtel im Wert von 184 vor. – Vgl. den undatierten Brief, B-Br, M.L. 5436/46.

8 Auch der Auftritt des Motivs in T. 153 – vgl. Bsp. 72 – war in der Frühfassung eine Oktave tiefer gesetzt.

9 Vgl. dazu im einzelnen Kap. II.4.1, S. 204–210.

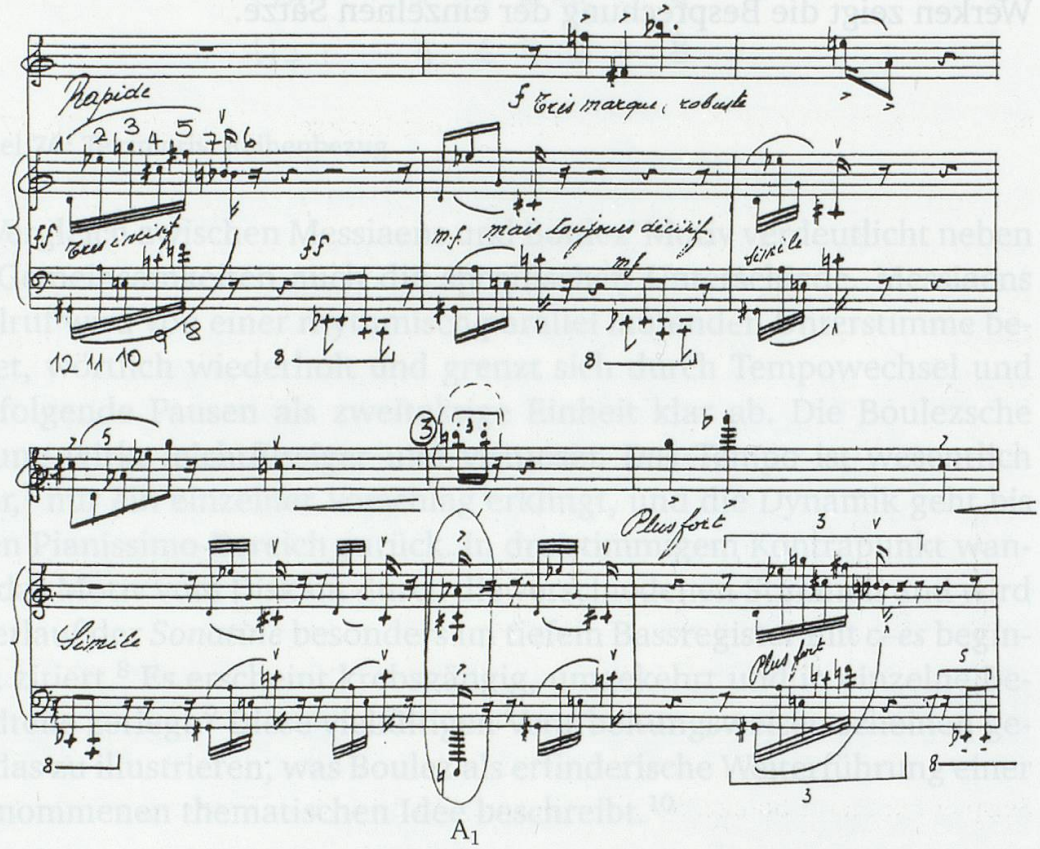
10 Vgl. Boulez (1989), S. 203–204: »Car tout compositeur inventif, quand il regarde une œuvre, invente précisément les déductions qui n'y sont pas, et qu'il va développer pour lui-même. A partir des déductions visibles, il va imaginer les déductions possibles qui n'ont pas été exploitées, ou qui ne l'ont été qu'accessoirement, qu'embryonnairement. [...] Le propre de l'inventeur est de recréer ce matériau comme matériau initial, d'accepter son ›histoire‹ et d'être capable d'en recréer une autre, à partir de laquelle il va lui-même progresser. C'est sans doute cela, en partie, qu'on peut appeler l'héritage, et dont l'enjeu thématique est un des enjeux principaux.« – Vgl. dazu die Ausführungen zu Boulez' Aneignungsverfahren in Kap. II.1.1.

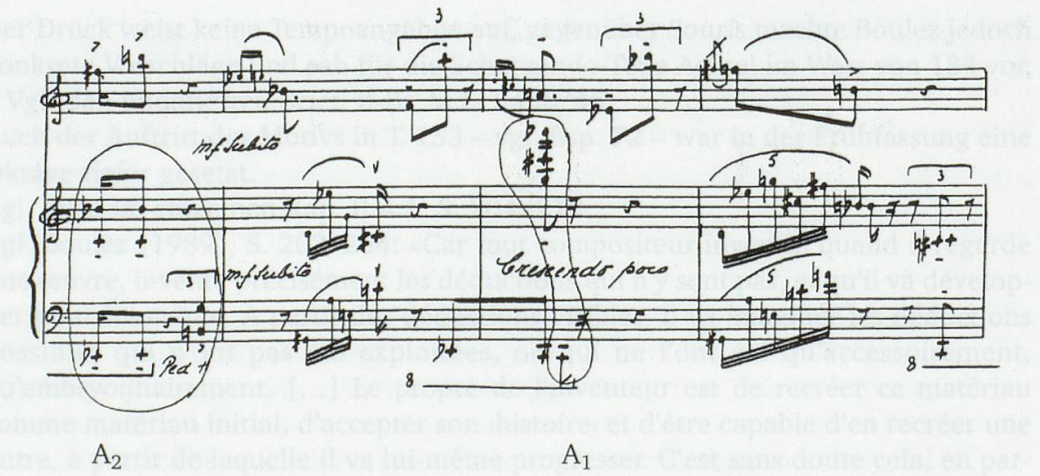
Das Terzmotiv spielt in der *Sonatine* eine doppelte Rolle. Dem Thema strukturell genügend angenähert, um einen gewissen Bezug zu garantieren, ist es zugleich im Charakter so verschieden, dass ein dem klassischen Themendualismus ähnliches Spannungsverhältnis entsteht. Auch Schönberg löste das Problem der grossen Form in seinen *Variationen* op. 31 unter anderem dadurch, dass er der zwölftönigen Monothematik das Motiv *B–A–C–H* zur Seite stellte. Weitere Parallelen zwischen beiden Werken zeigt die Besprechung der einzelnen Sätze.

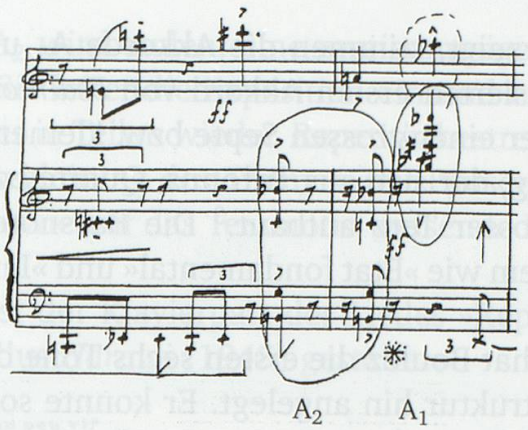
3.4 Akkorde und Arpeggien

Da der *Sonatine* noch die Idee eines »thème accompagné« zugrunde liegt, gab es auch für die Begleitung bestimmte Materialien. Wie die Exposition in der Frühfassung plastisch vor Augen führt, waren dies zwölftönige Arpeggien sowie charakteristische Akkorde:

G10:

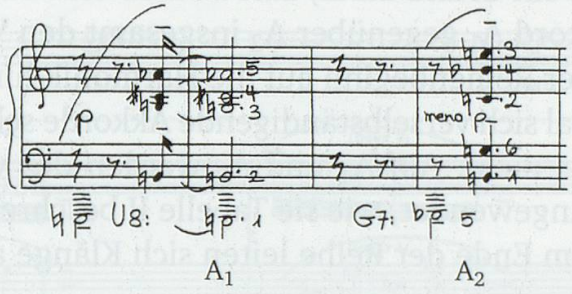






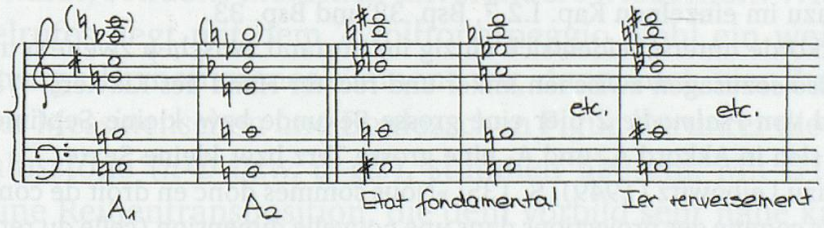
Beispiel 77: Pierre Boulez, *Sonatine,* Frühfassung (Brüsseler Abschrift), T. 26–37

Das Thema gliedernd erklingt dreimal Akkord A_1, der die *Sonatine* auch eröffnet. Aus der Umkehrung U8 gebildet, kehrt er wie ein Zentralklang vollständig oder verkürzt im Verlauf des Stückes immer wieder. Daneben findet in der Themenbegleitung der verkürzte Akkord A_2 Verwendung, der wie ein Gegenklang zu A_1 zu Beginn der *Sonatine* eingeführt wurde und aus Transposition G7 gewonnen ist:



Beispiel 78: Pierre Boulez, *Sonatine,* Beginn, Druckfassung (Klavierpart), T. 1–4

Mit U8 und G7 wählte Boulez Ableitungen, die mit der Tongruppe *c–h* (bzw. *h–c*) beginnen und durch die gemeinsamen Rahmentöne den Bezug zur Grundreihe gewährleisteten.[1] Der Beginn beider Reihenformen ergab eine willkommene Akkordstruktur:



Beispiel 79: Akkordvergleich: Akkorde *Sonatine* – Akkorde *Psalmodie 2*

1 Vgl. die Übersicht in Kap. II.3.1, Bsp. 68.

Wie der Vergleich zeigt, stimmen die Akkorde A_1 und A_2 mit dem in Tabellen systematisierten ersten Akkord von *Psalmodie 2* im wesentlichen überein.[2] Über einer grossen Septe bzw. kleinen None im Bass erklingt ein Vierklang, der sich aus Tritonus, Quarte bzw. Quinte und ergänzungsweise grosser Terz aufbaut.[3] Die Bassnoten von A_1 und A_2 verhalten sich zudem wie »Etat fondamental« und »Ier renversement« in Tabelle II.

Offensichtlich hat Boulez die ersten sechs Töne der Sonatinenreihe auf diese Akkordstruktur hin angelegt. Er konnte so in seiner Sprache bereits etablierte Klänge beibehalten und zugleich ansatzweise jene Einheit zwischen Melodie und Harmonik gewährleisten, wie sie Schönberg mit Quartenthema und Quartenakkord in der *Kammersymphonie* anstrebte, um sie in den *Variationen für Orchester* op. 31 dann zwölftontechnisch umzusetzen. Jeder Thementeil wird dort von Akkorden aus zahlenmässig entsprechenden Tönen einer anderen Reihenform begleitet, wobei stets Umkehrungsverhältnisse herrschen. Leibowitz sah hierin eine neue Dimension im Verhältnis zwischen Melodie und Harmonik erreicht – möglicherweise ein Grund dafür, dass Boulez dem aus der Umkehrung gewonnenen Akkord A_1 gegenüber A_2 insgesamt den Vorzug gab.[4]

Auch wenn der Reihenbeginn auf die Harmonik hin konzipiert wurde und als Material sich verselbständigende Akkorde schuf, genügte Boulez dieser Fundus nicht. Auf A_1 und A_2 werden des weiteren Umkehrungsverfahren angewendet, wie sie Tabelle II beschreibt, und auch aus der Mitte und dem Ende der Reihe leiten sich Klänge ab.[5]

Die akkordische Setzung wendet die Reihe in die Vertikale. Bauen sich die Akkorde arpeggiert auf, liegt eine Art diagonale Räumlichkeit vor. Die Reihe wird schliesslich als Begleitung oder Überbrückung auch rein oder vorwiegend horizontal aufgefächert. Dies geschieht in freien Arpeggien, die sich in den jeweiligen Kontext fügen. Entsprechend der

2 Vgl. dazu im einzelnen Kap. I.2.7, Bsp. 32 und Bsp. 33.

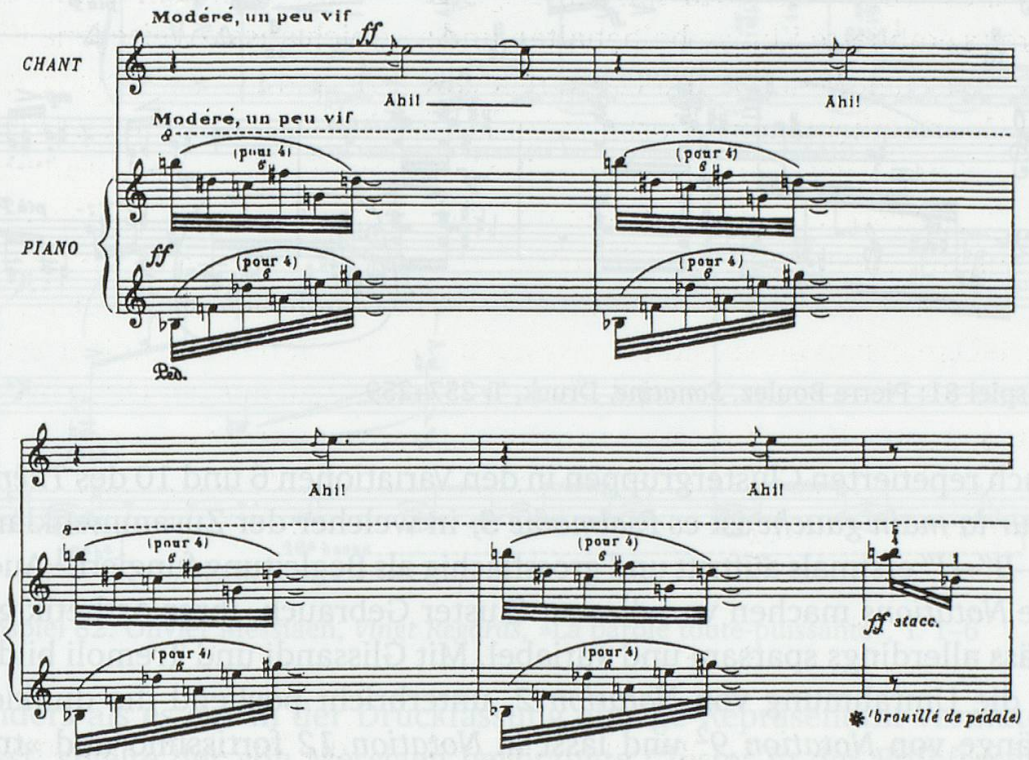
3 Die Akkorde unterscheiden sich einzig im Abstand zwischen zweitem und drittem Ton, also sozusagen zwischen linker und rechter Hand des Klaviers. Während der Akkord von *Psalmodie 2* hier eine grosse Sekunde bzw. kleine Septime aufweist, findet sich in Akkord A_1 und A_2 eine grosse Terz bzw. kleine Sexte.

4 Vgl. dazu Leibowitz (1949), S. 135: »Nous sommes donc en droit de considérer ces accords comme des projections dans une nouvelle dimension (celle du renversement vertical) des motifs. Et voici réalisée cette unité absolue entre la mélodie et l'harmonie sur laquelle nous avons tant insisté dans la première partie de notre essai.«

5 Zur Harmonik der *Sonatine* vgl. weiterführend Kap. II.5.6.

Akkorde A_1 und A_2 wird zudem eine zweistimmige Arpeggiofigur zur fixierten Gestalt. Sie leitet die Exposition ein und erscheint im folgenden als Ganzes oder in Teilen wieder. Repetitiv bestreitet die Figur in der Frühfassung die Begleitung des Themas, mit Pausen durchsetzt, in denen die Akkorde sowie auf das Terzmotiv weisende Einwürfe erklingen (s. o. Bsp. 77).

Sehr ähnlich ist der Klavierpart des Liedes »Répétition planétaire« aus Messiaens Zyklus *Harawi* (1945) gestaltet:



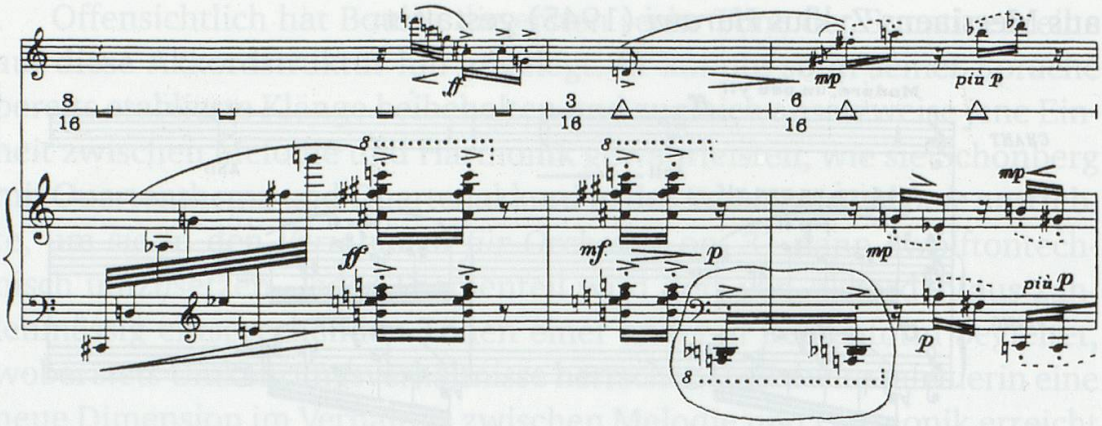
Beispiel 80: Olivier Messiaen, *Harawi,* »Répétition planétaire«, T. 1–5

Auch hier verteilt sich das chromatische Total in einer schnellen Fortissimo-Geste auf beide Hände. Im Unterschied zur *Sonatine* wird die Figur nicht verkürzt, sondern mehrfach unverändert wiederholt. Wie im Falle des Vogelrufes liegt mit dem Zwölftonarpeggio wohl ein weiteres zur Verarbeitung übernommenes Element vor, denn auch vier Zusammenklänge der Messiaenschen und Boulezschen Figur, darunter die Anfangs- bzw. Schlusstöne (*h–b* bzw. *d–gis*), stimmen überein. Mit G10 wählte Boulez eine Reihentransposition, die dem Vorbild sehr nahe kam.[6]

6 Allein zwei Klänge weichen ab: Statt der grossen Sexte *a–fis* bei Messiaen erklingt bei Boulez der Tritonus *a–es*, statt der kleinen Septe *f–es* die Sekunde *f–fis*, wodurch sich insgesamt eine klangliche Schärfung ergibt.

3.5 Der Cluster

Wenn innerhalb der Scherzando-Teile T. 258–259 der Druckfassung im tiefsten Bassregister ein chromatischer Cluster wiederholt wird, dann handelt es sich um ein Element, welches uns bereits in den Werken vor der *Sonatine* begegnet war:



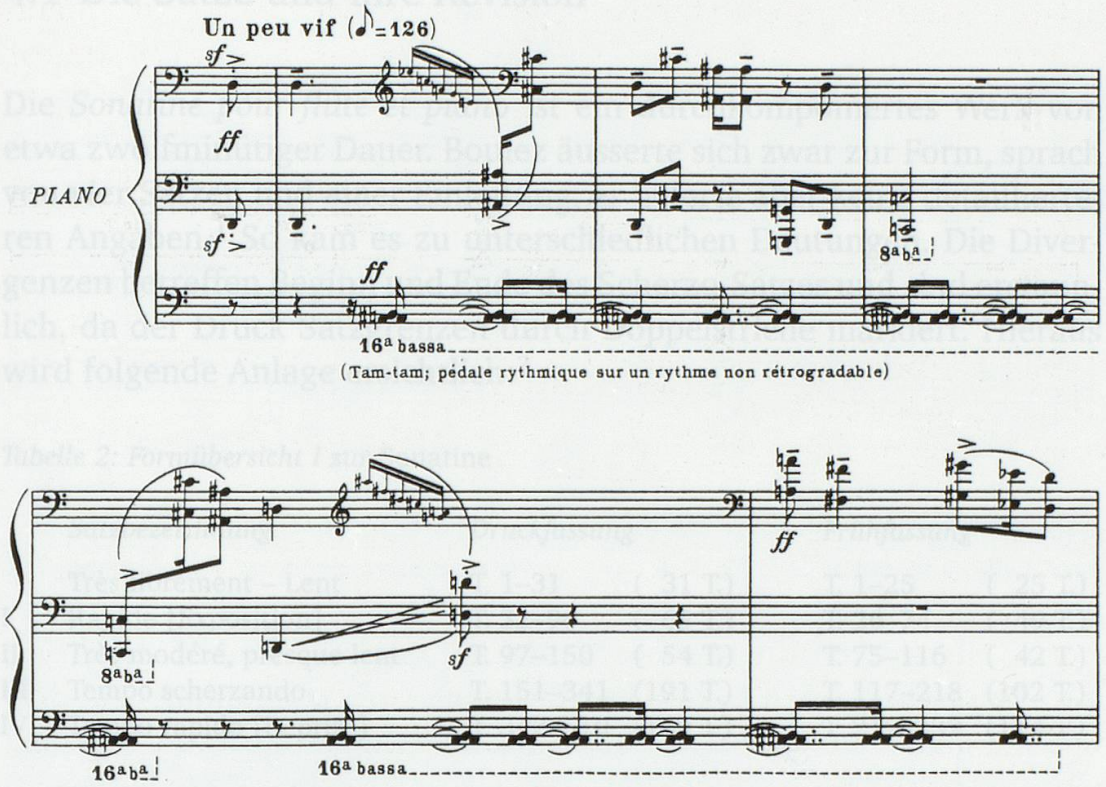
Beispiel 81: Pierre Boulez, *Sonatine,* Druck, T. 257–259

Nach repetierten Clustergruppen in den Variationen 6 und 10 des *Thème pour la main gauche* ist es *Psalmodie 3,* in welcher der Zusammenklang *A″–B″–H″* erstmals auftritt und grossflächig als Begleitung fungiert.[1] Auch die *Notations* machen von diesem Cluster Gebrauch, ihrer Ästhetik gemäss allerdings sparsam und variabel. Mit Glissandi und Tremoli bildet er die Umrahmung von *Notation 2,* unterbricht pochend die dunklen Klänge von *Notation 9*[2] und lässt in *Notation 12* fortissimo und »très sonore« den Zyklus ausklingen.[3]

Als Kompositionsmittel sind Cluster mit der Gruppe La Jeune France in Verbindung zu bringen. So streut Jolivet in *Mana* unterschiedliche Clusterklänge ein, aussereuropäisch konnotiert im dritten Stück »La Princesse de Bali«, dessen Beginn sich ganz aus der rhythmisch variierten Wiederholung des Bassklangs *A″–B″–H″–D′* entwickelt. Noch stärker als klangliche Gestalt fixiert verwendet auch Messiaen den chromatischen Cluster *A″–B″–H″*. In Einwürfen, Überleitungen, zur Themenbegleitung und Schlussbildung erscheint er häufig innerhalb des Zyklus *Harawi*.[4]

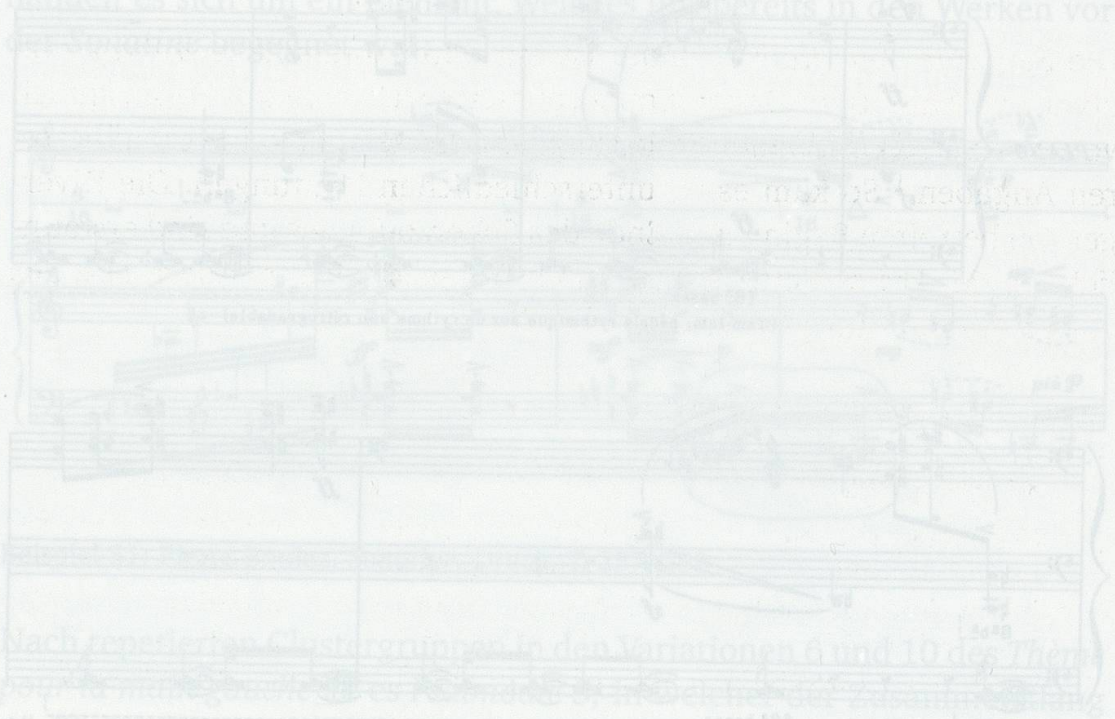
1 Vgl. Kap. I.2.7, Bsp. 36.
2 Vgl. Kap. I.2.7, Bsp. 55.
3 Vgl. Kap. I.2.7, Bsp. 59.
4 Vgl. bes. die Lieder »Doundou tchil«, »Adieu«, »Syllabes« und »Katchikatchi les étoiles«.

In »Noël« der *Vingt Regards* evoziert der Klang weihnachtliche Glocken, als »percussion grave« durchzieht er in rhythmischem Ostinato »La parole toute-puissante«:



Beispiel 82: Olivier Messiaen, *Vingt Regards,* »La parole toute-puissante«, T. 1–6

Anders als es der in der Druckfassung einzige Repräsentant vermuten lässt, spielte der von Messiaen bevorzugte Cluster in der Frühfassung der *Sonatine* eine wesentliche Rolle. Neben diesem schlagzeugartigen Element gehört zu den Materialien der *Sonatine* schliesslich noch »Füllwerk« aus Trillern, Tremoli, Glissandi und chromatischen Einwürfen, die im jeweiligen Kontext zur Sprache kommen.



4. Die Form

4.1 Die Sätze und ihre Revision

Die *Sonatine pour flûte et piano* ist ein durchkomponiertes Werk von etwa zwölfminütiger Dauer. Boulez äusserte sich zwar zur Form, sprach von vier Sätzen und einer Einleitung, er lieferte aber keine detaillierteren Angaben.[1] So kam es zu unterschiedlichen Deutungen. Die Divergenzen betreffen Beginn und Ende des Scherzo-Satzes und sind erstaunlich, da der Druck Satzgrenzen durch Doppelstriche markiert. Hieraus wird folgende Anlage ersichtlich:[2]

Tabelle 2: Formübersicht I zur Sonatine

	Satzbezeichnung	*Druckfassung*		*Frühfassung*	
	Très librement – Lent	T. 1–31	(31 T.)	T. 1–25	(25 T.)
I	Rapide [Exposition]	T. 32–96	(65 T.)	T. 26–74	(49 T.)
II	Très modéré, presque lent	T. 97–150	(54 T.)	T. 75–116	(42 T.)
III	Tempo scherzando	T. 151–341	(191 T.)	T. 117–218	(102 T.)
IV	Tempo rapide [Reprise]	T. 342–510	(169 T.)	T. 219–332	(114 T.)

Durch die Revision wurde die Form als solche nicht verändert, nur die Proportionen verschoben sich leicht.[3] Die Besprechung der Sätze geht von der Druckfassung aus und zieht ergänzend die Frühfassung heran.[4]

Mit »Très librement – Lent« überschrieben, vermittelt die Einleitung (T. 1–31) den Eindruck einer Improvisation. Ausgehaltene Akkorde im Klavier wechseln sich ab mit durch Pausen zersetzten Flötenarpeggien. Bereits die ersten beiden Takte exponieren das wesentliche Material des gesamten Stückes. Im Akkord A_1 und dem Aufstieg der Flöte wird die Reihe aufgefächert, wobei sich in der Verteilung der Töne auf beide Instrumente

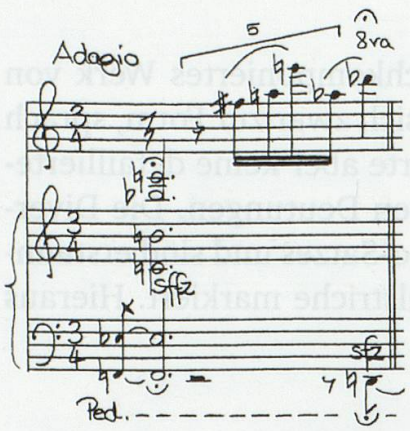
1 Vgl. Boulez (1958), S. 38, Boulez (1975), S. 31 und Boulez (1989), S. 250.

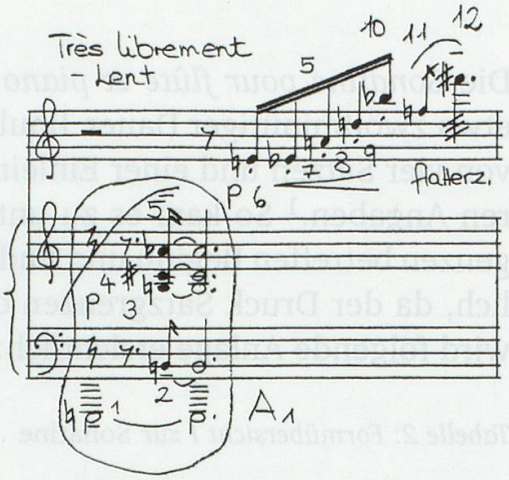
2 Bennett (1986), S. 60 setzt den Beginn des Scherzo-Satzes schon in T. 140 an, für Hirsbrunner (1985), S. 43 beginnt der letzte Satz bereits T. 296, Jameux (1984), S. 289 hingegen sieht das »finale véritable« erst ab T. 379.

3 Die Unterschiede in der Anzahl der Takte ergeben sich aus der neuen Takteinteilung, vgl. Kap. II.2.4.

4 Taktangaben beziehen sich – soweit nicht anders angegeben – auf die Druckfassung. – Zu den Unterschieden zwischen beiden Fassungen vgl. im Detail Anhang B.4. – Die wesentlichen Punkte resümierend vgl. auch Gärtner (2002 II).

sowie in der Quintole und abschliessenden Zweitongruppe schon Charakteristika des Themas andeuten. Wenn Kapp und Hirsbrunner auf Leibowitz' *Sonate* op. 12 verweisen,[5] dann legt diese Anfangsgeste in der Tat nahe, dass Boulez die Komposition seines Lehrers gekannt hat:





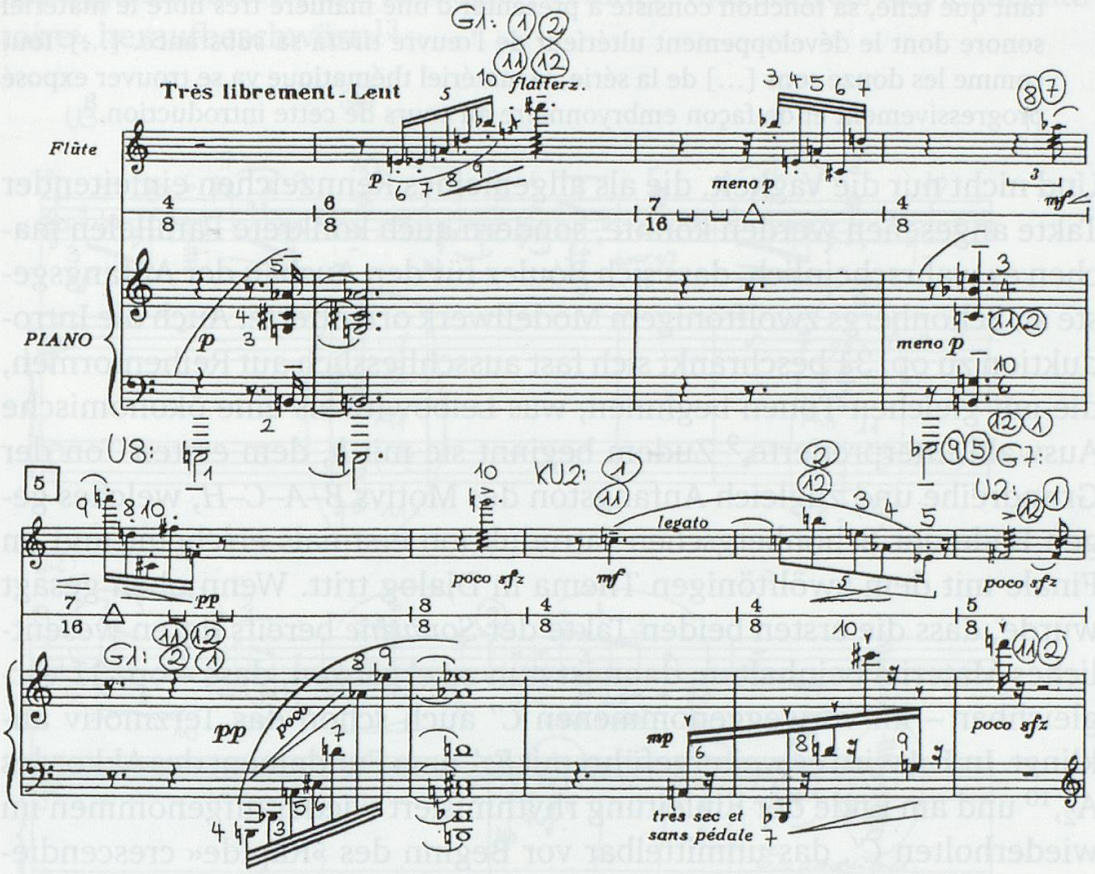
Beispiel 83:
René Leibowitz, *Sonate* op. 12, T. 1 Pierre Boulez, *Sonatine,* Frühfassung, T. 1

Auch Leibowitz eröffnete seine *Sonate* mit der Präsentation der Reihe durch einen liegenden Akkord im Klavier mit vorweggenommenem Bass und durch eine aufwärts strebende Sechzehntelquintole der Flöte, wobei sich sogar die melodischen Führungen der letzten drei Töne (Abwärts- und Aufwärtsbewegung) gleichen. Beachtenswert sind die feinen Unterschiede. So setzt Boulez im tiefsten Bassregister ein, zögert präzise auskomponiert den Einsatz des Akkordes hinaus und legt die Dynamik aus dem Piano steigernd an. Die Spannweite des Flötenaufstiegs ist grösser, und der Zielton *fis'''* im Gegensatz zu *des''''* bei Leibowitz spieltechnisch unproblematisch, er wird jedoch durch Flatterzunge verfremdet. Insgesamt gelingt es so, auf elegantere Weise eine grössere Wirkung zu erzielen.

Wie bei den Messiaenschen Modellen scheint hier eine Geste als Keimzelle übernommen, um weiterführend eigenes Gewebe zu entwickeln. In Leibowitz' *Sonate* beginnt in T. 2 ein »Allegro molto«, das die im Adagio-Takt vorgestellte Grundreihe in gleicher Bündelung wiederaufnimmt. Boulez hingegen lässt die Materialien wuchern. Dabei kommen vorrangig jene Reihenformen zum Zuge, welche die Rahmentöne *f–fis* und *c–h* gemeinsam haben: G1, G7, K7, U2, KU2 sowie U8. In T. 16 tritt G11 hinzu mit dem Schritt *c–h* in der Mitte.[6] Von den sich so ergebenden Verknüp-

5 Vgl. Kap. II.2.2, S. 150.
6 Vgl. dazu auch Kap. II.5.1, S. 236–239.

fungsmöglichkeiten wird reichlich Gebrauch gemacht. Auch der erste Auftritt der Grundreihe geschieht quasi unmerklich; durch Umdeutung der Töne *f–fis* geht sie in T. 2 aus der eröffnenden Umkehrung U8 hervor:



Beispiel 84: Pierre Boulez, *Sonatine,* Druck, T. 1–9

Dem Spiel mit sich ähnelnden Reihenformen entsprechen die rhythmisch changierenden Gestalten. Mit schwankender Nähe zum Thema variieren die Bündelung der Töne und die Rhythmisierung der Flötenfiguren. Auch die Akkorde klingen unterschiedlich lange, im Wechselspiel der Instrumente deuten sich Spiegelungen an. Rückblickend hat Boulez diese Textur als noch ungeprägtes Rohmaterial beschrieben:

> A l'opposé, dans l'introduction, il n'y a pas encore de thèmes à proprement parler, mais des figures assez lâches les unes par rapport aux autres qui sont dérivées – mélodies et harmonies – de la série qui donnera naissance au thème. Toutefois, ces figures ›vagues‹ pourraient être dérivées de toute autre série. Il s'agit d'un matériau indifférencié, d'un état d'instabilité, d'une sorte de prématériau: les données restent encore intactes de tout potentiel précis.[7]

7 Boulez (1989), S. 252.

Boulez' leicht idealisierende Beschreibung ähnelt in auffallender Weise Leibowitz' Kommentar zur Einleitung der *Variationen* op. 31 von Schönberg:

> J'ai déjà parlé du caractère vague de cette introduction et j'entends par là, qu'en tant que telle, sa fonction consiste à présenter d'une manière très libre le matériel sonore dont le développement ultérieur de l'œuvre tirera sa substance. [...] Tout comme les douze sons [...] de la série, le matériel thématique va se trouver exposé progressivement et de façon embryonnaire au cours de cette introduction.[8]

Und nicht nur die Vagheit, die als allgemeines Kennzeichen einleitender Takte angesehen werden könnte, sondern auch konkrete Parallelen machen es wahrscheinlich, dass sich Boulez für den Ausbau der Anfangsgeste an Schönbergs zwölftönigem Modellwerk orientierte. Auch die Introduktion zu op. 31 beschränkt sich fast ausschliesslich auf Reihenformen, die mit gleichen Tönen beginnen, was Leibowitz als eine ökonomische Auswahl interpretierte.[9] Zudem beginnt sie mit *b*, dem ersten Ton der Grundreihe und zugleich Anfangston des Motivs *B–A–C–H*, welches gegen Ende der Schönbergschen Introduktion erstmals erscheint und im Finale mit dem zwölftönigen Thema in Dialog tritt. Wenn oben gesagt wurde, dass die ersten beiden Takte der *Sonatine* bereits deren wesentliches Material beinhalten, dann ist nun zu ergänzen, dass – op. 31 vergleichbar – im vorweggenommenen *C′* auch schon das Terzmotiv anklingt. In T. 4 wird es weitergeführt mit *Es′*, dem Fundament des Akkordes A_2,[10] und am Ende der Einleitung rhythmisiert wiederaufgenommen im wiederholten *C′*, das unmittelbar vor Beginn des »Rapide« crescendierend ins *Es′* springt.[11]

Lose gefügte einleitende Takte boten sich für eine Überarbeitung geradezu an. Von daher erstaunt es nicht, dass Boulez bei der Revision besonders die Flötenstimme in ihrem rhythmischen Verlauf und bezüglich der Oktavlagen minutiös nachbesserte.[12] Mit T. 15–23 der Frühfassung wurde

8 Leibowitz (1949), S. 123.

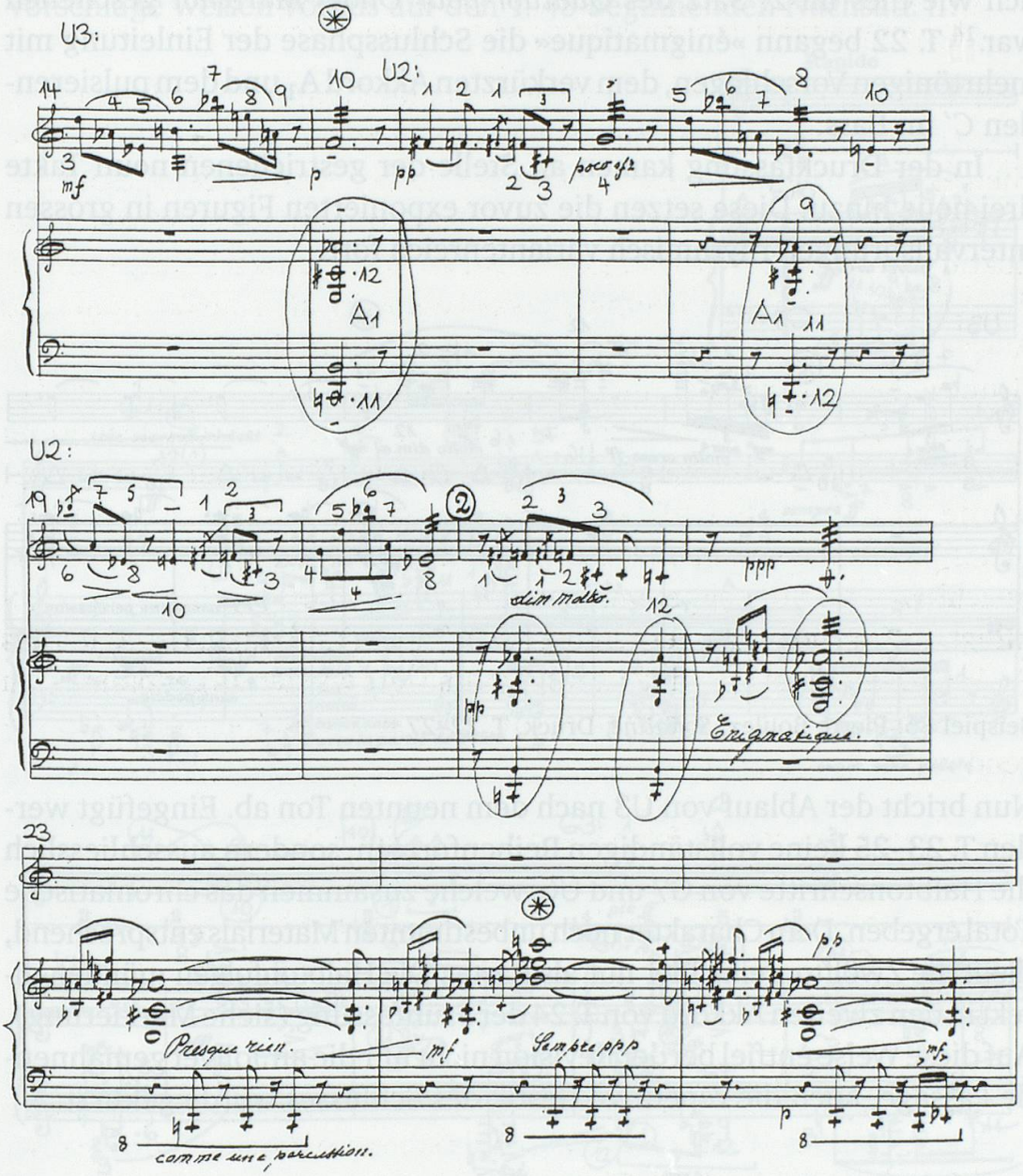
9 Vgl. Leibowitz (1949), S. 123, Anm. 1: »Il est à remarquer que Schœnberg emploie presque dans toute cette *Introduction* – et ceci évidemment toujours pour des raisons d'économie – seulement les formes qui débutent par les mêmes deux sons que les deux premières formes dont il s'est servi.«

10 Zur Klassifizierung der Akkorde vgl. Kap. II.3.4.

11 Die *C′*-Pulsationen setzen ihrerseits Bezüge. Neben dem Bezug zu den Akkordpulsationen im Finale und damit zu Strawinskys *Sacre* scheint zugleich ein Bezug zu Messiaens »Amen de l'Agonie de Jésus« (1943) auf, welches seinerseits mit *C′*-Pulsationen in Dreiergruppierungen zu Ende geht. Während die Pulsationen in der *Sonatine* rhythmisch variieren, werden diejenigen Messiaens wörtlich wiederholt.

12 Vgl. dazu Kap. II.5.4, S. 294–296 und Kap. II.5.5, S. 313.

ausserdem etwa ein Drittel der ursprünglichen Einleitung gestrichen. Dort erklang eine melodische Passage der Flöte, die sich mit ihren wiederholten Tonfolgen und Halbtonvorschlägen von den vorausgegangenen Arpeggien absetzte, an *Psalmodie 1* erinnert und Jolivets »style incantatoire« heraufbeschwört:[13]

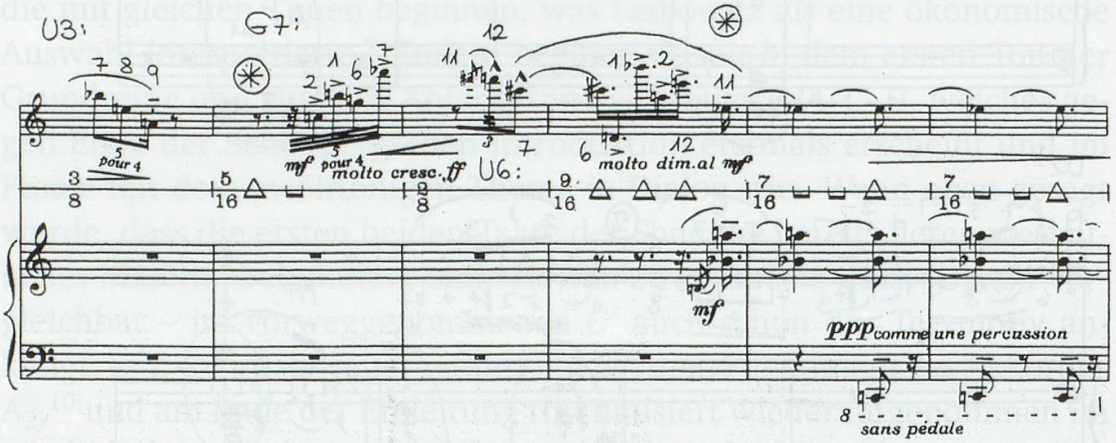


Beispiel 85: Pierre Boulez, *Sonatine,* Frühfassung (Brüsseler Abschrift), T. 14–25

13 Mit diesem melodischen Einschub scheint zugleich eine weitere Parallele zu den *Variationen* op. 31 auf, denn auch Schönberg bettete etwa in die Mitte seiner Einleitung eine stilistisch deutlich abweichende Phrase, vgl. dazu Leibowitz (1949), S. 124.

T. 15 schloss zunächst die Reihe U3 ab. Die Flöte setzte mit Flatterzunge das *f*, die Töne *cis* und *c* barg Akkord A_1, der für die Begleitung der gesamten Passage verwendet wurde, wodurch das *c* wie ein Grundton im Bass präsent blieb. Ab T. 16 wurde mit der Umkehrung U2 gespielt, vor allem deren Beginn, aber auch Töne der Mitte wurden wiederholt, ähnlich wie dies im 2. Satz des *Quatuor pour Ondes Martenot* geschehen war.[14] T. 22 begann »énigmatique« die Schlussphase der Einleitung mit mehrtönigen Vorschlägen, dem verkürzten Akkord A_1 und dem pulsierenden *C'* im Bass.

In der Druckfassung kamen an Stelle der gestrichenen neun Takte drei neue hinzu. Diese setzen die zuvor exponierten Figuren in grossen Intervallsprüngen rhythmisch variantenreich fort:



Beispiel 86: Pierre Boulez, *Sonatine,* Druck, T. 22–27

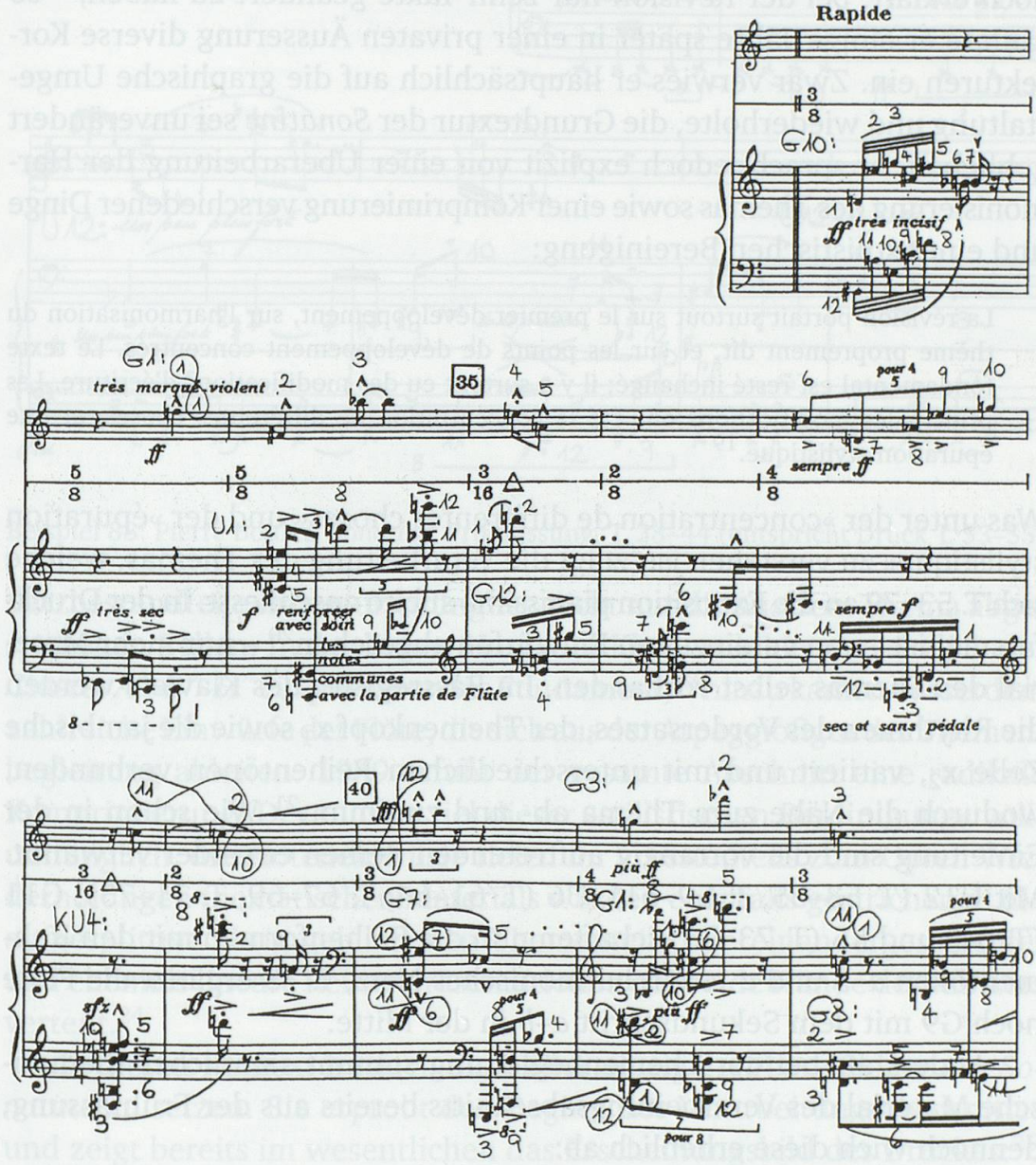
Nun bricht der Ablauf von U3 nach dem neunten Ton ab. Eingefügt werden T. 23–25 keine vollständigen Reihenformen, sondern ausschliesslich die Halbtonschritte von G7 und U6, welche zusammen das chromatische Total ergeben. Dem Charakter noch unbestimmten Materials entsprechend, dient die Zwölftonreihe hier nur als Raster. Die Halbtonfolgen münden direkt in den zweiten Akkord von T. 24 der Frühfassung (siehe Markierung). Auf diese Weise entfiel bei der Revision nicht nur die an Jolivet gemahnende Passage, auch die repetitive Gestik des Schlusses wurde gekürzt.

*

Das »Rapide« (T. 32–96) beginnt mit der Exposition des Themas. In schroffem Gegensatz zum Vorangegangenen wird es T. 32–52 »très marqué – violent« in der Flöte präsentiert, eingebettet in einen weit gespannten,

14 Vgl. Kap. I.2.7, Bsp. 42.

rhythmisch komplexen Satz des Klaviers.[15] Dieser Begleitungssatz ist auf unterschiedliche Weise mit der »Melodie« verwoben. Die Thementöne dienen doppelt gedeutet auch für die in der Klavierstimme verwendeten Reihenformen oder sie werden dort durch Verdoppelungen unterstützt,[16] die Rhythmik des Themas wird aufgenommen und variiert, Vorschläge weisen voraus auf den T. 45 beginnenden Nachsatz II:



Beispiel 87: Pierre Boulez, *Sonatine,* Druck, Beginn der Exposition, T. 32–42

15 Zur Struktur des Themas vgl. im einzelnen Kap. II.3.2.

16 Vgl. die Spielanweisung »renforcer avec soin les notes communes avec la partie de Flûte« in T. 34–35. Sämtliche Töne des Themas klingen dort in gleicher Lage rhythmisch verkürzt auch in der Begleitung an.

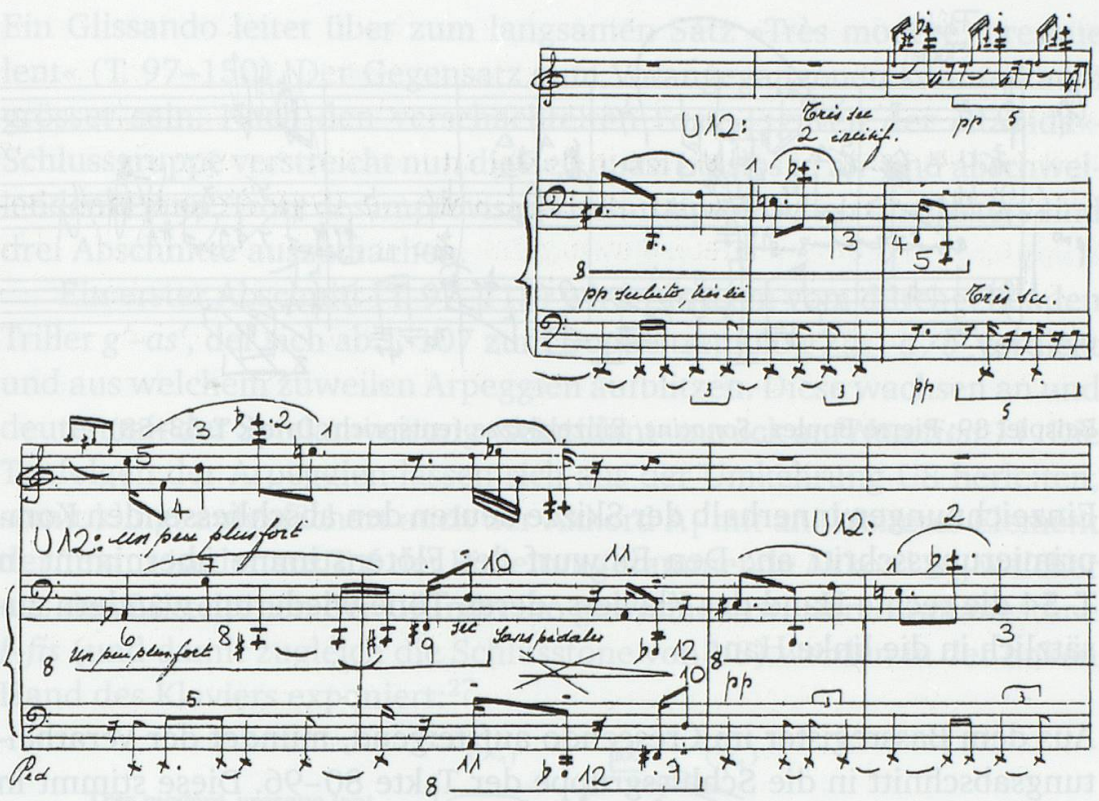
Wie bereits ersichtlich, war die Begleitung in der Frühfassung anders geartet: Statt der aus dem Thema abgeleiteten komplexen zwölftönigen Textur wechselten sich dort die Akkorde A_1 und A_2, der Beginn des Terzmotivs sowie eine mit Messiaen in Bezug zu setzende Arpeggiofigur ab.[17] Bis auf die übernommenen Takte 32–33 wurde 1949 die originale Begleitung getilgt und der neue Satz ergänzt. Hatte Boulez gegenüber Goléa noch erklärt, bei der Revision nur zehn Takte geändert zu haben,[18] so räumte er einige Jahre später in einer privaten Äusserung diverse Korrekturen ein. Zwar verwies er hauptsächlich auf die graphische Umgestaltung und wiederholte, die Grundtextur der *Sonatine* sei unverändert geblieben, er sprach jedoch explizit von einer Überarbeitung der Harmonisierung des Themas sowie einer Komprimierung verschiedener Dinge und einer stilistischen Bereinigung:

> La révision portait surtout sur le premier développement, sur l'harmonisation du thème proprement dit, et sur les points de développement concentrés. Le texte fondamental est resté inchangé; il y a surtout eu des modifications d'écriture. Les principales modifications ont été la concentration de différentes choses, et une épuration stylistique.[19]

Was unter der »concentration de différentes choses« und der »épuration stylistique« zu verstehen ist, zeigt die Verarbeitung des Themas, welche sich T. 53–79 an die Exposition pianissimo subito anschliesst. In der Druckfassung ist – von vereinzelten Einwürfen abgesehen[20] – nur mehr Material des Themas selbst vorhanden. Im Bassregister des Klaviers werden die Rhythmen des Vordersatzes, der Themenkopf x_1 sowie die jambische Zelle x_2, variiert und mit unterschiedlichen Reihentönen verbunden, wodurch die Nähe zum Thema ab- und zunimmt.[21] Wie schon in der Einleitung sind die vorrangig auftretenden Reihen einander verwandt. Mit U12 (T. 53–55, T. 59–61), U6 (T. 61–64, T. 67–69, T. 71–75), G11 (T. 64) und K5 (T. 73–76) schaffen nun die Reihenformen mit den Rahmentönen *a–b* und *e–es* ein harmonisches Netz, T. 75 ergänzt die Flöte noch G9 mit dem Sekundschritt *a–b* in der Mitte.

Anders als bei der Themenbegleitung stammt sämtliches thematische Material des Verarbeitungsabschnitts bereits aus der Frühfassung, dennoch wich diese erheblich ab:

17 Vgl. Kap. II.3.4, Bsp. 77.
18 Vgl. Kap. II.2.1, S. 146–147.
19 Brief von Pierre Boulez an George Kenneth Mellott vom 31. Mai 1965, vgl. Mellott (1964), Appendix H, S. 361.
20 Vgl. T. 54, T. 67 und T. 71.
21 Vgl. dazu auch Kap. II.5.4, S. 284–285.



Beispiel 88: Pierre Boulez, *Sonatine,* Frühfassung, T. 38–44 (entspricht Druck T. 53–55)

Satzbestandteile waren ursprünglich nicht nur die aus dem Thema abgespaltenen Zellen. In der linken Hand des Klaviers bildete zusätzlich der Cluster *A″–B″–H″* ein pulsierendes Fundament,[22] hinzu kamen ausserdem zahlreiche Einwürfe der Flöte, die sich aus der Arpeggiofigur der Themenbegleitung ableiten. 1949 erfuhr der gesamte Abschnitt eine radikale Komprimierung. Der Cluster fiel dieser »stilistischen Bereinigung« vollumfänglich, die Flöteneinwürfe fielen ihr grösstenteils zum Opfer. Wiederholungen thematischen Materials wurden ebenfalls gestrichen,[23] die aufgesplittert übrig gebliebenen Thementeile übereinandergeschichtet und ehemals lineare Reihenpräsentationen auf beide Hände des Klaviers verteilt.[24]

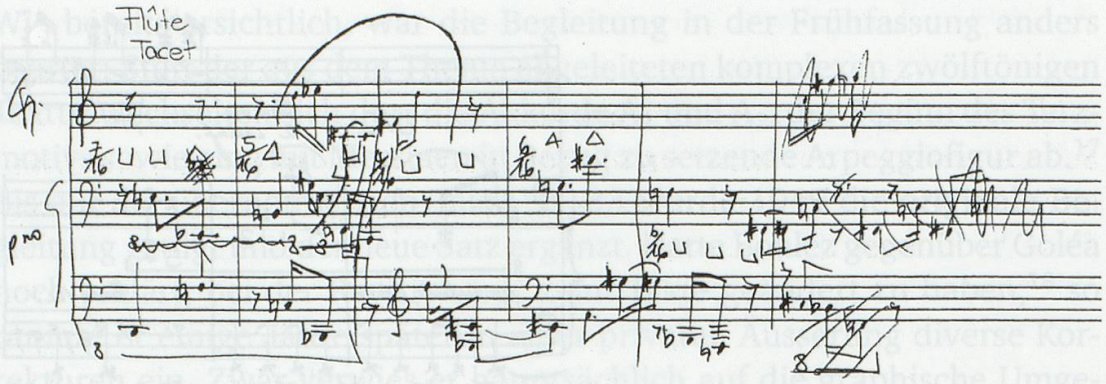
In diesen Kontext ist auch die bisher einzig greifbare Skizze zur *Sonatine* zu setzen. Sie erprobt den Beginn des Verarbeitungsabschnittes und zeigt bereits im wesentlichen das Erscheinungsbild des Druckes:[25]

22 Seines häufigen Auftretens wegen durch ein gehalstes x symbolisiert, vgl. die Legende auf S. 2 von F-Pn, Ms. 21612 bzw. auf S. 3 der Brüsseler Abschrift.

23 So etwa zu Beginn des Abschnitts, siehe Bsp. 88, die T. 38–40 wiederholenden Takte 43 ff.

24 Zur Bedeutung der Revision für die Satzweise vgl. Kap. II.5.5, S. 311–313.

25 Vgl. PSS, Mappe A, Dossier 3h.



Beispiel 89: Pierre Boulez, *Sonatine,* Einzelskizze (entspricht Druck T. 53–58)

Einzeichnungen innerhalb der Skizze deuten den abschliessenden Komprimierungsschritt an: Den Einwurf der Flötenstimme übernimmt in T. 54 die rechte Hand des Klaviers, deren Töne wiederum wandern zusätzlich in die linke Hand.

Aus dem Bassregister im Crescendo aufsteigend, mündet der Verarbeitungsabschnitt in die Schlussgruppe der Takte 80–96. Diese stimmt in beiden Fassungen überein.[26] Nun ist es nur noch die jambische Zelle x_2, welche sich im Forte-Bereich und in Sopranlage kontrapunktisch fortspinnt. Ab T. 88 treten verdichtende Zusammenklänge auf, ab T. 93 wird x_2 mit der rhythmisch diminuierten und umgekehrten Zelle x_1 verknüpft. Imitationen und Engführungen schliessen das »Rapide« ab.

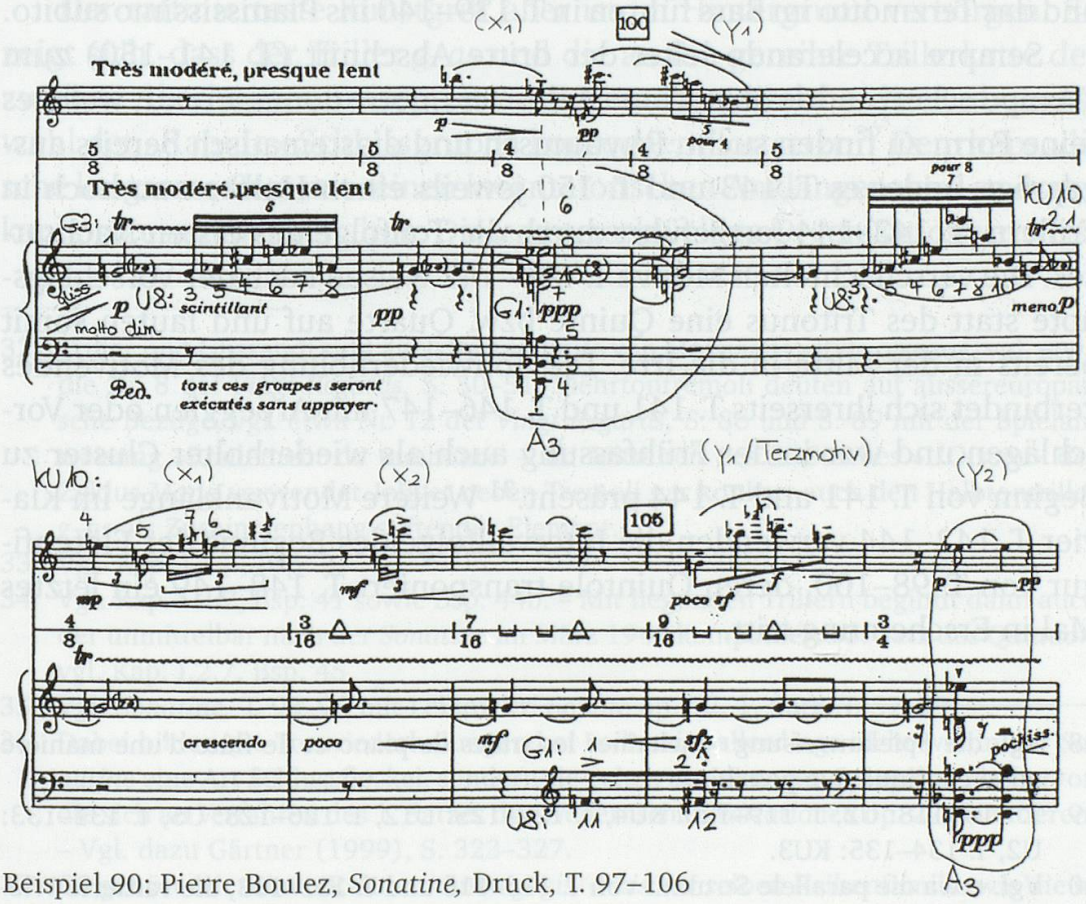
Wieder wird die Auswahl der Reihenformen anhand gemeinsamer Halbtonschritte vorgenommen. Mit U7 (T. 80–84), G12 (T. 84–87), U11 (T. 86–88), U3 (T. 89–90), G2 (T. 90–91), KU5 (T. 91–92), U6 (T. 92–93), U10 (T. 93–96) und G7 (T. 95–96) ist es diesmal jedoch nicht nur eine Reihenfamilie, die dominiert. Der Halbtonschritt *h–b* in der Mitte von U3 dient als Verbindungsglied der Reihenfamilie *b–h/f–e* (U7, G 12) mit der Familie *fis–g/cis–c* (U3, G2). U11 und KU5 weisen den Halbtonschritt *g–fis* bzw. *c–cis* in ihrer Mitte auf. In T. 92 wird zu Familie *g–as/d–cis* (U 10) übergeleitet, mit welcher U6 und G7 mittig verbunden sind. Die Reihe G7 aber endet ihrerseits auf *fis–f* und lässt somit das »Rapide« in jene Zweitonfolge auslaufen, welche das Thema eröffnete.

*

26 Nur der Beginn wurde minimal gekürzt. Es entfielen Wiederholungen der ersten Zweitongruppe *h–b* in emphatischen Oktavparallelen.

Ein Glissando leitet über zum langsamen Satz »Très modéré, presque lent« (T. 97–150). Der Gegensatz zum Vorangegangenen könnte kaum grösser sein. Nach den verschachtelten Forte-Figuren der »Rapide«-Schlussgruppe verstreicht nun die Zeit quasi pulslos in an- und abschwellendem Piano. Trotz des improvisatorisch-rhapsodischen Charakters sind drei Abschnitte auszumachen.

Ein erster Abschnitt (T. 97–115) wird getragen vom durchgehenden Triller *g'–as'*, der sich ab T. 107 zum Doppeltremolo *g'/as'–a'/b'* verdickt und aus welchem zuweilen Arpeggien aufblitzen. Diese wachsen an und deuten mit der Spielanweisung »scintillant« zurück auf *Notation 11*. Die Tonfolgen der Arpeggien lassen sich aus der Umkehrung U8 herleiten, somit klingt aufgefächert auch der Akkord A_1 mit an. Weiteres Element der Textur ist der aus T. 6 der Einleitung stammende Akkord A_3, welcher aus den Mitteltönen der Grundreihe gewonnen ist. Deren Anfangstöne *f–fis* (und damit zugleich die Schlusstöne von U8) werden in der linken Hand des Klaviers exponiert:[27]



Beispiel 90: Pierre Boulez, *Sonatine*, Druck, T. 97–106

27 Statt mehrfacher, unterschiedlich rhythmisierter Wiederholungen des Tonpaares *f–fis* in der Frühfassung, vgl. dort T. 81–82, T. 88–89, T. 92–93, blieben im Druck T. 104–105, T. 111, T. 115 nur einzelne Repräsentanten stehen.

Über der Klaviertextur, die in ihrer Machart der Themenbegleitung der Frühfassung gleicht, ertönen in der Flöte Legatofiguren, die sich nur teilweise dodekaphon deuten lassen. Ihre Rhythmen erinnern an die Zellen des Themas. Der Vorschlag vor dem jeweils dritten Ton weist T. 99 und T. 102 zugleich dezent auf das Terzmotiv, welches in rhythmischen Umrissen und authentischer Intervallfolge T. 105 erstmals auftritt.

Auch der zweite Abschnitt (T. 116–140) wird durch ein Glissando des Klaviers eingeleitet. Nun wechseln sich verschiedene Triller durch die Stimmen wandernd ab. Sie gehen nahtlos ineinander über[28] oder werden durch Arpeggien verbunden, die sich aus Reihenteilen und chromatisierten Folgen zusammensetzen. Der Akkord A_3 ist verschwunden. Statt der Melodie-Begleitungsstruktur des 1. Abschnitts bilden Triller, der Vordersatz des Themas in verschiedenen Transpositionen[29] sowie Teile der Flötenfigur von T. 98–100 einen dreistimmigen Kontrapunkt, wobei Wiederholungen nicht gescheut werden.[30] Anklänge an die Themenexposition des »Rapide«, der Nachsatz I in der Flöte, ein aus U8 gebildetes Arpeggio und das Terzmotto im Bass führen in T. 139–140 ins Pianississimo subito.

Sempre accelerando leitet der dritte Abschnitt (T. 141–150) zum »Tempo scherzando« über. Nun ist das Terzmotiv dominierend, welches seine Form zu finden sucht. Rhythmisch und diastematisch bereits ausgeprägt, endet es T. 143 und T. 150 jeweils einen Halbton zu hoch in Trillern, T. 143–144 fortgeführt durch die Tonfolge des ersten Nachsatzes. Die verschachtelten Motive T. 146–147 weisen nach der Vorschlagsnote statt des Tritonus eine Quinte bzw. Quarte auf und laufen somit bereits in der Mitte in die Irre. Die Tonwiederholung des Motivendes verbindet sich ihrerseits T. 141 und T. 146–147 mit Arpeggien oder Vorschlägen und war in der Frühfassung auch als wiederholter Cluster zu Beginn von T. 141 und T. 144 präsent.[31] Weitere Motivanklänge im Klavier T. 142–144 verwenden die Intervallfolge des Beginns der Flötenfigur von T. 98–100, deren Quintole transponiert T. 148–149 ein letztes Mal in Erscheinung tritt.

---

28 Vgl. die Spielanweisung »enchaîner les trilles de piano et de flûte d'une manière aussi continue que possible«.

29 T. 116–118: U2, T. 119–120: KU4, T. 122–125: U12, T. 126–128: U5, T. 131–133: U2, T. 134–135: KU3.

30 Vgl. etwa die parallele Struktur von T. 116–118 und T. 131–133, die variierte Wiederholung der Flötenstimme von T. 122–123 in T. 124–125 oder die nur leicht modifizierte Wiederaufnahme der Figur von T. 98–100 in T. 135–138.

31 Vgl. in der Frühfassung T. 111 und T. 113. – In T. 144 des Druckes wurde der Cluster durch das *A'* ersetzt.

Anschaulich lässt der langsame Satz das Bestreben erkennen, unterschiedliche musikalische Welten zu verbinden. Mit den Trillern, Tremoli und Glissandi treten zu den Ausgangsmaterialien der *Sonatine* Elemente aus Messiaens und Jolivets Vokabular mit aussereuropäischen Konnotationen hinzu.[32] Boulez knüpfte so an die im Jahr zuvor komponierten langsamen Sätze im »style incantatoire« an. Die liegenden, zuweilen in Akkorde gebetteten Triller erinnern an *Psalmodie 2* mit ihrem durchgehenden Achsenton,[33] Repetitionen des Tonpaares *f–fis* sowie Glissandi prägten schon die »Assez lent«-Teile des 2. Satzes des *Quatuor pour Ondes Martenot*.[34] Die zwischen Thema und Terzmotiv changierenden Legatofiguren stehen in ihrer zarten Expressivität hingegen der Ästhetik von Leibowitz nahe. Schon die Schlussgeste der Flöte am Ende des »Rapide« ähnelt verblüffend einer Figur im 1. Satz der *Sonate* op. 12,[35] der tänzelnde Charakter des dritten »Lent«-Abschnittes mit seinen häufigen Tonwiederholungen kommt diesem Leibowitzschen »Allegro molto« noch näher.[36]

Der raffinierteste Kunstgriff aber ist im Hintergrund verborgen. So zeigt sich, dass der Triller *g–as* und die an ihn gereihte Trillerkette des zweiten Abschnittes Transposition G3 ergeben, welche die Reihenauswahl der »Rapide«-Schlussgruppe konsequent fortsetzt.[37] Der rhapsodische langsame Satz mit seinen incantatorischen Anklängen wird so dodekaphon zusammengehalten. Diese unterschwellige Organisation verweist

---

32 Triller und Glissandi sind auch Bestandteile von Messiaens »style oiseau«, vgl. etwa die Nr. 8 der *Vingt Regards,* S. 50–51, Mehrtontremoli deuten auf aussereuropäische Bezüge, vgl. etwa Nr. 12 der *Vingt Regards,* S. 86 und S. 89 mit der Spielanweisung »Roulement de tambour«. – Im Mittelteil des 2. Stückes »L'Oiseau« des Zyklus *Mana* verwendet Jolivet neben Tremoli gar konkret auch den Halbtontriller *g–as* als Zusammenhang stiftendes Element.

33 Vgl. Kap. I.2.7, Bsp. 27.

34 Vgl. Kap. I.2.7, Bsp. 41 sowie Bsp. 44b. – Mit liegenden Trillern beginnt dann auch der unmittelbar nach der *Sonatine* im März 1946 komponierte 3. Satz des *Quatuor*, vgl. Kap. I.2.7, Bsp. 45.

35 Vgl. *Sonatine*, T. 93–95 mit Leibowitz' *Sonate* op. 12, 1. Satz, T. 57–59.

36 Dabei bilden die Tonwiederholungen bei Leibowitz allerdings nicht wie in der *Sonatine* eine Art Schlussfloskel, sondern sie gehen aus strengen Spiegelungen hervor, die sich an Verfahren des 1. Satzes der Webernschen *Variationen* op. 27 orientieren. – Vgl. dazu Gärtner (1999), S. 323–327.

37 G3 gehört mit seinen Rahmentönen *g–gis/d–cis* zur selben Reihenfamilie wie die in T. 93–96 verwendete Umkehrung U10. Auch die im »Lent« verwendeten Reihen G1 (Akkord A_3), KU10 (T. 101–102), U12 (T. 114 und T. 122–124) sowie KU4 (T. 119–120) sind dieser Gruppe zuzuordnen. – Mittels der Triller klingt parallel zu G3 allerdings auch G4.

erneut auf Schönbergs op. 31, dessen 7. Variation die Reihentöne des Themas ebenfalls in der Begleitung versteckt – von Leibowitz als vorbildlich gepriesen, da trotz des Farbenzaubers eine solide Architektur vorhanden sei.[38]

*

Mit einer Dauer von etwa vier Minuten und mit 191 Takten der längste Satz kann das »Tempo scherzando« als das »Herzstück« der *Sonatine* bezeichnet werden. Es gliedert sich in vier Teile:

Tabelle 3: Gliederung des »Tempo scherzando« (Druckfassung)[39]

T. 151–194	Tempo scherzando I
T. 195–221	Zwischenspiel [Trio]
T. 222–295	Tempo scherzando II
T. 296–341	Subitement tempo rapide

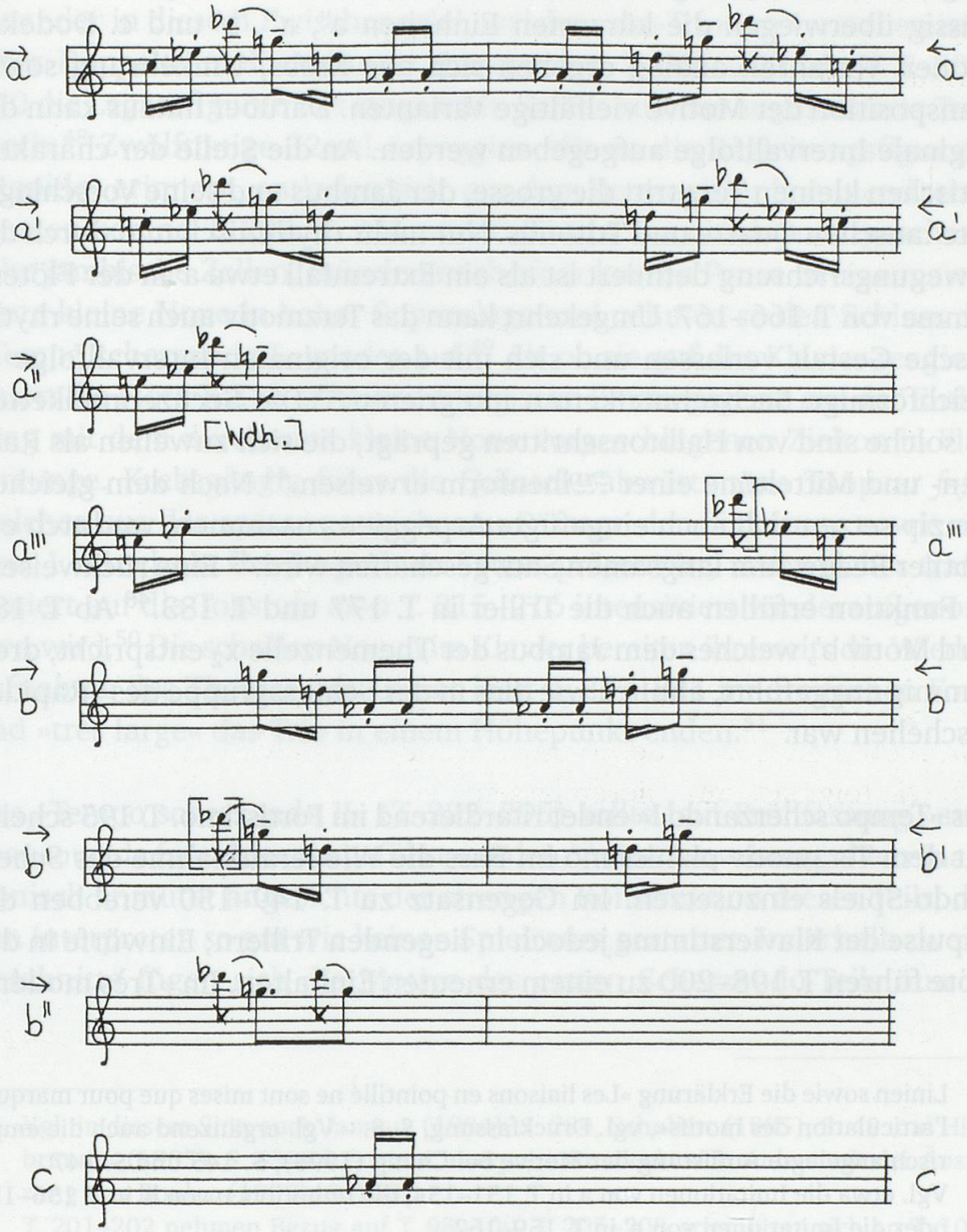
Der erste Teil (T. 151–194) stellt das Terzmotiv vor, um es sogleich »avec humeur« wieder aufzusplittern.[40] Die Terz des Beginns, der Jambus der Mitte sowie die Tonwiederholung am Ende bilden verkürzte Motive, die sich wie folgt systematisieren lassen:

38 Vgl. Leibowitz (1949), S. 177–178, Anm. 1: »Je voudrais insister sur le point suivant: la solidité de l'architecture musicale schœnbergienne fait que même un passage aussi dilué que celui que nous avons sous les yeux ne court jamais le risque de tomber dans une sorte de déliquescence, où l'élément principal serait la sonorité pour elle-même [...]. Plus même: cette couleur, loin de constituer de vains exercices hédonistes, constitue un support de l'architecture.« – Das Lob an Schönberg ist zugleich deutlich als Seitenhieb auf Messiaens Klangfreudigkeit zu verstehen, welche Leibowitz als empirischen Hedonismus abtat, vgl. Leibowitz (1945 II).

39 Bis auf die Abgrenzung zwischen »Tempo scherzando I« und Zwischenspiel, welche Chang (1998), S. 137 bereits zwischen T. 184 und T. 185 sieht, stimmt meine Gliederung mit der seinigen überein. – Die Gliederung Bennetts (1986), S. 60–61 ist in sich widersprüchlich. So hat der Scherzo-Satz, dessen Beginn er schon in T. 140 ansetzt (vgl. Anm. 2), für Bennett »three sections, each conceived like a strophe of a poem«. Als 1. Strophe analysiert er im folgenden jedoch T. 222–253, die 2. Strophe (»anti-strophe«) endet seinem Beispiel nach um T. 292. Für die 3. Strophe (»epode«) greift die Angabe mit Beginn in T. 286 nicht und ist als Druckfehler zu interpretieren. T. 140–221 werden nicht kommentiert.

40 Vgl. Kap. II.3.3, Bsp. 72.

Tabelle 4: Ableitungen des Terzmotivs[41]



41 Für die Analyse des »Tempo scherzando II« hat Bennett (1986), S. 60–62 grundlegende Ansätze geliefert. Die Bezeichnungen a für das gesamte Motiv und b für die Verkürzung mit Beginn in der Mitte sind von Bennett übernommen. Die übrigen Bezeichnungen leiten sich davon ab. Dass Boulez die verschiedenen Verkürzungsstadien des Terzmotivs bis hin in seine Einzelbestandteile, a''' (Terz), b' (Jambus) und c (Tonwiederholung), als eigenständige Motive verstand, zeigen gepunktete

In dreistimmigem Kontrapunkt werden das Terzmotiv und seine Ableitungen durcheinandergewirbelt, wobei Imitationen anklingen.[42] Zahlenmässig überwiegen die kürzesten Einheiten a'', a''', b' und c. Dodekaphonen Verfahren analog ergeben sich aus Krebs, Umkehrung sowie Transposition der Motive vielfältige Varianten. Darüber hinaus kann die originale Intervallfolge aufgegeben werden. An die Stelle der charakteristischen kleinen Terz tritt die grosse, der Jambus und seine Vorschlagsnote tauschen Quarte und Tritonus. Nur mehr rhythmisch und durch die Bewegungsrichtung definiert ist als ein Extremfall etwa a' in der Flötenstimme von T. 166–167. Umgekehrt kann das Terzmotiv auch seine rhythmische Gestalt verlassen und sich mit der originalen Intervallfolge in gleichförmige Sechzehntelketten integrieren.[43] Die Sechzehntelketten als solche sind von Halbtonschritten geprägt, die sich zuweilen als Rahmen- und Mitteltöne einer Reihenform erweisen.[44] Nach dem gleichen Prinzip setzen sich auch eingefügte Arpeggien zusammen, wodurch ein subtiler Bezug zum langsamen Satz geschaffen wird.[45] Eine rückweisende Funktion erfüllen auch die Triller in T. 177 und T. 183.[46] Ab T. 185 wird Motiv b', welches dem Jambus der Themenzelle x_2 entspricht, dreistimmig enggeführt, ähnlich wie dies in der Schlussgruppe des »Rapide« geschehen war.

Das »Tempo scherzando I« endet ritardierend im Fortissimo. T. 195 scheint mit dem Terzmotiv pianissimo im Bass die Wiederaufnahme des Scherzando-Spiels einzusetzen. Im Gegensatz zu T. 149–150 verebben die Impulse der Klavierstimme jedoch in liegenden Trillern; Einwürfe in der Flöte führen T. 198–200 zu einem erneuten Einhalten. Im »Très modéré,

---

Linien sowie die Erklärung »Les liaisons en pointillé ne sont mises que pour marquer l'articulation des motifs«, vgl. Druckfassung, S. 8. – Vgl. ergänzend auch die empirisch angelegte Auflistung der Motive bei Chang (1998), S. 145 und S. 147.

42 Vgl. etwa die Imitationen von a in T. 151–154, die Imitationen von b' in T. 156–159 oder die Imitationen von a' in T. 159–162.

43 Vgl. etwa die rechte Hand des Klaviers in T. 156 oder die linke Hand in T. 170. In beiden Fällen blieb vom Rhythmus des Motivs nur mehr der Vorschlag erhalten.

44 Vgl. etwa linke Hand des Klaviers, T. 151: U4 (Reihentöne 1, 2, 6, 7) bzw. T. 154: G11 (Reihentöne 7, 6, 2, 1) oder Flöte, T. 168: U12 (Reihentöne 1, 2, 12, 11).

45 So ergeben sich etwa die Halbtonschritte der Klavierarpeggien in T. 162–163 aus den Rahmen- und Mitteltönen von Transposition G7, wobei das Arpeggio von T. 162 mit demjenigen von T. 129 des »Très modéré« übereinstimmt. – Wenn Boulez bei der Revision der Einleitung T. 23–24 ebenfalls die Halbtonschritte von G7 einfügt (s. o. Bsp. 86), dann schafft er so einen weiteren Bezug.

46 Vgl. dieselben Triller im dritten Abschnitt des »Très modéré«, T. 143 bzw. T. 150.

presque lent« wird anschliessend bis T. 221 improvisationsartig zurückgeblendet. Kurze Abschnitte unterschiedlichen Materials reihen sich nun aneinander in diesem Zwischenspiel, welches als »Trio« zu verstehen ist.[47] Über Doppeltremoli erklingen transponiert T. 201–203 sowie T. 205–210 die Legatofiguren des langsamen Satzes und das augmentierte Terzmotiv.[48] Zwölftönige 32stel-Arpeggien, die an die Begleitungsfigur des »Rapide« erinnern, entladen sich, aus dem Bassregister kommend, stark crescendierend T. 204, T. 211 und T. 214 in zwei ineinandergeschachtelte jambische Zellen, münden nach einer kurzen Pause in eine martellierte kleine None in hoher Sopranlage und nehmen so den Schluss des »Tempo scherzando I« wieder auf.[49] Als ob sie auf das Klavier reagiere, zitiert die Flöte T. 212–213 ihre energische Einstiegsgeste aus der Einleitung mit dem durch eine kleine None vorgeschlagenen Zielton in Flatterzunge. Krebsgängig führt die Quintole abwärts zum Tonpaar *f–fis*, welches aus der später gestrichenen Passage der Einleitung sowie aus dem 1. Abschnitt des langsamen Satzes präsent ist, und welches transponiert auf die Tonstufe *as–a* T. 215–216 intensiviert wiederaufgenommen wird.[50] Die schrillen Nonen im Klavier bereiten ihrerseits die Wiederaufnahme des Themas vor. Dieses lässt T. 217–221 im dreifachen Forte und »très large« das Trio in einem Höhepunkt enden.[51]

Das »Tempo scherzando II« (T. 222–295) sollte laut Frühfassung »avec beaucoup de fantaisie« ausgeführt werden,[52] eine Anweisung, die beinahe ironisch anmutet angesichts der strengen Konstruktion dieses Teils, der den Interpreten so gut wie keinen Spielraum gestattet. Innerhalb zweier Abschnitte fügen sich die Motive des ersten Scherzando-Teils nun zu

47 Vgl. in diesem Sinn auch Jameux (1984), S. 284, Schubert (1985), S. 49 und Hirsbrunner (1985), S. 43–44. – Diese Interpretation deckt sich zudem mit der Äusserung von Boulez (1989), S. 250.

48 T. 201–202 nehmen Bezug auf T. 98–100, T. 205–208 orientieren sich an T. 105–106, T. 209–210 spiegeln in Variation T. 205–206. – Eine wörtliche Wiederholung von T. 202, wie sie der Frühfassung gemäss als T. 204 hätte erfolgen müssen, wurde bei der Revision gestrichen.

49 Für die Arpeggien werden jeweils zwei im Abstand einer grossen Sekunde parallel laufende Reihenformen miteinander kombiniert, T. 204: U7 und U5, T. 211: U6 und U4, T. 214: G5 und G3.

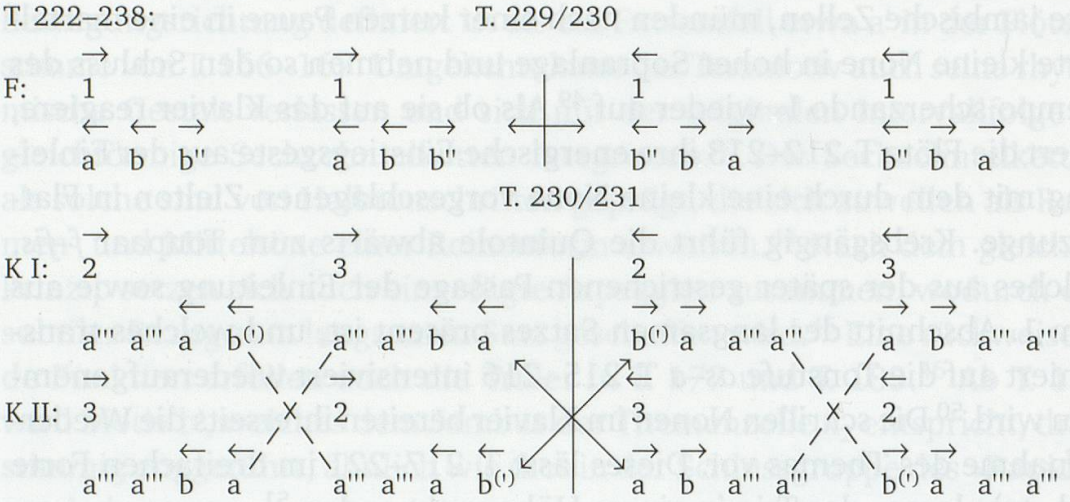
50 In der Frühfassung durch Wiederholungen zusätzlich hervorgehoben, vgl. dort T. 161.

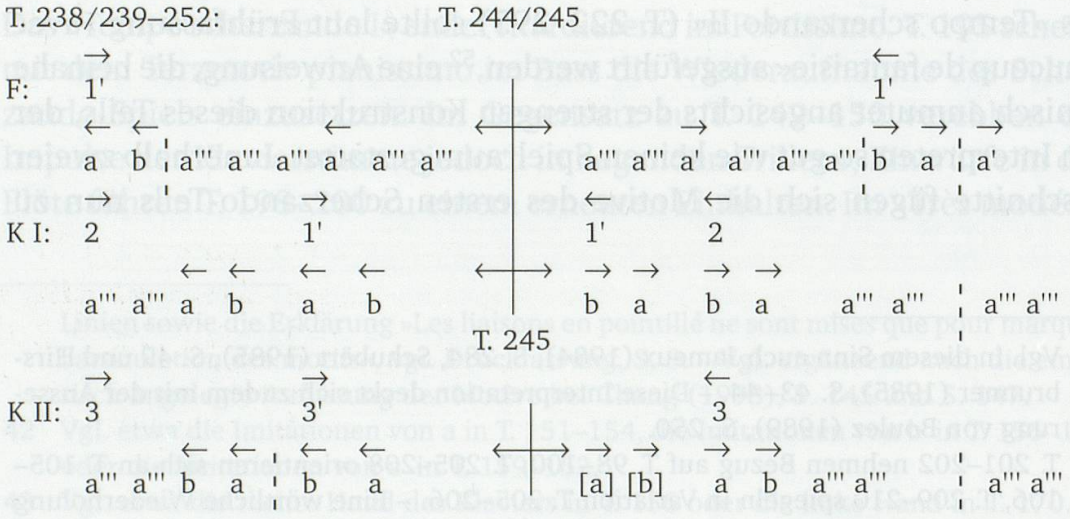
51 Vgl. Kap. II.3.2, Bsp. 71.

52 Vgl. dort T. 167.

grösseren Einheiten.[53] Diese Motivketten spiegeln sich und tauschen in dreistimmigem Kontrapunkt die Stimmen. In einem ersten Abschnitt (T. 222–258) geschieht dies in zwei Blöcken, wobei sich zunächst die Flötenstimme, dann die linke Hand des Klaviers bezüglich Material und Spiegelachse leicht absondern:

Tabelle 5: Aufbau des Tempo scherzando II (1. Abschnitt)[54]





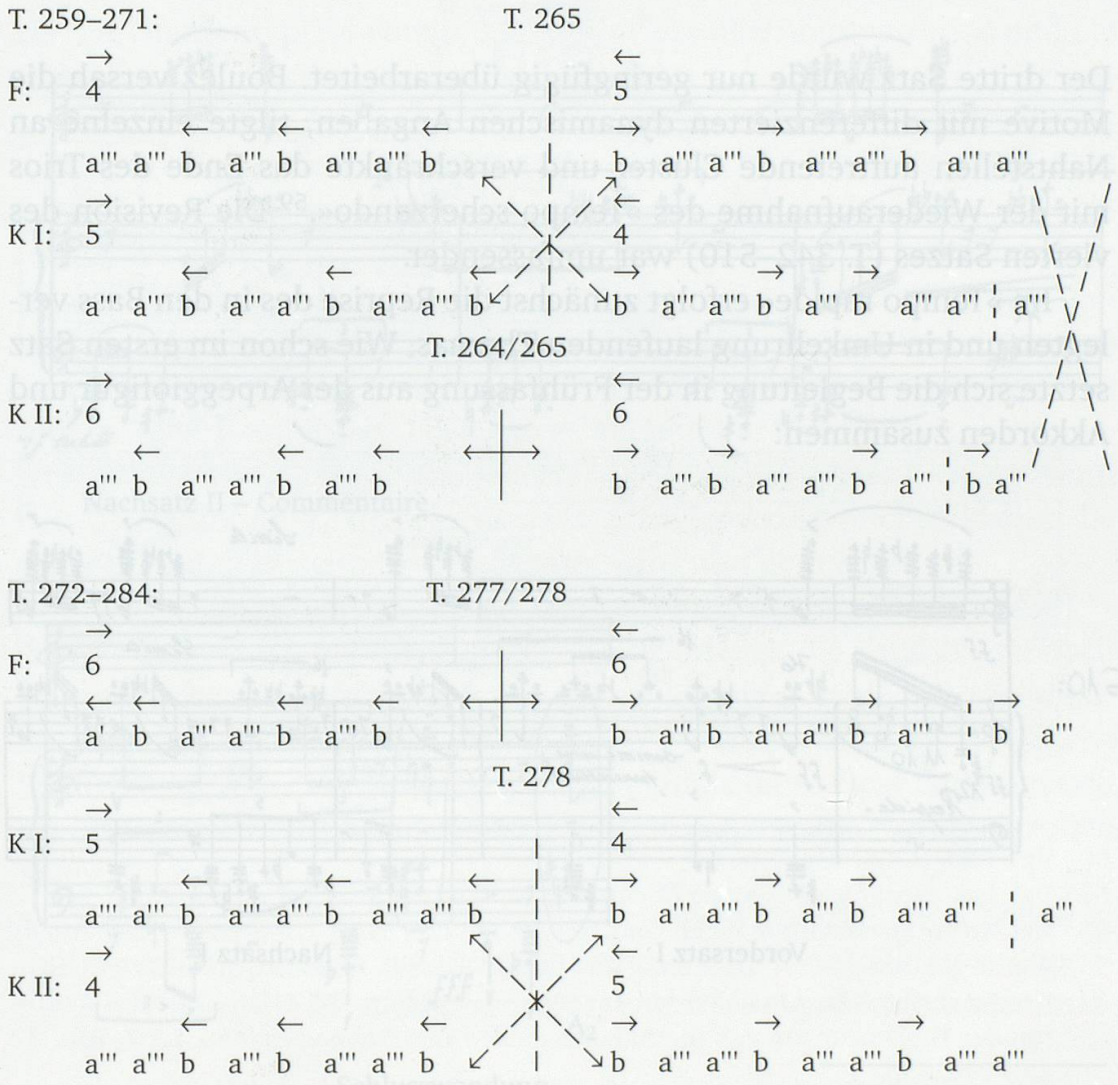
53 Vgl. hierzu auch Anhang B.3.2 sowie Kap. II.5.4, S. 285–288.

54 Einfache Pfeile geben die Bewegungsrichtung von Motiven und motivischen Einheiten an, Doppelpfeile markieren Spiegelungen, gestrichelte diagonale Linien stehen für Stimmtausch. Die Bezeichnungen der Einheiten 1, 1', 2 und 3 sind von Bennett übernommen, vgl. Bennett (1986), S. 62. – Vgl. auch die an Bennetts Ansätze mit neuer Nomenklatur anknüpfende Analyse von Chang (1998), S. 177.

Die filigrane Arbeit endet T. 252–258 wuchtig mit geballten akkordischen Wiederholungen der Motive c und b', in deren Folge sich zugleich der Vordersatz des Themas verbirgt.[55]

Der zweite Abschnitt (T. 259–295) basiert auf noch längeren Motivketten. Zugleich findet eine weitere Materialreduzierung statt. Wurden schon für die Rhythmen des ersten Abschnittes nicht sämtliche Ableitungen des Terzmotivs verwendet, weben nun nur noch a''' und b das kontrapunktische Netz. Wieder wird dieses aufgelockert durch leichte Verschiebungen der Spiegelachsen zwischen den Stimmen sowie neu durch Pausen oder Motivüberlappungen, welche die Spiegelungen verzerren:

Tabelle 6: Aufbau des Tempo scherzando II (2. Abschnitt)[56]



55 Vgl. Kap. II.5.6, Bsp. 125.

56 Verzerrte Spiegelungen werden durch gestrichelte Doppelpfeile kenntlich gemacht.

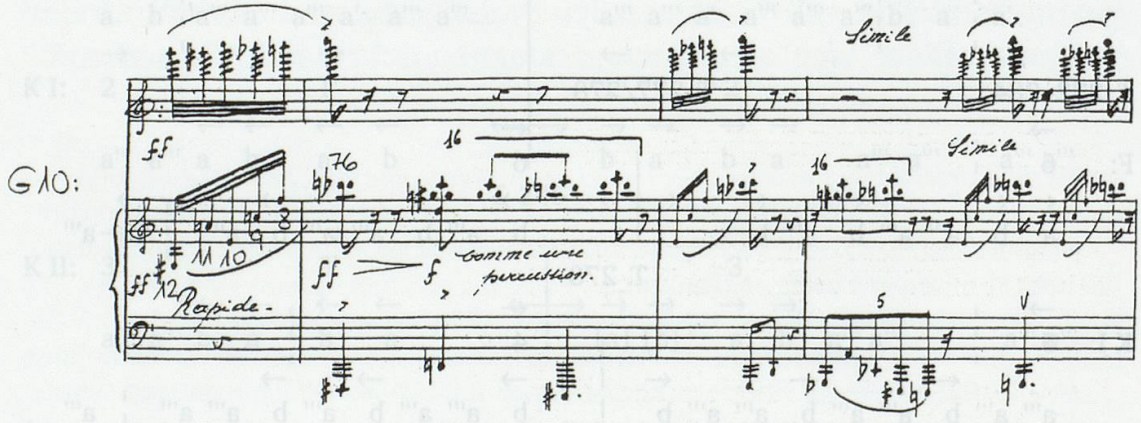
T. 284–292 folgt eine dreistimmige Engführung aus Ketten des Motivs b mit Spiegelachsen in T. 288; T. 293 schliessen sich clusterartige Wiederholungen von Motiv c an, die als Folge wiederum den verkürzten Themenkopf zitieren.[57] »Plus large« leitet eine jambische Kette hinüber in den vierten Teil des Scherzos.

Das »Subitement tempo rapide« (T. 296–341) ist jener rhythmische Kanon, auf den Boulez in seinen Kommentaren zur *Sonatine* wiederholt zu sprechen kam. Der Kanon basiert nur mehr auf der jambischen Zelle (Motiv b') und führt so die bereits im »Tempo scherzando II« vorgenommene Materialreduktion konsequent weiter.[58]

*

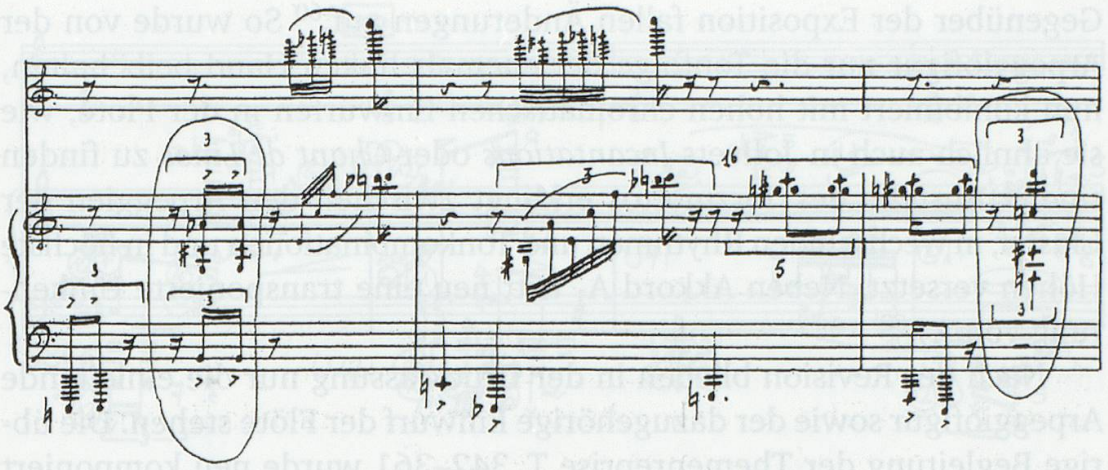
Der dritte Satz wurde nur geringfügig überarbeitet. Boulez versah die Motive mit differenzierten dynamischen Angaben, tilgte einzelne an Nahtstellen auftretende Cluster und verschränkte das Ende des Trios mit der Wiederaufnahme des »Tempo scherzando«.[59] Die Revision des vierten Satzes (T. 342–510) war umfassender.

Im »Tempo rapide« erfolgt zunächst die Reprise des in den Bass verlegten und in Umkehrung laufenden Themas. Wie schon im ersten Satz setzte sich die Begleitung in der Frühfassung aus der Arpeggiofigur und Akkorden zusammen:

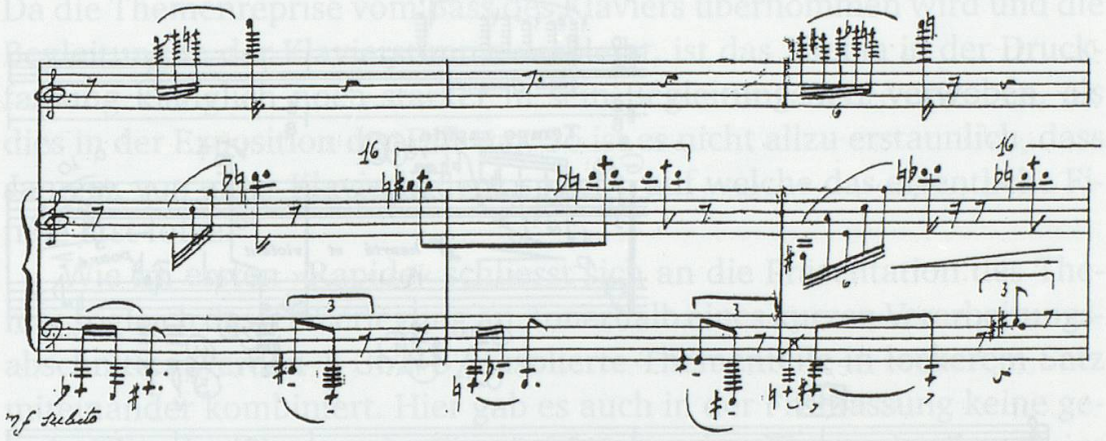


Vordersatz I Nachsatz I

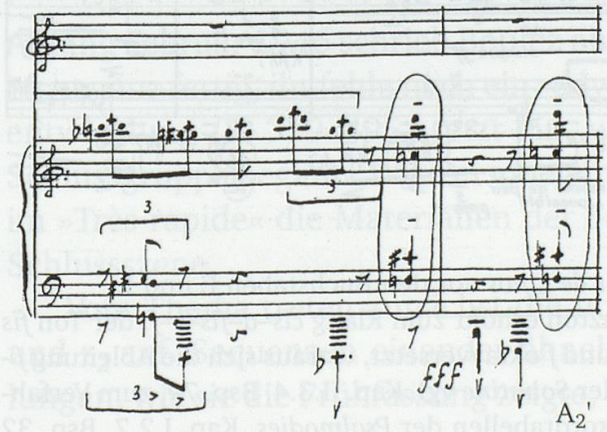
57 Vgl. Kap. II.5.6, Bsp. 126.
58 Dem rhythmischen Kanon widmet sich eigens Kap. II.5.3.
59 Vgl. T. 221 der Druckfassung mit T. 166–167 der Frühfassung.



A_1 Vordersatz II A_2'



Nachsatz II – Commentaire

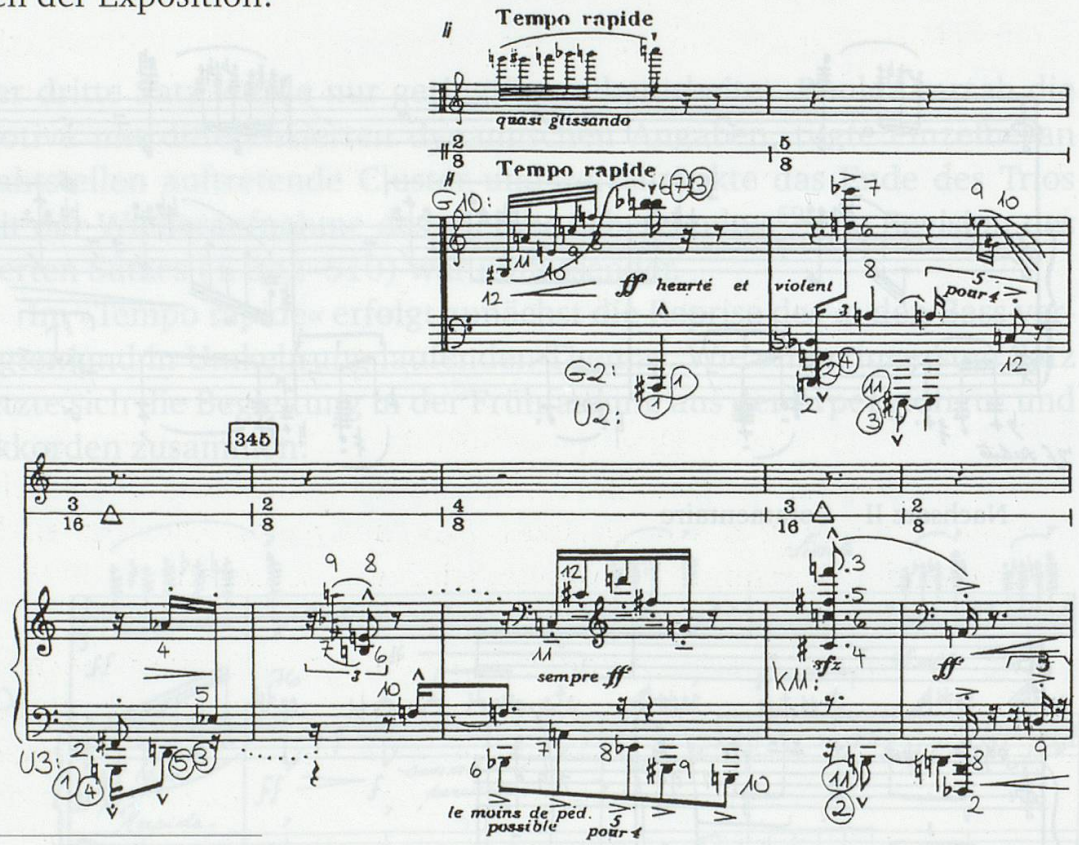


Schlusswendung

Beispiel 91: Pierre Boulez, *Sonatine,* Frühfassung, Reprise, T. 219–230

Gegenüber der Exposition fallen Änderungen auf.[60] So wurde von der Arpeggiofigur nur die Tonfolge der ehemals linken Hand beibehalten, nun kombiniert mit hohen chromatischen Einwürfen in der Flöte, wie sie ähnlich auch in Jolivets *Incantations* oder *Chant de Linos* zu finden sind.[61] Anstelle des Terzmottos erklingt zwischen den Arpeggien der Cluster, in wechselnden Rhythmen und Tonkombinationen und in höchste Höhen versetzt. Neben Akkord A_1 tritt neu eine transponierte Umkehrung von A_2.[62]

Nach der Revision blieben in der Druckfassung nur die einleitende Arpeggiofigur sowie der dazugehörige Einwurf der Flöte stehen. Die übrige Begleitung der Themenreprise T. 342–361 wurde neu komponiert und entspricht in Umkehrung um einen Halbton transponiert derjenigen der Exposition:[63]

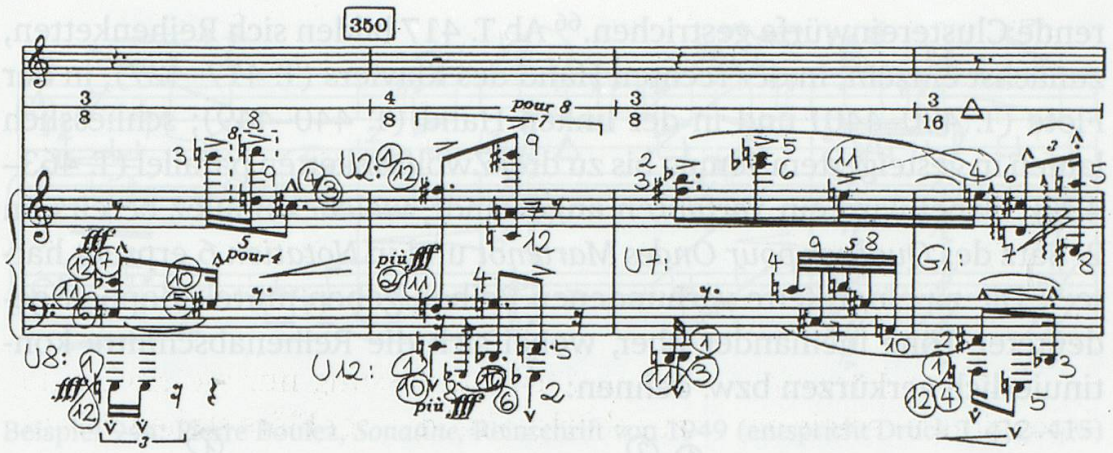


60 Vgl. Kap. II.3.4, Bsp. 77.

61 Vgl. bes. *Incantation E* sowie *Chant de Linos* vor den Buchstaben E und I.

62 Akkord A_2 erscheint um einen Ganzton erhöht zum Klang *cis–d–fis–c–f*, der Ton *fis* wurde gekürzt und die Töne *cis*, *d* und *f* oktavversetzt, woraus sich die Ableitung *f–cis–c–d* ergibt. – Zu den Akkorden der *Sonatine* vgl. Kap. II.3.4, Bsp. 79, zum Verfahren der Umkehrungen vgl. die Akkordtabellen der *Psalmodies,* Kap. I.2.7, Bsp. 32 und Bsp. 33.

63 Vgl. oben Bsp. 87. – Die Reprise findet sich in ihrem neuen Kleid neben der Exposition auf Bogen 1 des skizzenhaften Entwurfs, vgl. PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 4a.



Beispiel 92: Pierre Boulez, *Sonatine,* Druck, Beginn der Reprise, T. 342–352

Da die Themenreprise vom Bass des Klaviers übernommen wird und die Begleitung in der Klavierstimme verbleibt, ist das Thema in der Druckfassung klanglich noch stärker in sein Begleitungsnetz verwoben, als dies in der Exposition der Fall war. So ist es nicht allzu erstaunlich, dass Jameux von einer Klavierkadenz spricht, auf welche das eigentliche Finale erst folge.[64]

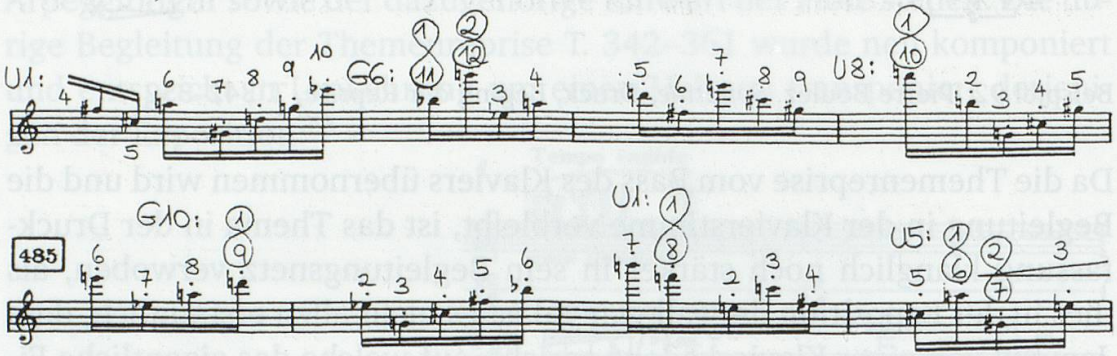
Wie im ersten »Rapide« schliesst sich an die Präsentation des Themas sogleich dessen Zerlegung an. Innerhalb eines kurzen Verarbeitungsabschnittes werden T. 362–378 isolierte Thementeile in lockerem Satz miteinander kombiniert. Hier gab es auch in der Frühfassung keine gewebefüllenden Cluster oder Einwürfe. Neben dem Themenkopf erscheint neu die Quintole y_1 des Nachsatzes. Der Jambus, welcher bisher die entwickelnden Abschnitte bestimmte, wird nun gemieden.

Anfang Februar 1946 schrieb Boulez an Leibowitz, die *Sonatine* sei noch nicht ganz fertig, ihr fehle noch ein »développement final«.[65] Die Schlussentwicklung (T. 379–495) setzt ein, wo im ersten Satz die jambische Schlussgruppe begann. Wie Personen im Finale einer Oper vereinen sich im »Très rapide« die Materialien der *Sonatine* zu einer wirkungsvollen Schlussszene.

Vom Thema treten zunächst die noch nicht verarbeiteten Zellen z_1 und z_2 auf. Sequenzen einander ähnelnder Takte und Oktavverdoppelungen, wie sie die Frühfassung zeigte, wurden ausgedünnt, intermittie-

64 Vgl. Jameux (1984), S. 284 und S. 289.
65 Vgl. Boulez' Brief an Leibowitz, zitiert in Kap. I.2.6, S. 82.

rende Clustereinwürfe gestrichen.[66] Ab T. 417 bilden sich Reihenketten, zunächst einzeln, in der rechten Hand des Klaviers (T. 417–427), in der Flöte (T. 430–440) und in der linken Hand (T. 440–449); schliesslich laufen in gesteigertem Tempo bis zu drei Zwölftonketten parallel (T. 463–489). Dabei wird ein Verfahren angewandt, welches Boulez bereits im 2. Satz des *Quatuor pour Ondes Martenot* und in *Notation 6* erprobt hatte:[67] Die zu einer Kette verbundenen Reihen gehen mittels doppelt gedeuteter Töne ineinander über, wobei sich die Reihenabschnitte kontinuierlich verkürzen bzw. dehnen:

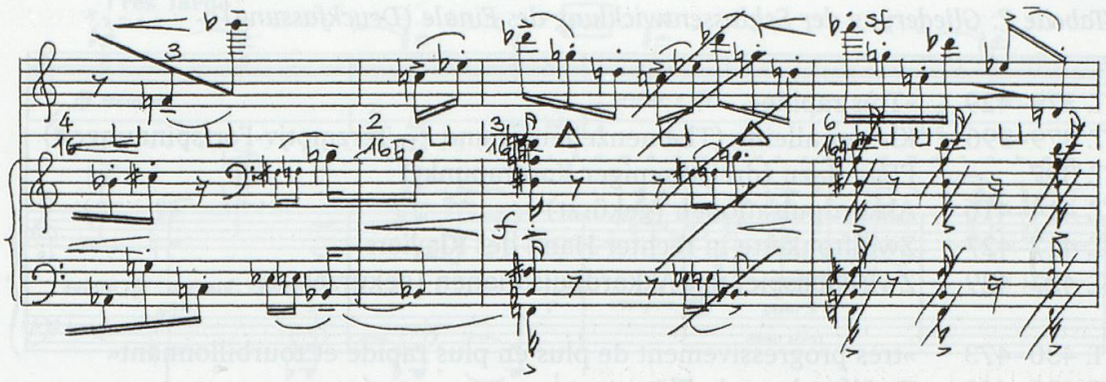


Beispiel 93: Pierre Boulez, *Sonatine,* Druck, Flötenstimme, T. 481–488

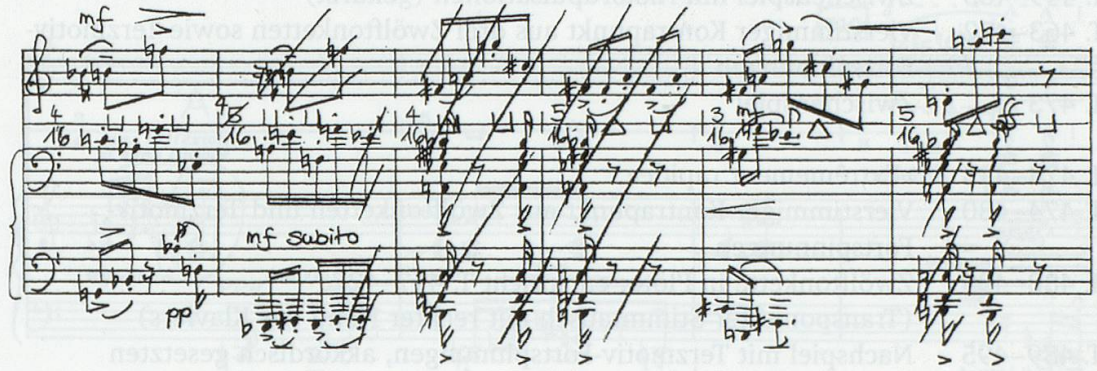
Zu den Themenzellen z_1 und z_2 gesellt sich ab T. 386 das Terzmotiv, das sich in Sechzehntelketten fortspinnt und dabei das Terzmotto in Zweier- und Dreierpuls wiederholt. Die Terzmotiv-Fortspinnungen bilden im folgenden den roten Faden der Schlussentwicklung. Sie stehen im Kontrapunkt zu den von z_1 und z_2 geprägten Stimmen und zu den Zwölftonketten.

Wie in einer Fuge werden die Durchführungen der Zwölftonketten von Zwischenspielen unterbrochen, deren unregelmässige Akkordrepetitionen die *Sacre*-Anklänge früherer Kompositionen aufgreifen.[68] Innerhalb zweier Etappen wurden diese Akkordschläge bei der Revision allerdings stark reduziert. Schon die Einträge im Pariser Exemplar der Frühfassung verzeichnen Kürzungen. Die als Druckvorlage dienende Reinschrift weist darüber hinaus Streichungen letzter Hand auf:[69]

66 Vgl. die Frühfassung T. 242–254, abgebildet in Kap. II.5.2, Bsp. 102.
67 Vgl. Kap. I.2.7, Bsp. 43 und Bsp. 52.
68 Zum Rhythmus dieser Akkordrepetitionen vgl. im einzelnen Kap. II.5.4, S. 288–292 sowie Anhang B.3.3.
69 Vgl. die Kopie in PSS, Mappe A, Dossier 4a.



Beispiel 94a: Pierre Boulez, *Sonatine,* Reinschrift von 1949 (entspricht Druck T. 412–415)



Beispiel 94b: Pierre Boulez, *Sonatine,* Reinschrift von 1949 (entspricht Druck T. 425–428)

So wurden etwa in T. 414 fünf Sechzehntel gestrichen und in T. 415 die begleitenden Akkordschläge getilgt. Vor T. 427 entfielen zwei ganze Takte, und T. 426 wurde um ein Sechzehntel gekappt. Im Druck blieben von den mit dem Terzmotiv kombinierten Akkordblöcken schliesslich nur mehr Repräsentanten in T. 414, T. 428, T. 453–457 und T. 461–463 stehen.[70]

Um Pausen zu überbrücken, das Terzmotiv zu begleiten oder Akzentuierungen zu unterstreichen, hatte in der Frühfassung schliesslich auch der Cluster das Materialaufgebot des Finale mitgeprägt.[71] Seine Spuren wurden bei der Revision vollständig getilgt.

70 Vielleicht hat zu diesen grossflächigen Kürzungen auch die Tatsache beigetragen, dass die Interpreten der Brüsseler Uraufführung aus Gründen des »équilibre formel« T. 281–301 der Frühfassung ausgelassen hatten, vgl. die Einzeichnungen »x« vor T. 281 und »ici« am Ende von T. 301 des bislang vorliegenden Exemplars der Brüsseler Reinschrift, vgl. dazu auch Souris (2000), S. 181–182, zitiert in Kap. II.2.1, S. 144. – Souris' Annahme, der Kürzungsvorschlag Marcelle Merceniers sei in die Druckfassung eingegangen, ist allerdings zu präzisieren, denn Boulez übernahm nicht den Sprung als solchen, welcher auch die Auslassung von Zwölftonketten bedeutet hätte, sondern kürzte nur innerhalb der akkordischen Zwischenspiele.

71 Vgl. in der Frühfassung T. 243–254, T. 272–273, T. 279–283, T. 298–300, T. 317.

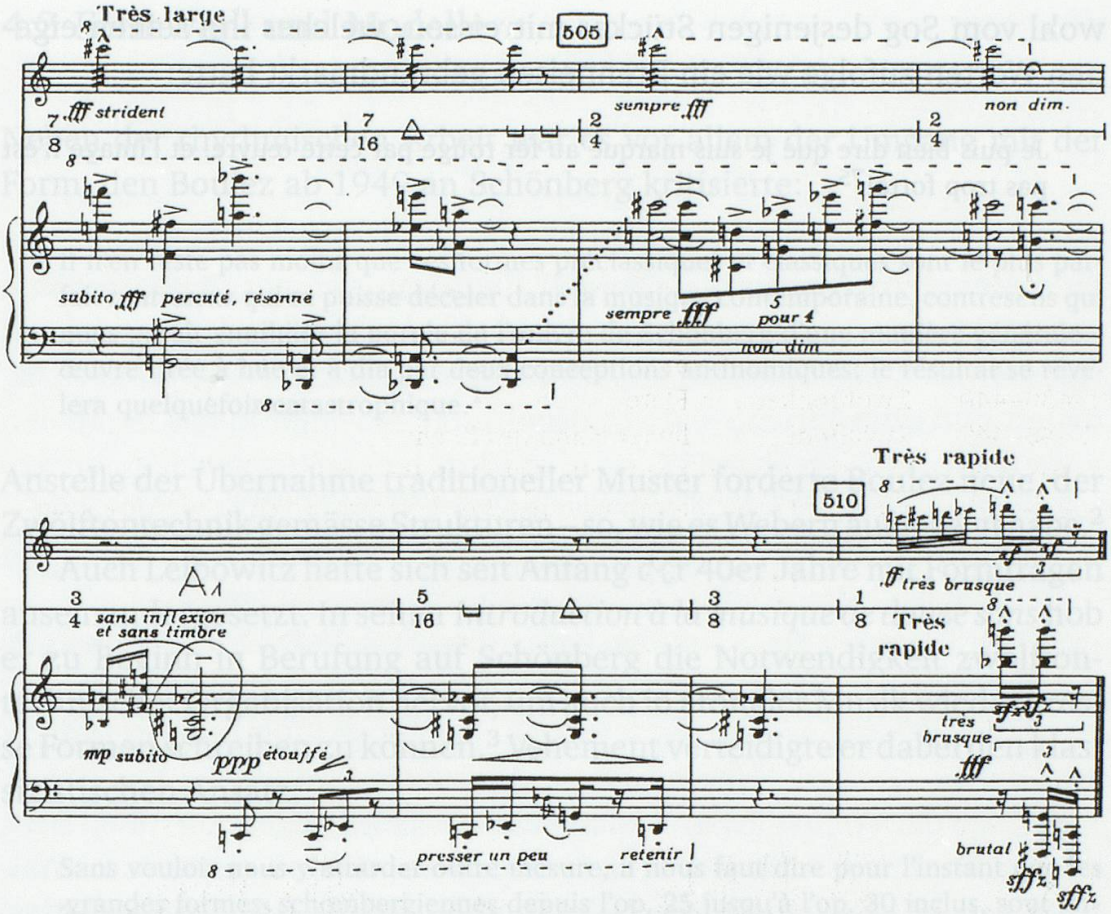
Tabelle 7: Gliederung der Schlussentwicklung des Finale (Druckfassung)

T. 379–429	»Très rapide«
T. 379–396	Klavier alleine (Themenzellen z_1 und z_2, Terzmotiv-Fortspinnungen)
T. 397	Flöte dazu (dreistimmiger Kontrapunkt)
T. 414–416	Akkordpulsationen (gekürzt)
T. 417–427	Zwölftonkette in rechter Hand des Klaviers
T. 427–429	Zwischenspiel mit Akkordpulsationen (gekürzt)
T. 430–473	»très progressivement de plus en plus rapide et tourbillonnant«
T. 430–440	Zwölftonkette in Flöte
T. 440–449	Zwölftonkette in linker Hand des Klaviers
T. 449–463	Zwischenspiel mit Akkordpulsationen (gekürzt)
T. 463–472	Vierstimmiger Kontrapunkt aus drei Zwölftonketten sowie Terzmotiv-Fortspinnungen
T. 473	Zwischenspiel
T. 474–495	»Extrêmement rapide«
T. 474–480	Vierstimmiger Kontrapunkt aus Zwölftonketten und Terzmotiv-Fortspinnungen
T. 480–489	Zwölftonkette in Flöte; entspricht T. 417–427 (Transponierter Stimmtausch mit rechter Hand des Klaviers)
T. 489–495	Nachspiel mit Terzmotiv-Fortspinnungen, akkordisch gesetzten Themenzellen sowie Akkordpulsationen (gekürzt)

Es bietet sich an, T. 496–510 als Coda zu verstehen.[72] Nach einer Art »Trugschluss« in T. 491 und anschliessender Temporücknahme mündet in T. 496 die Arpeggiofigur der Themenbegleitung in liegende Triller, zu denen im Tempo des langsamen Satzes Themenbruchstücke erklingen.[73] »Très large« wird T. 503–506 ein letztes Mal der Beginn des Themas zitiert, wie im Trio des »Tempo scherzando« in wuchtigen kleinen Nonen. Das begleitende Flatterzungengeräusch der Flöte ist nun noch eine Oktave höher in den Grenzton *cis''''* versetzt:

72 Vgl. die Äusserung von Boulez (1989), S. 250, vgl. auch Baron (1975), S. 92, Jameux (1984), S. 284 und S. 289, Hirsbrunner (1985), S. 43–44, Bennett (1986), S. 60 und Chang (1998), S. 187.

73 In der Druckfassung ertönt die Arpeggiofigur innerhalb dieser Passage insgesamt viermal, wobei die Tonfolgen in beiden Händen auch krebsgängig verlaufen, so dass keine Wiederholung der anderen gleicht. In der Frühfassung waren die Repetitionen noch wörtlich und zudem zahlreicher: Mit der Spielanweisung »incisif« versehen erklang die Arpeggiofigur nicht weniger als siebenmal. Vgl. dort T. 319–327. – Bei der Revision wurde zudem eine rhythmisierte Wiederholung der Tonfolge *f''–fis'''* in T. 499–500 der Flötenstimme durch das wörtliche Zitat des Zieltons aus T. 2 der Einleitung ersetzt.



Beispiel 95: Pierre Boulez, *Sonatine,* Druck, T. 503–510

T. 507 bleibt wie in der Einleitung der verkürzte Akkord A_1 nach einem mehrtönigen Vorschlag liegen. »Etouffé« springt das *C′* im Bass nun nicht nur ins *Es′*, sondern es folgt das gesamte Terzmotiv, allein die Tonwiederholung fehlt. Nach einer Pause wird diese »très rapide« in T. 510 nachgereicht, mit einem Vorschlag versehen, der bis ins unerhörte *f′′′′* der Flöte führt. Diese Schlussgeste ergänzt zugleich die vorangegangene Themenpräsentation, deren Tonwiederholung ebenfalls ausgeblieben war. Als Gegengewicht zur extremen Höhe der Flöte schlägt das Klavier sforzatissimo eine kleine None nach. In der Frühfassung hatte gleichenorts ein Cluster die *Sonatine* beendet.

Nicht nur das pulsierende Spiel mit Terzmotiv und Akkorden lässt Strawinskys *Sacre* anklingen, auch die kurzfristige Zurücknahme vor der definitiven Entladung einer gewaltigen Stretta stimmt mit der Schlussbildung der »Danse sacrale« überein.[74] Auf der Suche nach einem wirkungsvollen »développement final« für sein »Opus 1« liess sich Boulez

74 Vgl. dort Ziffer 201 ff.

wohl vom Sog desjenigen Stückes mitreissen, welches ihn seinen eigenen Worten zufolge wie ein Brenneisen gebrandmarkt hatte:

> Je puis bien dire que je suis marqué au fer rouge par cette œuvre, et l'image n'est pas trop forte![75]

75 Vgl. den Brief von Pierre Boulez an Igor Strawinsky vom 26. Juli 1958, unveröffentlicht, PSS, Sammlung PB. – Boulez nahm dort Bezug auf ein Strawinsky gewidmetes Konzert in Baden-Baden, welches am Vorabend unter der Leitung von Hans Rosbaud mit einer Aufführung des *Sacre* geendet hatte.

4.2 Formwahl und Modelle

Neben der rhythmischen Arbeit war es vor allem der Umgang mit der Form, den Boulez ab 1949 an Schönberg kritisierte:

> Il n'en reste pas moins que ces formes préclassiques et classiques sont le plus parfait *contresens* qui se puisse déceler dans la musique contemporaine, contresens qui nous paraît annihiler la portée de l'œuvre de Schönberg d'une manière générale – œuvre tirée à hue et à dia par deux conceptions antinomiques: le résultat se révélera quelquefois catastrophique.[1]

Anstelle der Übernahme traditioneller Muster forderte Boulez neue, der Zwölftontechnik gemässe Strukturen – so, wie es Webern aufgezeigt habe.[2]

Auch Leibowitz hatte sich seit Anfang der 40er Jahre mit Formfragen auseinandergesetzt. In seiner *Introduction à la musique de douze sons* hob er zu Beginn in Berufung auf Schönberg die Notwendigkeit zwölftontechnischer Organisation hervor, um auch in atonaler Musik wieder grosse Formen schreiben zu können.[3] Vehement verteidigte er dabei den klassizistischen Ansatz:

> Sans vouloir nous y attarder outre mesure, il nous faut dire pour l'instant que les ›grandes formes‹ schœnbergiennes depuis l'op. 25 jusqu'à l'op. 30 inclus, sont largement tributaires des schémas formels traditionnels. [...] Je ne partage pas l'avis de Ernst Krenek qui semble voir dans cette recrudescence des formes traditionnelles une erreur fondamentale. Pour lui cela équivaut à verser des vins nouveaux dans de vieilles outres.
>
> Je pense que Krenek méconnaît le fait suivant: les formes traditionnelles telles que Schœnberg les emploie [...] n'ont de commun avec les formes de la musique tonale qu'un vague schéma. [...]

---

1 Boulez (1949) in Boulez (1966 I), S. 254.

2 Vgl. Boulez (1951) in Boulez (1966 I), bes. S. 17–18: »Il faut bien avouer que nous ne trouvons guère chez Schönberg une telle conscience du principe sériel générateur de FONCTIONS sérielles proprement dites, sinon à l'état embryonnaire [...]. En revanche, chez Webern, L'ÉVIDENCE SONORE est atteinte par l'engendrement de la structure à partir du matériau. Nous voulons parler du fait que l'architecture de l'œuvre dérive directement de l'agencement de la série. [...] Il faut donc insister sur le fait que la signification de l'œuvre de Webern, que sa raison d'être historique [...] est donc d'introduire un nouveau mode de l'›être‹ musical.« Vgl. entsprechend Boulez (1952 I) in Boulez (1966 I), S. 268–269 und S. 271.

3 Vgl. Leibowitz (1949), S. 26 und bes. S. 27: »Voilà donc résolue pour nous une première question de la plus haute importance. La technique de douze sons constitue au sein de ›l'atonalité‹ une discipline indispensable, une organisation contenant des éléments structurels suffisamment puissants pour remplacer ceux du système tonal et rendant possible par là l'élaboration des *grandes* formes musicales.«

> Je ne crois pas du tout, non plus, que la forme *Sonate* en particulier (contre laquelle pourtant Krenek se révolte tout particulièrement) [...] soit radicalement en désaccord avec la technique de douze sons. Malgré tout cela il faut donner raison à Krenek lorsqu'il dit que la forme *Variations* paraît plus propre à la nouvelle technique, puisqu'elle participe réellement à son essence même.[4]

In *Schœnberg et son école* setzte Leibowitz mit der Formdiskussion genau an diesem Punkt wieder an: Bei der Einführung seiner neuen Technik habe Schönberg gar keine andere Wahl gehabt, als übergangsweise mit traditionellen Schemata zu experimentieren. Zudem habe er diese erneuert und erweitert:

> Quant au problème des formes classiques, qui a soulevé pas mal de discussion, je me suis expliqué là-dessus dans mon autre ouvrage. Je rappelerai seulement qu'au moment où Schœnberg introduisait dans la musique son innovation la plus radicale – la technique sérielle – son génie s'est vu obligé d'expérimenter son acquisition tout d'abord dans le cadre de certaines formes consacrées. Mais il faut dire aussi qu'il n'accepte pas ces formes comme des moules fixes; au contraire, chacune des formes classiques qu'il utilise se trouve recréée, amplifiée, développée, jusqu'à n'offrir en fait qu'une ressemblance fort lointaine avec celles que nous connaissions jusqu'alors.[5]

Innerhalb der Wiener Trias verstand Leibowitz im folgenden Alban Berg als den Traditionswahrenden, denjenigen, der die grosse Instrumentalform stets beibehalten musste.[6] Weberns dodekaphone Rückkehr zu klassischen Formen sei hingegen von Anfang an sehr frei gewesen, ab der *Symphonie* op. 21 habe dann zunehmend die Reihentechnik die formale Anlage bestimmt.[7]

---

4 Leibowitz (1949), S. 115–116 innerhalb des Kapitels »Le problème de la forme dans la nouvelle méthode de composition.« Vgl. dazu auch Krenek (1937), bes. S. 65–70.

5 Leibowitz (1947), S. 112.

6 Vgl. etwa Leibowitz (1947), S. 147–148: »En ce sens, Berg n'habille pas les formes anciennes d'une manière nouvelle, [...] mais s'efforce de réactiver le sens originel de ces formes [...]. A ces principes, Berg croira toute sa vie avec une sorte de fanatisme qui lui permettra [...] de ne jamais abandonner la grande forme instrumentale. [...] De cette façon, Berg s'avère encore une fois fidèle à sa mission, qui est de rattacher au passé chaque nouvelle étape du devenir de l'univers schœnbergien.«

7 Vgl. Leibowitz (1947), S. 208 und S. 211: »Il faut remarquer cependant que ces formes se manifestent déjà dans le *Trio* [op. 20] de façon très libre, et qu'elles se tranformeront peu à peu au cours des œuvres suivantes en une technique formelle entièrement nouvelle.« [...] »Ainsi la technique de douze sons, outre le fait qu'elle se trouve encore maniée dans le Trio de façon quelque peu ›chaotique‹ est aussi employée *au service* des formes classiques, alors que dès les œuvres suivantes la forme dérivera du maniement de la technique qui connaîtra une rigueur et une discipline sans précédent.«

Leibowitz' Schriften zielten in erster Linie auf eine historische Legitimation und Erklärung der Zwölftontechnik und waren nur in untergeordnetem Sinn auch als Anweisungen für zeitgenössisches Komponieren zu verstehen. Seine Skizze zu einer neuen Theorie dodekaphoner Polyphonie in *Schœnberg et son école* behandelte Probleme der Form nicht explizit,[8] und auch in der *Introduction* umriss Leibowitz die Architektur zukünftiger Musik nur sehr vage.[9] Seine Werkkommentare und Wertungen machen gleichwohl unmissverständlich deutlich, wie an die Errungenschaften der Wiener Komponisten formal anzuknüpfen sei: zum einen durch Übernahme der Variationsform, wie dies Schönberg in op. 31 exemplarisch eingelöst und Webern in op. 21 sowie op. 27 zukunftsweisend weitergeführt habe,[10] zum andern durch die Überwindung der Sonatenform, die »liquidation de la Sonate«.[11]

Für beide Wege lassen sich denn auch in Leibowitz' eigenen Kompositionen Beispiele finden. So orientiert sich der zweite Satz seines *Quintette* op. 11 am Variationssatz der *Symphonie* op. 21, die *Sonate* op. 12 imitiert bis ins Detail formbildende Verfahren der Webernschen *Klaviervariationen,* und seine *Variations* op. 14 folgen Schönbergs op. 31.[12] Schon früh hatte ihn andererseits die *Kammersymphonie* op. 9 fasziniert. In deren ökonomischer Konstruktion sah er die Wesenszüge zwölftönigen Komponierens vorgebildet:

> Ainsi cette économie constructive se trouve réalisée non seulement de par la vertu du travail musical, mais déjà à la base même de la conception de l'œuvre.
> Une telle démarche de l'esprit de composition musicale est lourde de conséquence. C'est peut-être elle qui mène le plus sûrement à la technique de douze sons et en englobe et synthétise finalement toutes les qualités. C'est à elle que seront dues les nouvelles possibilités d'échafaudage de grandes formes auxquelles fait allusion Schœnberg dans l'article que nous avons cité et commenté au début de cet essai, c'est d'elle aussi que sont issues les lois harmoniques, mélodiques et contrapunctiques telles qu'elles seront codifiées par la nouvelle technique.[13]

---

8 Vgl. Leibowitz (1947), S. 270–287.

9 Vgl. Leibowitz (1949), S. 269: »Par contre nous croyons en la capacité du compositeur de créer librement des ›objets nouveaux‹, des œuvres musicales dont les lois ne sont pas préétablies, mais qui s'élaborent de par la création musicale elle-même.«

10 Vgl. etwa Leibowitz (1949), S. 117 bzw. Leibowitz (1947), S. 243. – Weberns *Variationen für Orchester* op. 30 waren Leibowitz bei der Niederschrift von *IM* und *SE* noch nicht bekannt.

11 Vgl. etwa Leibowitz (1949), S. 249.

12 Vgl. die Übersicht zu Leibowitz' Kompositionen in Kap. I.2.6, S. 83–84.

13 Kommentar zu Schönbergs op. 9 in Leibowitz (1949), S. 37–38.

Schon Leibowitz' 1939 begonnene *Symphonie* op. 4 nahm sich jene komprimierte Sonatenform zum Vorbild. Sein am 5. Dezember 1945 uraufgeführtes *Kammerkonzert* op. 10, Schönberg »zum siebzigsten Geburtstag in innigster Verehrung zugeeignet«,[14] stellt erneut eine Hommage an dessen op. 9 dar. Nicht nur die durchkomponierte grossformale Anlage mit einer Einleitung (T. 1–7), einem schnellen Expositionssatz (T. 8–89), einem Scherzo (T. 90–160), einem Durchführungsteil (T. 161–240), einem Adagio (T. 241–332) sowie einem schnellen Reprisensatz (T. 333–452) folgt dem Modell samt Metronomzahlen, sondern auch satztechnische und stilistische Anlehnungen bis hin zu wörtlichen Zitaten durchziehen das Werk.[15]

Boulez hatte sich Leibowitz' *Kammerkonzert* offensichtlich zu Studienzwecken ausgeliehen, während er an seiner *Sonatine* arbeitete.[16] Dass die Anregung, Schönbergs op. 9 als Formmodell zu verwenden, von Leibowitz kam, steht ausser Frage. Auch Boulez' Kommilitonen und andere Leibowitz-Schüler jener Tage folgten dessen Formvorgaben, wie die Titel ihrer Kompositionen verdeutlichen: Sie verfassten Variationswerke,[17] tasteten sich über die kleine pianistische Form an die Sonate heran[18]

14 Vgl. die Widmung auf dem Titelblatt, PSS, Kopie der Reinschrift.

15 Bereits die ersten Takte der Einleitung mit dem Einsatz der Oboe und den hinzutretenden Streichern orientieren sich deutlich an op. 9. Wie dort wird im Eröffnungssatz zunächst dem Horn die Hauptstimme zugeteilt, in der Überleitung eine Oboenmelodie verwendet (T. 33 ff.), der Beginn des Seitenthemas der Violine gar wörtlich zitiert (T. 42 ff.), und auch das Ende der Schlussatzideen (T. 64 ff.) geradezu kopiert. Der Durchführungsteil setzt sich zwar mit der Tempobezeichnung »Presto« vom »Viel langsamer, aber doch fließend« Schönbergs ab, stimmt in der Reihenfolge der verarbeiteten Expositionsbestandteile jedoch mit dem Vorbild überein, zudem klingen das Hauptthema (T. 208 ff.), das verfremdete Quartenthema (T. 299 ff.) sowie die Akkordblöcke der *Kammersymphonie* (T. 237) an. Auch der Reprisensatz nimmt die Themen der Exposition in jener Ordnung wieder auf, die Schönberg für sein op. 9 gewählt hatte.

16 Vgl. Boulez' undatierten, wohl am 2. Februar 1946 geschriebenen Brief an Leibowitz: »Je vous porterai votre Concerto mardi 5 vers 3h l'après-midi. Je vous remercie de l'avoir prêté. Il m'a beaucoup appris.« – Vgl. die vollständige Wiedergabe des Briefes in Kap. I.2.6, S. 82.

17 Vgl. Jean-Louis Martinet, *Variations pour quatuor à cordes* (1946) bzw. Serge Nigg, *Variations pour piano et dix instruments* (1946–1947).

18 Vgl. André Casanova, *Trois Pièces pour piano* op. 1 (1944), Serge Nigg, *Deux Pièces pour piano* (1947), Michel Paul Philippot, *Première Sonate pour piano* (1946) sowie Maurice Le Roux, *Sonate pour piano* (1946). – Vgl. dazu auch Le Roux' Brief an Leibowitz in Kap. I.2.6, S. 82.

oder schrieben ihrerseits eine Kammersymphonie.[19] Das Konzert vom 5. Dezember mag Boulez zusätzlich dazu animiert haben, kompositorisch an op. 9 anzuknüpfen.[20] Mit *Thème et variations pour la main gauche* und den *Notations* hatte er zudem Variationsform sowie Klavierminiaturen in Verbindung mit dodekaphonen Techniken bereits ausprobiert.

Nach den tonalen Jugendwerken war die Sonatenform für Boulez zunächst nicht mehr aktuell gewesen. Von den Fugen abgesehen (*Toccata*, dann auch *Quatuor pour Ondes Martenot,* 3. Satz) schrieb er Sätze in schlichten Bogenformen (*Nocturne, Prélude, Psalmodie 2*) oder Reihungsformen (*Scherzo, Psalmodie 1, Quatuor pour Ondes Martenot*, 1. und 2. Satz). Auffällig ist dabei die blockartige Anlage: Teile und Abschnitte grenzen sich deutlich, mit Vorliebe sogar stark kontrastierend voneinander ab. Wenn Boulez 1948 in »Propositions« an Messiaen kritisierte, er komponiere nicht, sondern reihe nur aneinander,[21] und damit tatsächlich ein Charakteristikum Messiaenscher Musik überspitzt aufzeigte, so ist Ähnliches auch in Boulez' Studienwerken zu finden.[22]

Die im November 1945 zugunsten höherer polyphon-imitatorischer Verflechtung überarbeitete *Psalmodie 3* verstand er seiner Notiz zufolge bereits als »Forme sonate assez libre«,[23] für die *Sonatine,* sein erstes zwölftönig konzipiertes grösseres Werk, verfolgte er diese Richtung konsequent weiter. Die verschachtelte und thematisch durchdrungene Form der Schönbergschen *Kammersymphonie* stellte für den jungen Komponisten als Vorbild eine Herausforderung dar.

Um erfassen zu können, wie sich Boulez die Form der *Kammersymphonie* zu eigen machte, ist es dienlich, von Alban Bergs Analyse auszugehen, auf welche Leibowitz mehrfach verweist.[24] Deren Nachvollzug ergibt in Gegenüberstellung zur *Sonatine* folgendes Bild:

19 Vgl. Antoine Duhamel, *Symphonie de chambre* op. 1 (1946).
20 Vgl. Kap. I.2.6, S. 76.
21 Vgl. Boulez (1948) in Boulez (1966 I), S. 68.
22 Insbesondere die ersten beiden Sätzen des *Quatuor* mit ihrem kleinräumigen Wechsel gegensätzlicher Texturen stehen Messiaens Bauweise sehr nahe.
23 Vgl. Kap. I.2.7, S. 96.
24 Vgl. Berg (o. J.) bzw. Leibowitz (1949), S. 34, Anm. 1 und Leibowitz (1947), S. 80. – Zu Bergs Analysen Schönbergscher Werke und zu Bergs Sonatenverständnis vgl. im einzelnen Schweizer (1970).

Tabelle 8a: Alban Bergs Formanalyse von Schönbergs Kammersymphonie *op. 9*[25]

	Langsam	Beginn–Ziffer 1	Einleitung (Quartenakkord)
I	Sehr rasch	Ziffer 1–38	Exposition
		Ziffer 1–16	Hauptsatz (Quartenthema, kadenz. Thema, Hauptthema)
		Ziffer 16–20	Überleitung
		Ziffer 21–27	Seitensatz
		Ziffer 27–32	Schlussatz
		Ziffer 32–35	Scheinreprise
		Ziffer 35–38	Überleitung (Überleitungsmodell)
II	Sehr rasch	Ziffer 38–60	Scherzo
		Ziffer 38–46	1. Scherzothema
		Ziffer 46–50	2. Scherzothema
		Ziffer 50–54	Entwicklung
		Ziffer 54–60	Wiederaufnahme des Scherzo; Quartenthema
III	Viel langsamer…	Ziffer 60–79	Durchführung
		Ziffer 60–61	Scheinreprise (kadenzierendes Thema)
		Ziffer 61–67	1. Durchführungsmodell (Seitensatz)
		Ziffer 67–71	2. Durchführungspartie (Überleitung)
		Ziffer 71–77	3. Durchführungsgruppe (Hauptsatz)
		Ziffer 77–79	Quartenakkord
IV	Fließender	Ziffer 79–90	Langsamer Satz
		Ziffer 79–85	1. Hauptthemengruppe
		Ziffer 85–86	Quartenthema/Quartenakkord
		Ziffer 86–90	2. Hauptthema
V	Schwungvoll	Ziffer 90–Schluss	Reprise/Finale
		Ziffer 90–92	Überleitung
		Ziffer 92–96	Seitensatz
		Ziffer 96–100	Hauptsatz
		Ziffer 100–114	Coda
		Ziffer 114–Schluss	Endcoda

25 Der Übersichtlichkeit halber wird die von Berg gewählte Angabe in Ziffern beibehalten und dabei eine gewisse Unschärfe in Kauf genommen. So endet beispielsweise die Überleitung innerhalb der Exposition genaugenommen T. 82 und damit »1 nach Ziffer 20«, und der Seitensatz beginnt »2 vor Ziffer 21«.

Tabelle 8b: Formübersicht II zur Sonatine

	Druckfassung		*Frühfassung*
Très librement – Lent	T. 1–31	Einleitung	T. 1–25
I Rapide	T. 32–96	Exposition	T. 26–74
	T. 32–52	Thema	T. 26–37
	T. 53–79	Verarbeitungsabschnitt	T. 38–63
	T. 80–96	Schlussgruppe/Entwicklung	T. 64–74
II Très modéré, presque lent	T. 97–150	Langsamer Satz	T. 75–116
	T. 97–115	1. Abschnitt	T. 75–93
	T. 116–140	2. Abschnitt	T. 94–110
	T. 141–150	3. Abschnitt/Überleitung	T. 111–116
III Tempo scherzando	T. 151–341	Scherzo	T. 117–218
	T. 151–194	Tempo scherzando I	T. 117–144
	T. 195–221	Zwischenspiel/Trio	T. 145–166
	T. 222–295	Tempo scherzando II	T. 167–202
	T. 296–341	Entwicklung/Rhythmischer Kanon	T. 203–218
IV Tempo rapide	T. 342–510	Reprise/Finale	T. 219–332
	T. 342–361	Thema	T. 219–230
	T. 362–378	Verarbeitungsabschnitt	T. 231–241
	T. 379–495	Schlussentwicklung	T. 242–318
	T. 496–510	Coda	T. 319–332

Gleich ist die Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit, die Kombination aus den vier Sätzen der Sonate und der Sonatenhauptsatzform.[26] Die Übersichten zeigen, dass Boulez sein Modell nicht einfach übernahm. Die Reihenfolge zwischen Scherzo und langsamem Satz ist vertauscht, es gibt keinen expliziten Durchführungsteil, und die Einleitung bekommt nahezu die Ausmasse eines eigenständigen Satzes. Auf diese Weise verschiebt sich einerseits die Dramaturgie des Aufbaus zugunsten einer wirkungsvoll im Tempo gesteigerten zweiten Hälfte. Andererseits verliert die *Sonatine* gegenüber der *Kammersymphonie* jedoch an formaler Mehrdeutigkeit. Im Gesamteindruck überwiegen nun die vier Sonatensätze; als wesentliches Merkmal der Sonatenhauptsatzform bleibt lediglich der Reprisencharakter des Finale. Dass Boulez auf einen grösseren Durch-

26 Als »Double Function Sonata« weist Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9 ihrerseits zurück auf Franz Liszts *Sonate* h-Moll (1852–1853) als Paradigma. – Zur Komprimiertheit des op. 9 vgl. bes. Brinkmann (1977), zur »double function« der Lisztschen *Sonate* vgl. etwa Newman (1969), S. 371–378.

führungsteil verzichtete, hängt damit zusammen, dass – wie bereits besprochen – sein Ausgangsmaterial verglichen mit demjenigen Schönbergs erheblich reduziert ist. In der Exposition der *Sonatine* gibt es keinen Seitensatz und folglich auch nicht die zugehörige Überleitung, somit fehlen genau jene Elemente, welche das erste »Modell« und die zweite »Partie« der Schönbergschen Durchführung speisen.

Nicht nur das Verschachteln zweier Formkonzepte unterschiedlicher Ebenen, sondern auch die hohe thematische Durchdringung machen das Besondere der *Kammersymphonie* aus. Wie Berg festhielt, sind hierfür zwei Verfahren verantwortlich: der stetige Rückgriff auf zuvor exponiertes thematisches Material und die Verkettung der einzelnen Sätze miteinander:

> Gleichviel welche dieser zwei Deutungen [Sonatensatzfolge bzw. Sonatenhauptsatzform] die zutreffendere ist: *jedenfalls wird dadurch, daß* sowohl im letzten Teil als auch in der grossen Durchführung in der Mitte des Werkes und auch sonst innerhalb der Durchführungspartien jedes einzelnen Teiles *immer wieder auf alle vorhergehenden thematischen Bestandteile* – diese ununterbrochen melodisch, harmonisch und kontrapunktisch variierend – *zurückgegriffen wird, die wie aus einem Guß geschaffene Form eines* zwar gegliederten, aber *unzerreißbaren Ganzen nicht minder erzielt, als durch die* jedesmal auf verschiedene, *immer* aber *zwingendste* Weise durchgeführte *Verkettung der einzelnen*, selbstverständlich auch untereinander in ein einheitliches harmonisches Verhältnis gebrachten *Teile dieses einen großen Satzes*.[27]

Die Verbindung zwischen Expositionssatz und Scherzo gewährleistet ein punktiertes Überleitungsmodell, das, aus dem Hauptthema abgeleitet, im folgenden die Begleitfigur des 1. Scherzothemas bildet.[28] Am Ende des Scherzo wiederum leitet das Quartenthema in die Durchführung über, welche mit dem kadenzierenden Thema beginnt, wodurch sich eine kurze Scheinreprise ergibt. Die dem Hauptsatz gewidmete 3. Durchführungsgruppe bringt die Themen rückläufig zur Exposition und mündet so in den einleitenden Quartenakkord, der sich nun in die Tonart des langsamen Satzes auflöst. Dessen 2. Hauptthema besitzt laut Berg »schon mehr den Charakter einer Überleitung« und gleitet daher »fast unmerklich« in den Beginn des Finale, das seinerseits mit der Überleitung des Hauptsatzes beginnt.

In der *Sonatine* kommen ähnliche Verkettungsmechanismen zum Tragen. Das pochende *C′* am Schluss der Einleitung kündigt den folgenden

27 Berg (o. J.), S. 4. – Hervorhebung bereits im Original.

28 Die Bezeichnungen der Themen und Motive beziehen sich auf die Analyse Bergs.

Tempo- und Charakterwechsel an, das Terzmotto von T. 30 wird T. 33 im »Rapide« wiederaufgenommen und war Bestandteil der ursprünglichen Themenbegleitung. Wie das Überleitungsmodell der *Kammersymphonie* ist die jambische Schlussgruppe der Exposition rhythmisch aus dem Thema abgeleitet. Deutlich wird deren überleitende Funktion in T. 93–96: Das Tempo wird verbreitert, die jambische Zelle erweitert sich zum diminuierten Themenkopf, und der Schlusston *F′* gleitet im Glissando in den Triller des »Très modéré«, dessen Flötenfigur in T. 98–100 den Bezug zum Thema sogleich verzerrt wieder aufgreift. Schon die Tempoanweisung »Peu à peu scherzando« macht deutlich, dass der 3. Abschnitt des langsamen Satzes eine Überleitung darstellt: Die Gestaltwerdung des Terzmotivs weist im Accelerando nach vorn, die Arpeggien erinnern zurück. Der rhythmische Kanon am Ende des »Tempo scherzando« schliesslich setzt die Reduktion des Terzmotivs fort und bereitet als jambische Entwicklung zugleich die Reprise des Themas vor. Wie in der Schlussgruppe der Exposition wird am Ende des Kanons das Tempo abgefangen, wobei T. 339–341 leicht variiert T. 93–96 entsprechen.[29]

Was den von Berg beschriebenen Rückgriff auf »vorhergehende thematische Bestandteile« betrifft, ist deutlich zu beobachten, dass in der *Kammersymphonie* – über die unmittelbare Verknüpfung der Sätze und den Durchführungs- und Reprisenteil hinausgehend – exponiertes Material nach Möglichkeit beibehalten oder später wiederaufgenommen wird. Der »Technik der entwickelnden Variation« gemäss stammen etwa in der Exposition die das Seitenthema kontrapunktierenden Figuren aus dem Hauptsatz, und das erste Schlussatz-Thema wird von einer Streicherfigur der Überleitung begleitet; in der Reprise tritt zum Überleitungsthema neu ein Kontrapunkt hinzu, der aus dem 2. Hauptthema des langsamen Satzes gewonnen wurde. Auch finden konkrete Rückblenden auf vorangegangene Momente statt. Dazu gehören die beiden Scheinreprisen, die Themenkomprimierung der Endcoda sowie die eingeschobenen Felder des Quartenakkordes.[30]

29 Gegenüber T. 93–94 wechseln die Töne der Flöte in T. 339 die Oktavlage unter Auslassung des *a′*. Auch der Klavierpart ist in Oktavlage und Bewegungsrichtung verändert und vertauscht zudem die Reihenfolge der Gesten. T. 340–341 nehmen T. 95–96 wörtlich wieder auf.

30 Zu Schönbergs »Technik der entwickelnden Variation« bis hin zur *Kammersymphonie* vgl. Hansen (1993), S. 43–85.

Aufgrund ihrer Materialreduktion geht die *Sonatine* bezüglich thematischer Durchdringung über die *Kammersymphonie* noch hinaus.[31] Zu Rückgriffen und Reminiszenzen kommen Vorblenden hinzu. Eine erste bildet bereits die ausgedehnte Einleitung, welche nicht nur die Reihe des Themas und dessen Begleitakkorde, sondern auch das Motto des Terzmotivs und die Arpeggien des langsamen Satzes vorstellt. Die Thema und Terzmotiv gemeinsame jambische bzw. trochäische Zelle macht es im weiteren Verlauf möglich, abgeleitete Entwicklungen aufeinander zu beziehen. Auf diese Weise bildet die Schlussgruppe der Exposition zugleich eine Vorblende auf den rhythmischen Kanon des Scherzo. Dieser deutet sich erneut in der jambischen Engführung am Ende des »Tempo scherzando I« an, so dass sich eine übergreifende dreistufige Entwicklung ergibt, deren kontrapunktische Komplexität zunimmt.

Neben den kleineren Rückverweisen, welche im vorigen Kapitel beschrieben wurden, sind vor allem die Rückblenden in Trio und Finale zusammenhangbildend. Dabei steht das Trio an ähnlicher Stelle wie die Durchführung in op. 9, und mit der Scheinreprise des Scherzo sowie der Reihenfolge der zitierten Elemente sind gar gewisse Parallelen auszumachen.[32] So wie die Coda von op. 9 Themen des Expositionssatzes verarbeitet, die in der Reprise fehlten oder nur angedeutet wurden, so behandeln Verarbeitungsabschnitt und Schlussentwicklung des Sonatinenfinale mit y_1, z_1 und z_2 Themenbestandteile, die noch keine weiterführende Verwendung gefunden hatten. Über die *Kammersymphonie* hinausgehend, deren Schluss sich auf das Material der Exposition konzentriert, tritt im »développement final« der *Sonatine* neben das Thema auch das Terzmotiv, und die Coda zitiert aus langsamem Satz, Trio und Einleitung.

Während Leibowitz' *Kammerkonzert* op. 10 dem Schönbergschen Modell bis hin zu konkreten Anleihen folgte, stellt die *Sonatine* den Übertragungsversuch einer formalen Idee in eine neue musikalische Sprache dar. In ihrer je anderen terminologischen Gewichtung illustrieren Boulez' ei-

31 Vgl. dazu auch die in Kap. II.3, S. 163 zitierte Aussage von Boulez (1975), S. 32: »[...] l'œuvre est plus unitaire même que la *Symphonie de chambre* de Schönberg parce que le matériau de base est plus réduit.« – In ihrer Monothematik setzt die *Sonatine* zugleich einen Bezug zur »Sonate cyclique« mit ihrem »thème générateur«, wie es César Franck favorisierte. Auch Messiaens Vorliebe für »zyklische Themen« mag Boulez in der starken thematischen Durchdringung bestärkt haben.

32 In op. 9 folgt auf die Scheinreprise das sehr gesangliche Seitenthema, in der *Sonatine* sind es die Flötenfiguren des langsamen Satzes, auch zitieren Durchführung bzw. Trio jeweils am Ende das Hauptthema bzw. Thema.

gene Kommentare den Schwellencharakter dieses »Opus 1«, das sich formal in der Tradition verankert, um gleichzeitig Neuland zu suchen.

In *Jalons* ist schlicht von vier traditionellen Sätzen die Rede, die durch Überleitungen miteinander verbunden werden.[33] Im Gespräch mit Goléa hatte Boulez neben dem Formmodell entwickelnde Abschnitte erwähnt, deren Verhältnis zur übergeordneten Anlage jedoch nicht klar definiert.[34] Deliège gegenüber beschrieb er dann sämtliche Sätze von *Kammersymphonie* und *Sonatine* zugleich als Entwicklungen eines übergeordneten Satzes und implizierte damit eine Doppeldeutigkeit für jeden Formteil:

> Quand j'ai écrit cette œuvre, je voulais faire une œuvre d'un seul tenant, et la *Symphonie de chambre* de Schönberg m'avait beaucoup marqué, justement du fait de l'ambiguïté possible d'une forme. Dans cette œuvre sont réunis les quatre mouvements d'une sonate, mais en même temps ces quatre mouvements constituent les quatre versets, les quatre développements, d'un seul mouvement. Ainsi, une ambiguïté est créée entre une petite et une grande forme. C'est cela qui m'avait séduit. Bien sûr, il ne s'agissait pas pour moi de copier le plan de Schönberg, mais de passer moi-même par cette expérience et de voir jusqu'où il fallait pousser l'ambiguïté de la forme pour qu'elle devienne une nouveauté.[35]

Eine solche Interpretation von op. 9 entspricht nicht derjenigen Bergs, der seinerseits auf die gleichgewichtige Verschachtelung zweier Formkonzepte abhob,[36] und überzeichnet auch die Fortschrittlichkeit der *Sonatine* im Sinne einer stringenten Entwicklung. Denn bereits in seiner *Deuxième Sonate* (1946–1948) wollte Boulez die Sonatenform gesprengt sowie alle traditionellen Formschemata zerstört wissen:

> Probablement influencé par toute l'école viennoise qui voulait essayer de récupérer les formes anciennes, j'ai tenté l'expérience de les détruire complètement: j'entends par là un essai de destruction de ce qu'était la forme-sonate d'un premier mouvement, de dissolution de la forme du mouvement lent par le trope et de dissolution

---

33 Vgl. Boulez (1989), S. 250: »Comme dans Schönberg, les quatre mouvements traditionnels sont respectés: l'allegro initial précédé d'une introduction, le mouvement lent, le scherzo avec trio et reprise, enfin le presto final avec une coda. Jusque-là, le plan est on ne peut plus orthodoxe, que ce soit par rapport à la sonate classique ou à l'utilisation qu'en fait Schönberg. [...] Pour lier ces quatre mouvements les uns aux autres, il me fallait un certain nombre de transitions«.

34 Vgl. Boulez in Goléa (1958), S. 38: »Sa structure suit la conception de Schönberg pour sa *Symphonie de Chambre:* les quatre parties composantes d'un mouvement de sonate s'y trouvent assimilées aux quatre mouvements d'une sonate, précédés d'une introduction. On y trouve, d'autre part, des développements«.

35 Boulez (1975), S. 31. – Vgl. auch die Fortsetzung dieses Zitats in Kap. II.3, S. 163.

36 Vgl. Berg (o. J.), S. 3.

de la forme-scherzo répétitive par la forme-variation, de destruction, enfin, dans le quatrième mouvement, de la forme fuguée et de la forme canonique. J'emploie des mots négatifs peut-être par excès; mais il y a éclatement, dissolution, dispersion dans cette *Deuxième Sonate,* et c'est très volontairement, en dépit d'une forme très contraignante, que toutes ces formes classiques ont été mises au feu. Après cette *Deuxième Sonate,* je n'ai jamais plus écrit en référence à une forme passée. J'ai toujours trouvé une forme qui a été pensée avec l'idée elle-même.[37]

Boulez sah auf diese Weise für sich eingelöst, was Leibowitz als Aufgabe der bevorstehenden Epoche formuliert hatte.

Leibowitz war sich des Weges weniger sicher. So sehr er an die Zukunftsträchtigkeit der Werke Weberns glaubte, gelang es ihm nicht, dort anknüpfend neue formale Lösungen zu entwickeln. Obwohl seine kurz nach Boulez' *Sonatine* begonnene *Symphonie de chambre* op. 16 (1946–1948) in Nachfolge von Weberns *Konzert* op. 24 das Prinzip der Reihensegmentierung auf die Form zu übertragen suchte,[38] nahm er zusätzlich nochmals das Modell der Schönbergschen *Kammersymphonie* zu Hilfe. Stilistische Zitate stehen nun hinter Webernscher Gestik zurück, in der Anlage sind jedoch minutiöse Parallelen auszumachen.[39]

Dass Leibowitz wiederum auf op. 9 zurückgriff, hing wohl mit seiner Kenntnisnahme von Schönbergs amerikanischen Werken zusammen, deren retrospektive Züge sein Bild der neuesten Musikgeschichtsentwicklung ins Wanken gebracht hatten.[40] Nach einer brieflichen Auseinandersetzung mit Schönberg im Herbst 1945 versah er die bereits abgeschlossene *Introduction* im Frühjahr 1946 mit einem nachträglichen Kapitel, in welchem er – selbst nicht so ganz überzeugt – Schönbergs *Klavierkonzert* op. 42 (1942) als Prototyp neuen Formdenkens darstellte. An die durchkomponierte *Kammersymphonie* anknüpfend, werde hier die Sonatenform endgültig überwunden:

37 Boulez (1975), S. 51–52.

38 Vgl. dazu auch die Bemerkungen zur Reihe von op. 16 in Kap. II.3.1, S. 165–166.

39 Die Introduction (T. 1–5) entspricht in Metronomzahl, Länge und Schlussbildung der Einleitung von op. 9, die Überleitung des Expositionssatzes (T. 6–70) orientiert sich an der Tempogestaltung der *Kammersymphonie* und zitiert deren Überleitungsmodell, auch das Scherzo (T. 71–163) zeigt parallele Tempo- und Spielanweisungen. Der langsame Satz (T. 229–275) übernimmt die Metronomangabe und die zunehmend bewegte Anlage, die Reprise (T. 276–355) weist proportional gesehen etwa dort eine Stretta auf, wo in op. 9 die Coda beginnt, und endet der dortigen Endcoda entsprechend ihrerseits mit einer Coda im Fortissimo (T. 356–366). Auf eine Durchführung hatte Leibowitz – wie Boulez in der *Sonatine* – diesmal verzichtet und an deren Stelle einen zusätzlichen Reprisenteil (T. 164–228) eingeschoben.

40 Vgl. dazu auch Kap. II.5.1, S. 246–247.

> Je ne puis analyser ici la forme générale du concerto de Schœnberg. Qu'il me soit permis de dire toutefois que celle-ci, en renouant avec une tradition abandonnée depuis la *Symphonie de chambre,* op. 9 et en tirant certaines conséquences architectoniques impliquées dans cette tradition, arrivent [sic!] à marquer une étape entièrement neuve et originale du problème de la forme. Cette fois-ci, il me paraît clair que la *forme sonate,* par exemple, se trouve définitivement dépassée, sans qu'il soit fait la moindre concession à l'attitude si typiquement schœnbergienne du ›durchkomponieren‹. De façon générale l'op. 42 de Schœnberg, tout en étant fondé sur le principe le plus rigoureux de l'architecture musicale, ne semble utiliser aucun des schémas formels traditionnels connus jusqu'à ce jour.[41]

Nach Beendigung seiner *Symphonie de chambre* op. 16 im Winter 1947/48 und einem Besuch bei Schönberg in Los Angeles propagierte Leibowitz wieder vermehrt die Verankerung zeitgenössischer Formgebung in der Tradition. Sein unveröffentlichter *Traité* (1950) legt davon Zeugnis ab.[42]

*

Wie die Besprechung der Sätze zeigte,[43] schimmern im Formaufbau der *Sonatine* neben Schönbergs *Kammersymphonie* abschnittsweise weitere Modelle durch. Webernsche Werke gehören nicht dazu. Auch später berief sich Boulez nur auf Weberns formales Konzept, die konkreten Schemata interessierten ihn nicht. Sie waren Boulez zu schlicht und wohl auch zu kleindimensioniert.[44] Auf der Suche nach der grossen Form lag es näher, sich an Schönbergs *Variationen* op. 31 und Strawinskys *Sacre du printemps* zu orientieren.

In diesem Zusammenhang kann man sich fragen, wieso Boulez für sein erstes grösseres Zwölftonwerk den Titel »Sonatine« wählte. Wieder drängt sich zunächst der Bezug zu Leibowitz auf, dessen *Sonate pour flûte et piano* op. 12 (1944) in Anlehnung an Weberns *Variationen* op. 27 knapp ausgefallen war und mit ihrer Länge von etwa acht Minuten ih-

41 Leibowitz (1949), S. 288–289. – Zur Problematik von Schönbergs op. 42 mit Rückbezug auf Leibowitz vgl. Mäkelä (1992).

42 Vgl. Leibowitz, *Traité de la composition avec douze sons,* 1950. – Schon die Überschriften lassen ahnen, dass nun nicht mehr die Suche nach Neuem im Vordergrund steht, vgl. »Les structures expositionelles principales«, »Les structures closes«, »Sections conclusives et retransitions«, »Développements et reprises«, »Episodes et cadences« etc.

43 Vgl. Kap. II.4.1.

44 Vgl. etwa Boulez (1975), S. 17: »Le vocabulaire de Webern m'avait beaucoup séduit au départ; je le trouvais très important, à l'époque, spécialement parce qu'il établissait les bases d'une grammaire, d'un vocabulaire indispensables. Mais je trouvais toujours que, plus Webern avançait, plus les formes devenaient simples, trop simples à mon gré.«

rerseits eher den Titel »Sonatine« verdiente.[45] Auch Boulez' kurz nach der *Sonatine* entstandene *Première Sonate* entspricht in ihrer Zweisätzigkeit eher der vorklassischen Sonatine, erst die viersätzige *Deuxième Sonate* misst sich am von Beethoven überkommenen Sonatenmodell.[46] Bei der Eroberung der grossen zwölftönigen Instrumentalform ging Boulez offensichtlich schrittweise vor, wobei die Titelwahl »Sonatine« durch die Monothematik noch mitmotiviert gewesen sein mag.

Eine Flötensonatine zu schreiben, war ausserdem geradezu en vogue. Mit den neoklassizistischen Strömungen des 20. Jahrhunderts hatten Komponisten vielerorts die kleinere Schwester der Sonate wiederentdeckt. Nicht nur für Klavier allein, sondern besonders in der Kombination mit Flöte erfreute sich die Sonatine auch in Frankreich grosser Beliebtheit. In den 20er Jahren schrieben Darius Milhaud (1922), Jacques Ibert (1923), Henri Sauguet (1923), Alexandre Tansman (1925) oder Louis Durey (1925) Sonatinen für Flöte und Klavier, wobei diejenige Dureys 1929 von Marcel Moyse und Andrée Vaurabourg uraufgeführt wurde.[47] Aus dem Jahrzehnt danach stammen Flötensonatinen etwa von Stan Golestan (1932) oder auch von Boulez' Harmonielehre-Professor Georges Dandelot (1937). Mitte der 40er Jahre waren in Paris gerade die Sonatinen von Henri Dutilleux (1943) und Claude Arrieu (1943) aktuell – letztere von Boulez abschätzig erwähnt in einem Brief an André Souris –,[48] zeitgleich mit Boulez' *Sonatine* entstand diejenige von Pierre Sancan.

Die erwähnten Stücke sind meist dreisätzig, wobei die Sätze auch ineinander übergehen, etwa in den Sonatinen von Dutilleux und Sancan, welche als »morceau de concours« für das Pariser Conservatoire geschrieben wurden. So kritisch Boulez der am Conservatoire vorherrschenden neoklassizistischen Ästhetik gegenüber eingestellt war: Seine *Sonatine* steht bezüglich Länge, Kompaktheit, Virtuosität und wirkungsvoller Anlage einem solchem Wettbewerbsstück gar nicht so fern. Vielleicht war Boulez in doppelter Weise ambitiös, suchte nach einer avancierten musikalischen Form und wollte für Jean-Pierre Rampal zugleich ein Stück schreiben, das mit Dutilleux' *Sonatine* und Jolivets *Chant de Linos* konkurrieren konnte. Gewisse »Verkaufsstrategien« mögen bei Formwahl und Titel mitgespielt haben.

45 Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Leibowitz bei seiner Analyse der Webernschen *Variationen* auch explizit davon sprach, dass deren Anlage an eine »Sonatine« denken lasse, vgl. Leibowitz (1947), S. 231.

46 Vgl. hierzu auch Piencikowski (1995), S. 47–48.

47 Vgl. Pešek (1993^2), S. 186.

48 Vgl. Boulez' undatierter Brief vom Frühjahr 1947, B-Br, M.L. 5436/32, zitiert in Kap. II.2.1, S. 144.

5. Die Kompositionsweisen

5.1 Zur Zwölftontechnik

Als vehementer Verfechter der Zwölftontechnik trat Boulez zu Beginn der 50er Jahre an die Öffentlichkeit.[1] Es verwundert daher nicht, dass sich die Beiträge zur *Sonatine* von Anfang an hauptsächlich für deren dodekaphone Struktur interessierten.[2] Man ging davon aus, dass sich Boulez zielstrebig innerhalb kürzester Zeit die neue Technik angeeignet hatte, und man bewunderte die Souveränität des jungen Komponisten, wie sie besonders in der Exposition und Reprise der Druckfassung zum Ausdruck kommt. Die Tatsache, dass sich die *Sonatine* nur partiell streng dodekaphon analysieren lässt, wurde als Weiterführung im Sinne eines bewussten Absetzens von den Vorgängern interpretiert.[3] Der wechselnde Grad an dodekaphoner Fasslichkeit erfuhr dabei diverse Deutungen. Susan Bradshaw und Richard R. Bennett fanden analytisch keinen Zugang und mutmassten, die Reihe existiere »as a ›shape‹ rather than as a rigid scale of pitches«.[4] Carol Baron widerlegte diese Annahme, indem sie Passagen der Druckfassung entzifferte, welche dicht zwölftontech-

---

1 Vgl. Boulez (1952 I), S. 21: »It is not devilry, but only the most ordinary common sense which makes me say that, since the discoveries made by the Viennese, all composition other than twelve-tone is *useless*. (This does not, of course, imply that the works of every twelve-tone composer are valuable.)« Vgl. Boulez (1952 II) in Boulez (1966 I), S. 149: »Que conclure? L'inattendu: affirmons, à notre tour, que tout musicien qui n'a pas ressenti – nous ne disons pas compris, mais bien ressenti – la nécessité du langage dodécaphonique est INUTILE. Car toute son œuvre se place en deçà des nécessités de son époque.«

2 Vgl. den Forschungsbericht in Kap. II.2.2, S. 150–153.

3 Vgl. schon Goléa (1958), S. 45: »[...] à peine nanti des nouveaux moyens d'écriture que Leibowitz venait de lui révéler [...] Boulez, irrésistiblement, les dépasse, en brise les cadres théoriques ou, en tout cas, les élargit considérablement«; vgl. Griffiths (1978), S. 10: »There are indeed few places in the Sonatina where the music can be analysed in orthodox serial terms. Boulez appears to have been pushing his new-found technique as far as it would go, and in several diverse directions«; vgl. Jameux (1984), S. 37: »Le sérialisme est ici à la fois rigoureux et personnel«; vgl. Bennett (1986), S. 57: »In [...] the Sonatine [...] Boulez has chosen to work further on ideas he found in Webern«; vgl. Bradshaw (1986), S. 140: »The Sonatine [...] is a breath-takingly confident indication of musical character, and of the power to communicate within the complexities of a language then scarcely dreamt of.«

4 Vgl. Bradshaw/Bennett (1963), S. 12.

nisch gewoben sind.[5] Sangtae Chang weitete die Analyse schliesslich auch auf die nur partiell dodekaphonen Teile aus und deutete die unterschiedlich starke zwölftönige Durchdringung der einzelnen Sätze als eine von Boulez intendierte kinetische Struktur.[6]

Die aufgetauchte Frühfassung zwingt uns, die Boulezsche Zwölftonadaptierung differenzierter zu betrachten und neu zu interpretieren. Denn gerade jene Passagen der Themenbegleitung (T. 32–52 und T. 342–361), die in der Regel als Beispiele herangezogen werden, da ihre dodekaphone Komplexität so besticht, kamen – wie wir sahen – erst 1949 hinzu; andernorts führten radikale Kürzungen zu einem engmaschigeren dodekaphonen Netzwerk, als dies 1946 konzipiert war.[7] Will man Boulez' zwölftontechnischen Stand am Ende seiner Lehrzeit begreifen und nachvollziehen, auf welche Weise er sich die Tonhöhentechnik Schönbergs und Weberns zu eigen machte, muss die Frühfassung als Referenz herangezogen werden. Diesbezüglich stellen sich die grundlegenden Fragen: Inwieweit sind die einzelnen Sätze der *Sonatine* dodekaphon? Wie lassen sich Boulez' dodekaphone Verfahren im Vergleich zu denjenigen seiner Vorgänger beschreiben? Und inwieweit stimmt Boulez' Vorgehen mit den von Leibowitz vermittelten Kriterien überein?

*

Was sich in der Besprechung der Sätze und ihrer Revision andeutete, macht eine detaillierte Zwölftonanalyse der Frühfassung explizit: Nur die ersten zwei Drittel der Einleitung, die Schlussgruppe des ersten Satzes sowie – mit Einschränkung – der Verarbeitungsabschnitt des Finale können als konsequent zwölftönig bezeichnet werden. Schon die Themenbegleitung war hingegen ursprünglich nur dodekaphon hergeleitet. Mittels der Reihe gebildete Figuren und Akkorde wurden verkürzt wiederholt, ohne der Zwölftönigkeit Rechnung zu tragen, die Töne des Terzmottos im Bass waren nicht dodekaphon bestimmt. Im der Themenexposition folgenden Verarbeitungsabschnitt dominierte der Cluster als rhythmischer Bass, nur die rechte Hand des Klaviers war zwölftönig gearbeitet und wurde zuweilen von der Flöte sekundiert. Der langsame

5 Detailliert analysierte Baron vor allem die Einleitung, um verallgemeinernd zu folgern: »To continue with the preceding type of description is unnecessary, since the same principles are followed throughout the piece.« Baron (1975), S. 91.

6 Vgl. die auf der »set«-Theorie basierende Analyse von Chang (1998), S. 83–236.

7 Vgl. dazu allgemein die Gegenüberstellung der beiden Fassungen in Kap. II.4.1.

Satz besitzt mit der Trillerkette zwar ein dodekaphones Rückgrat, seine Bestandteile aber weisen selbst nur bruchstückhafte Affinitäten zur Reihe auf. Das »Tempo scherzando«, welches aufgrund seiner Länge und Stellung das Herzstück der Komposition bildet, widmet sich dem Spiel mit dem Terzmotiv und ist nicht dodekaphon gearbeitet. Nur einzelne Takte des Zwischenspiels sind zwölftönig konzipiert, der rhythmische Kanon wird in Tonhöhen gekleidet, für welche nur selten eine Reihenform mehr als splitterhaft das Material liefert. In der Schlussentwicklung stehen schliesslich Terzmotiv und Thema bzw. Reihe gleichberechtigt nebeneinander, von daher ist etwa die Hälfte der Textur zwölftönig. Mit der allmählichen kontrapunktischen Verdichtung dieses Teils geht eine zunehmende dodekaphone Ballung einher, welche in dreifachen Reihenzügen ihren Höhepunkt findet, um dann dem Terzmotiv erneut mehr Raum zu geben.

Anders als es die Druckfassung glauben macht, komponierte Boulez in der *Sonatine* nicht auf der Basis zwölftöniger Verfahren, um sich bereits im Sinne einer Weiterführung von den Regeln seiner Vorgängern zu lösen, sondern reine Zwölftönigkeit war Anfang 1946 noch nicht intendiert. Die Reihe diente Boulez dazu, heterogene Ausgangsmaterialien unter einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Aus Messiaens Sprache dissoziierte Elemente erscheinen entsprechend abgeändert: So folgen die Hexachorde der begleitenden Arpeggiofigur der Reihe,[8] und auch die Tonfolge des Terzmotivs ist als permutierter Reihenausschnitt interpretierbar.[9] Die spezifische Reihenanlage ermöglichte es zudem, in früheren Kompositionen etablierte Akkordstrukturen beizubehalten.[10] Das Zwölftonthema, die dodekaphon »abgesegneten« Materialien sowie der Cluster wurden in den einzelnen Sätzen auf unterschiedliche Weise verarbeitet und miteinander kombiniert, ihre jeweilige Priorität bedingt den wechselnden Grad an zwölftöniger Strenge.

Kennt man die Frühfassung, beschreiben Boulez' eigene Kommentare zur Zwölftönigkeit seines »Opus 1« den Sachverhalt am treffendsten. Die von Goléa als Understatement interpretierte Feststellung, die *Sonatine* sei seine erste Etappe auf dem Weg zur seriellen Kompositionsweise gewesen, erstmals habe er dort mit der Zwölftontechnik experimentiert, unterschlägt zwar die Änderungen der Revision sowie die zwölftönigen Ansätze in zuvor komponierten Werken, trifft den Tenor des Stückes

8 Vgl. Kap. II.3.4, S. 186–187.
9 Vgl. Kap. II.3.3, S. 182.
10 Vgl. Kap. II.3.4, S. 185–186.

jedoch genau.[11] Am Collège de France schilderte Boulez später seine damalige Reihenhandhabung gar in verblüffend entwaffnender Weise:

> Certes, l'emploi que je faisais de la série, à cette époque, n'avait rien de bien rigoureux: c'était un garde-fou, un moyen pratique d'écriture qui me permettait d'organiser lignes mélodiques et accords selon un minimum de logique. La série pouvait avant tout, dans ce cas-là, servir à inventer un thème, dans le sens le plus classique du mot, c'est-à-dire un enchaînement de figures et de propositions qui forment un tout cohérent dont des éléments plus restreints peuvent se déduire. [...] La série était oubliée pendant ces manipulations thématiques: elle n'avait en effet pas grand-chose à y voir: c'est de variation thématique, à partir d'un thème principal, dont il s'agissait – par les procédés les plus classiques du sectionnement, de la jonction, de l'expansion, du recoupement des éléments d'origine.[12]

Da die *Sonatine* also kein zwölftöniges Stück im engeren Sinn sein sollte, war die Meisterung der reihentechnischen Verfahren, wie sie Leibowitz anhand von Schönbergs *Variationen* op. 31 ansatzweise systematisierte, und wie sie sich mittels seiner Analysen der späten Werke Weberns ergänzen lassen, nicht Boulez' vorrangiges Anliegen.[13] Deren Grundvoraussetzung, die Vollständigkeit des chromatischen Totals, wird schon bei der Bildung des Themas nicht respektiert[14] – im Verlauf des gesamten Stückes bilden Reihenformen, welche als Ganzes präsentiert werden, eher die Ausnahme.[15] Da Boulez dodekaphone Kunstfertigkeit nicht benötigte, um dem Grundproblem eines variativen und zugleich konsequenten Umgangs mit der Zwölftönigkeit zu begegnen, konnte er sich erlauben, im Sinne einer »dissociation« Kriterien und Verfahren der Reihentechnik nach Gutdünken herauszugreifen.

Grösstes Faszinosum waren die Bezüge und Verknüpfungsmöglichkeiten, welche die Sonatinenreihe dank der Halbtonschritte zu Beginn und am Ende sowie in der Mitte bot. Gliedert man sämtliche 48 Reihenformen systematisch nach ihren Rahmentönen, ergeben sich sechs Familien mit je acht Reihen, denen acht weitere Ableitungen mittig verbunden sind:

---

11 Vgl. Boulez in Goléa (1958), S. 38, zitiert in Kap. II.2.2, S. 148.

12 Boulez (1989), S. 250.

13 Zu den reihentechnischen Verfahren und Kriterien, wie sie Leibowitz vermittelte, vgl. Leibowitz (1949), S. 217–218 sowie die als Anhang A.1 komplettierte Übersicht.

14 Von Umkehrung U10 fehlen die Schlusstöne und K4 ist nur mit drei Tönen vertreten. – Zum Aufbau des Themas vgl. Kap. II.3.2.

15 Vgl. hier und im folgenden die als Anhang B.2.1 mitgelieferte Reihenanalyse.

Tabelle 9: Die Reihenfamilien der Sonatine[16]

Reihenfamilie I:	*f–fis/c–h*	G1, K1, U2, KU2, G7, K7, U8, KU8
Dazu mittig:	*f–fis*	G5, K5, U10, KU10
	c–h	U4, KU4, G11, K11
Verwendet in:	Einleitung	
	1. Satz: Thema	
	2. Satz: 1. Abschnitt	
	4. Satz: Thema	
Reihenfamilie II:	*fis–g/cis–c*	G2, K2, U3, KU3, G8, K8, U9, KU9
Dazu mittig:	*fis–g*	G6, K6, U11, KU11
	cis–c	U5, KU5, G12, K12
Verwendet in:	1. Satz: Schlussgruppe	
	4. Satz: Verarbeitungsabschnitt, Schlussentwicklung	
Reihenfamilie III:	*g–as/d–cis*	G3, K3, U4, KU4, G9, K9, U10, KU10
Dazu mittig:	*g–as*	G7, K7, U12, KU12
	d–cis	U6, KU6, G1, K1
Verwendet in:	1. Satz: Thema, Schlussgruppe	
	2. Satz: 2. Abschnitt (Trillerkette)	
	3. Satz: Zwischenspiel	
	4. Satz: Schlussentwicklung	
Reihenfamilie IV:	*as–a/es–d*	G4, K4, U5, KU5, G10, K10, U11, KU11
Dazu mittig:	*as–a*	G8, K8, U1, KU1
	es–d	U7, KU7, G2, K2
Verwendet in:	1. Satz: Themenbegleitung	
	4. Satz: Themenbegleitung, Verarbeitungsabschnitt, Schlussentwicklung	
Reihenfamilie V:	*a–b/e–es*	G5, K5, U6, KU6, G11, K11, U12, KU12
Dazu mittig:	*a–b*	G9, K9, U2, KU2
	e–es	U8, KU8, G3, K3
Verwendet in:	1. Satz: Verarbeitungsabschnitt	
	3. Satz: Rhythmischer Kanon	
	4. Satz: Thema, Schlussentwicklung	
Reihenfamilie VI:	*b–h/f–e*	G6, K6, U7, KU7, G12, K12, U1, KU1
Dazu mittig:	*b–h*	G10, K10, U3, KU3
	f–e	U9, KU9, G4, K4
Verwendet in:	1. Satz: Schlussgruppe	
	2. Satz: 3. Abschnitt	
	3. Satz: Schlussentwicklung	

16 Vgl. hierzu auch Chang (1998), S. 105.

Wie die Tabelle zeigt, machte Boulez diese Gruppenzugehörigkeit zum grundlegenden Auswahlkriterium miteinander präsentierter Reihenformen. Er übertrug somit ein Auswahlkriterium, welches Leibowitz bezüglich der Einleitung von Schönbergs *Variationen* als ökonomische Besonderheit hervorhob,[17] auf die gesamte Komposition. Der Form der *Sonatine* folgend, bilden Reihenfamilien grossräumig das Reservoir für ganze Teile oder Abschnitte, der Halbtonschritt in der Mitte eröffnete zugleich die Möglichkeit, zwischen verschiedenen Familien zu modulieren.

Dass in der Einleitung vorrangig Reihen aus Familie I zum Zuge kommen, wurde oben schon beschrieben,[18] das Thema beginnt seinerseits mit der Grundreihe G1. Statt wiederum aus Familie I stammen seine Folgereihen G3 und U10 aus Familie III, mit welcher G1 mittig verbunden ist: Statt der Halbtonschritte an den Rändern der Grundreihe bestimmt nun der Sekundschritt in der Mitte die Auswahl. Transposition G10 der Themenbegleitung gehört wie K4, der Krebs des Themenschlusses, zu Reihenfamilie IV. Im Verarbeitungsabschnitt des ersten Satzes weisen jene Reihen, welche vollständig auftreten, auf Familie V, die Schlussgruppe moduliert – wie wir sahen[19] – von Reihenfamilie VI zu Familie II und schliesst mit III. Bis zum Ende des ersten »Rapide« sind auf diese Weise sämtliche Reihenfamilien der *Sonatine* bereits vertreten.

Im ersten Abschnitt des langsamen Satzes bilden Bestandteile der zu Familie I gehörenden Reihen G1 und U8 die Klaviertextur. Die mit *g–as* beginnende und im zweiten Abschnitt aufgereihte Trillerkette setzt mit Transposition G3 Reihenfamilie III vom Ende der Schlussgruppe fort, die Reihen der eingestreuten Arpeggien und Thementeile sind zunächst wieder grösstenteils Familie I zuzuordnen und werden dann aus Familie VI gewählt, welche auch die dodekaphonen Einsprengsel des dritten Abschnitts speist. Plastisch ist hier zu beobachten, dass Reihenfamilien neben der Abschnittsstrukturierung auch Übergänge und Zusammenhänge gewährleisten sollen.

Innerhalb des »Tempo scherzando« tritt mit der Zwölftönigkeit auch der Umgang mit den Reihenfamilien in den Hintergrund.[20] Die Reihenauswahl für die Themenreprise folgt in Entsprechung der Exposition.

17 Vgl. Leibowitz (1949), S. 123, Anm. 1, zitiert in Kap. II.4.1, S. 194, Anm. 9.
18 Vgl. Kap. II.4.1, S. 192–193.
19 Vgl. Kap. II.4.1, S. 200.
20 Bei der Auswahl der Reihenformen des Zwischenspiels könnte allenfalls die Tatsache mitgespielt haben, dass U4, K9, G3 sowie U6 zu Familie III zu rechnen sind.

Die beginnende Umkehrung U2 aus Reihenfamilie I ist mittig verbunden mit den ihr folgenden Reihenformen U12 und G5 aus Familie V, die Arpeggiofigur der Themenbegleitung wird mit K10 wie die das Thema beschliessende Krebsumkehrung KU11 aus Familie IV rekrutiert. Für Themenkopf und Nachsatz stehen im Verarbeitungsabschnitt zunächst Reihenformen aus Familie II, dann solche aus den Familien IV und II Pate. Schliesslich lassen sich auch die in der Schlussentwicklung verwendeten Reihen der wechselnden musikalischen Struktur gemäss unterschiedlichen Reihenfamilien zuordnen.[21]

Neben dem Prinzip der Familien mit gemeinsamen Rahmentönen spielen andere Kriterien der Reihenauswahl eine untergeordnete Rolle: Die Themenreprise zeigt im Vergleich zu den Reihen der Exposition Umkehrungsverhältnisse, und im Trio des Scherzo ergibt die Kombination aus doppelt geführten Umkehrungsformen (T. 204 und T. 211), denen doppelt geführte Transpositionen der Grundreihe folgen (T. 214 und T. 217–221), eine Art symmetrische Anlage, deren Mitte eine einfach geführte Krebstransposition markiert (T. 212–213). Wie aus der Schlussentwicklung ersichtlich wird, empfand Boulez parallel laufende Reihen offensichtlich als Steigerung, wobei er auf die gleichzeitige Verwendung von vier Reihenformen, welche Leibowitz als »summum de la science dodécaphonique« oder, im Fall der Kombination von Grundgestalt, Umkehrung, Krebs und Krebsumkehrung, als »aspect global« und »qualité complète« bezeichnete,[22] allerdings verzichtete.

Was die Reihenpräsentationen im einzelnen angeht, kommt im Zusammenhang mit den Reihenfamilien vor allem das Verfahren der »Modulationsbrücken« zum Einsatz: Verschiedenen Reihen gemeinsame Rahmen- bzw. Mitteltöne werden durch doppelte Deutung gekürzt. Diese Verknüpfungsart dominiert in der Schlussgruppe des ersten Satzes und besonders in der Einleitung.[23] Dabei ist zu beobachten, dass Boulez dem durch die Kürzung herbeigeführten Ungleichgewicht innerhalb des chromatischen

21 Beim anfänglichen Spiel mit den Themenzellen z_1 und z_2 dominieren Repräsentanten der Reihenfamilien III und II, die Zwölftonketten ab T. 416 (Frühfassung T. 273) stammen aus Familie V, die dreischichtigen Reihenzüge ab T. 440 (Frühfassung T. 286) gehören zu Familie II, die »Apotheose« des Schlusses ab T. 464 (Frühfassung T. 302) wird aus Reihen der Familien V, VI und IV gewirkt.

22 Vgl. Leibowitz (1949), S. 210 bzw. S. 135.

23 Vgl. Kap. II.4.1, Bsp. 84.

Totals zuweilen dadurch entgegenwirkte, dass er die Brückentöne mittels exponierter Lage oder Dynamik hervorhob.[24]

Bei Schönberg sind Reihenüberlappungen selten zu finden. Auch in der Einleitung der *Variationen* op. 31 verwendete er die übereinstimmenden Anfangstonpaare der ausgewählten Reihen nicht zur Verschränkung, sondern setzte sie als Assonanzen kontrapunktisch nebeneinander.[25] Webern hingegen nutzte Brückentöne als Verdichtungsmöglichkeit. Die dritte Variation der *Symphonie* op. 21 mit ihrem Geflecht an doppelt gedeuteten Tönen könnte Boulez gar die entscheidende Anregung gegeben haben, kommentierte er doch in seiner Unterrichtsmitschrift explizit deren Reihengestaltung.[26] Auch Leibowitz wies mehrfach mit Respekt auf Weberns Einsatz der »sons pivots« hin. Das Ende des dritten Satzes der *Variationen* op. 27 zitierte er als eine der »passages subtils et intéressants«,[27] und er erprobte dem Vorbild getreu entsprechende Verknüpfungsverfahren innerhalb seiner *Sonate* op. 12.[28]

Boulez ging in der *Sonatine* im Spiel mit Scharniertönen über Schönberg, Leibowitz und auch Webern hinaus und entwickelte eine eigene Virtuosität. Denn ebenfalls auf dem Schnittmengenprinzip basieren die Reihenketten des vierten Satzes, deren Glieder sich kontinuierlich verkürzen bzw. ausweiten.[29] Jene bereits im *Quatuor pour Ondes Martenot* und in *Notation 6* erprobte Manier war wohl eine Boulezsche Kreation.

Bezüglich weiterer reihentechnischer Verfahren sind keine Besonderheiten auszumachen. Meist laufen die Reihen horizontal, nach Leibowitz' Nomenklatur im »déroulement normal« bzw. in der »forme mélodique«.[30] Sowohl Einleitung als auch Thema bestimmt das lineare Spiel der Flöte, auch im Verarbeitungsabschnitt werden die Reihen vorwiegend melodisch geführt:

---

24 Vgl. in Bsp. 84 bzw. Druck T. 2, T. 5 und T. 10 die Pausen nach bzw. vor den Tonpaaren *f–fis* und *c–h* sowie zusätzlich die hohe Lage, die Intensität der Dynamik und die Markierung durch Flatterzunge in T. 2 und T. 10.

25 Vgl. Schönberg, op. 31, etwa T. 16–19. – Vgl. auch die Bemerkungen zur Einleitung des op. 31 in Kap. II.4.1, S. 194.

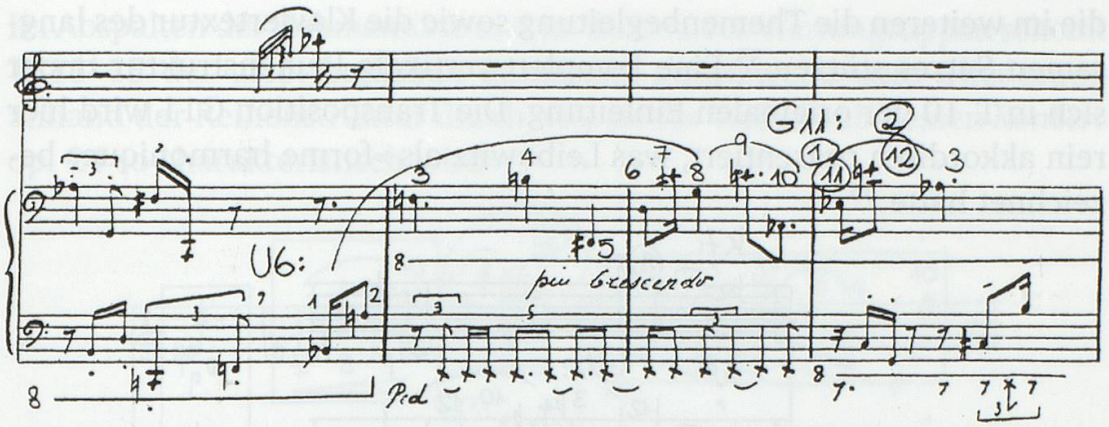
26 Vgl. Kap. II.3.1, S. 168, Anm. 12.

27 Vgl. Leibowitz (1949), S. 243.

28 Vgl. Leibowitz, op. 12, 1. Satz sowie 3. Satz, bes. T. 73–85.

29 Vgl. Kap. II.4.1, Bsp. 93.

30 Vgl. Leibowitz (1949), S. 218 bzw. S. 215.



Beispiel 96: Pierre Boulez, *Sonatine,* Frühfassung, T. 50–53 (entspricht Druck T. 60–65)

Als Themenbruchstücke und Arpeggien erscheinen die Reihenausschnitte des »Très modéré« ebenfalls horizontal, die Reihenzüge des vierten Satzes werden gar wie Kanonstimmen enggeführt.

Einen Sonderfall horizontalen Ablaufs – allerdings ganz im Rahmen der Nachfolge der Wiener Komponisten – stellt die wechselweise Präsentation zweier Reihenformen in der Trillerkette des langsamen Satzes dar, welche in Leibowitz' Sinn als »déroulement progressif« oder »présentation alternative« zu kategorisieren wäre, und welche als Verfahren etwa in der zweiten und sechsten Variation von Weberns op. 21 zu finden ist.[31] Das doppelte Aufgebot der Umkehrung U12 mit Rückläufigkeit und Stimmtausch lässt in T. 39–42 des originalen Verarbeitungsabschnittes an die Spiegelverfahren der ersten Sätze von Weberns op. 27 und Leibowitz' op. 12 denken.[32] Die Parallelführungen zweier Reihentranspositionen, wie sie in den 32stel-Arpeggien und im Themenzitat des Trio erklingen, beschrieb Leibowitz als »évolution parallèle de deux formes identiques« anhand der ersten und neunten Variation von Schönbergs op. 31.[33] Anders als Schönberg, der die kleine Terz und die kleine Septime als Transpositionsabstand wählte, entschied sich Boulez für die schärfere Klanglichkeit von grossen Sekunden und kleinen Nonen.[34]

Neben die horizontale tritt die vertikale Reihenauffächerung. Auf diese Weise werden zu Beginn der Einleitung jene Akkorde gewonnen,

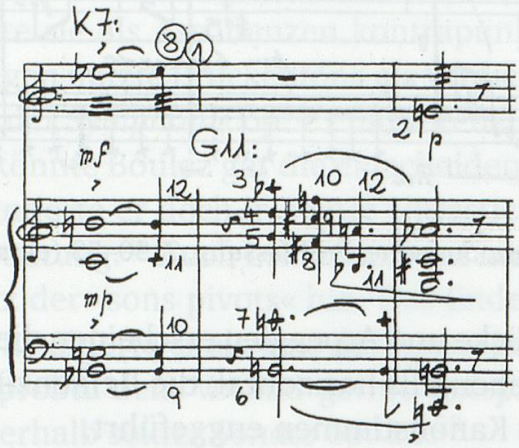
31 Vgl. Webern, op. 21, T. 23–33 und T. 67–77, jeweils im 1. Horn, dessen Part sich als einziger der spiegelsymmetrischen Anlage entzieht und so – ähnlich wie in der *Sonatine* – den durchgehenden Faden bildet. – Vgl. dazu auch Leibowitz (1949), S. 237.

32 Vgl. Kap. II.4.1, Bsp. 88.

33 Vgl. Leibowitz (1949), S. 138 und S. 196.

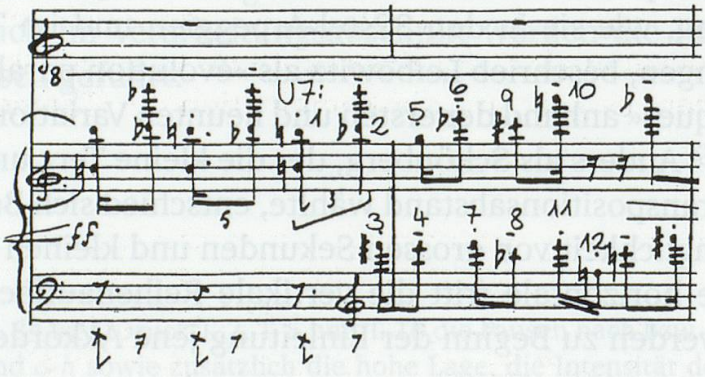
34 Vgl. dazu Kap. II.3.2, Bsp. 71.

die im weiteren die Themenbegleitung sowie die Klaviertextur des langsamen Satzes stützen.[35] Eine komplett vertikale Reihenstruktur findet sich in T. 10 der originalen Einleitung. Die Transposition G11 wird hier rein akkordisch präsentiert, was Leibowitz als »forme harmonique« bezeichnet hätte:[36]



Beispiel 97: Pierre Boulez, *Sonatine,* Frühfassung, T. 9–11 (entspricht Druck T. 14–17)

Werden Reihen in Grüppchen untergliedert, sind verschiedene Prozeduren zu erkennen. Die gleichmässige Stückelung in Zwei- bis Viertongruppen, wie sie Boulez in der Schlussgruppe des ersten Satzes sowie in den wenigen, mehr als splitterhaft vertretenen Reihen des rhythmischen Kanons anwendet, entspricht dem systematischen »morcellement de la série« insbesondere in der fünften Variation von Schönbergs op. 31 sowie in der vierten Variation des zweiten Satzes von Weberns op. 21:[37]



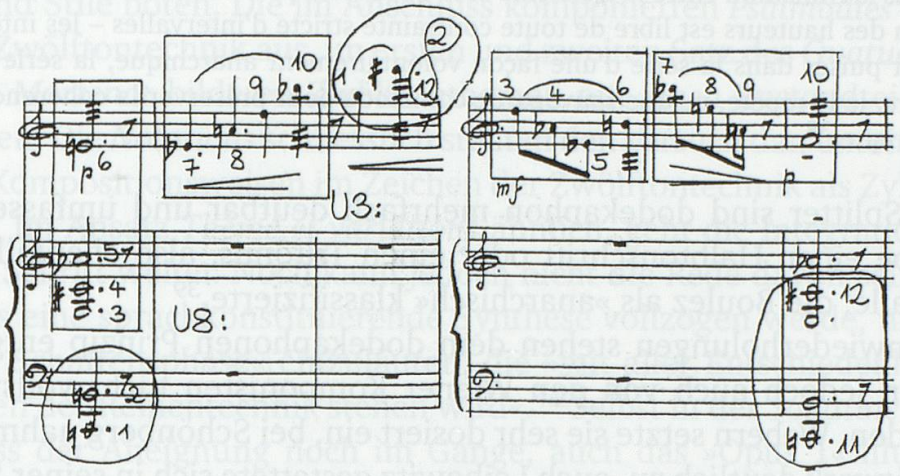
Beispiel 98: Pierre Boulez, *Sonatine,* Frühfassung, T. 64–65 (entspricht Druck T. 80–81)

35 Vgl. Kap. II.3.4, S. 185.

36 Vgl. Leibowitz (1949), S. 215.

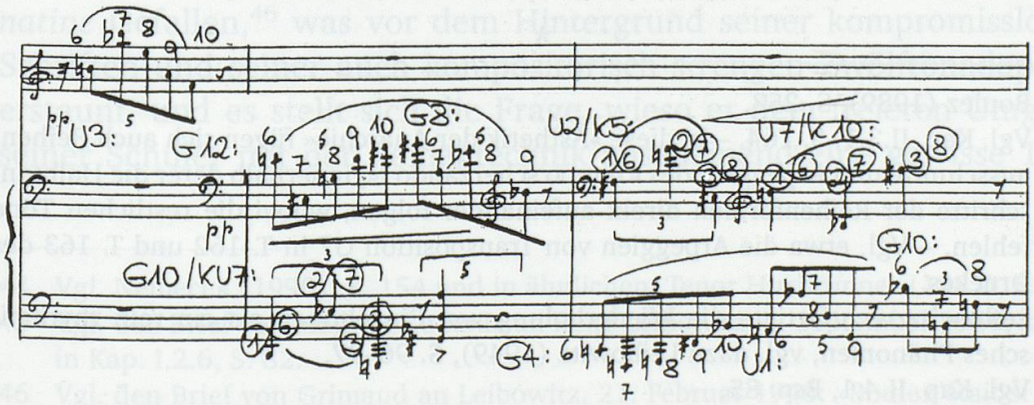
37 Zu Schönbergs op. 31 vgl. Leibowitz (1949), S. 164: »Chacune des formes employées successivement [...] sera maniée selon le même principe, celui-ci pouvant être défini comme un morcellement de la série en six tronçons de deux sons chacun.«

Im Abspalten der Rahmentöne und im Binden der Viertongruppen scheint T. 11–15 der ursprünglichen Einleitung ansatzweise eine Gliederung anhand der Reihenstruktur durch, wie sie für Webern ab dessen *Konzert* op. 24 so charakteristisch wird:



Beispiel 99: Pierre Boulez, *Sonatine,* Frühfassung, T. 11–15 (entspricht Druck T. 18–22)

Schon innerhalb der Einleitung überwiegt jedoch die Bündelung zu fünf Tönen, welche der rhythmischen Gliederung des Themas entspricht. Im weiteren Verlauf der *Sonatine* steht dann – wie Boulez dies selbst geschildert hat – die thematische Verarbeitung im Vordergrund. Aus den traditionellen Verfahren der Motivabspaltung und Kürzung ergeben sich die Reihenbündelungen gemäss den Themenzellen. Von daher kann auch der Verarbeitungsabschnitt des 4. Satzes nur eingeschränkt als dodekaphon bezeichnet werden. Zwar stellen die Tongruppen Reihenausschnitte dar, auf die Vollständigkeit der Reihenformen wird jedoch keine Rücksicht genommen, es geht um die Kombination des Themenkopfes mit der Quintole y_1 des Nachsatzes:



Beispiel 100: Pierre Boulez, *Sonatine,* Frühfassung, T. 237–239 (Druck T. 372–375)

Willkürlich werden schliesslich die Splitter für das dodekaphone Mosaik des rhythmischen Kanons aus den Reihenformen gebrochen, was Boulez im nachhinein als »anarchisches Vorgehen« bezeichnete:

> Dans la transition entre la troisième et la quatrième partie de la *Sonatine*, la dimension des hauteurs est libre de toute contrainte stricte d'intervalles – les intervalles sont puisés dans la série d'une façon volontairement anarchique, la série n'étant alors, je le répète, qu'une sauvegarde commode pour préserver la cohérence chromatique.[38]

Diese Splitter sind dodekaphon mehrfach deutbar und umfassen mit Vorliebe einen Halbtonschritt oder einen Tritonus, also ebenfalls jene Intervalle, die Boulez als »anarchisch« klassifizierte.[39]

Tonwiederholungen stehen dem dodekaphonen Prinzip entgegen, wurden jedoch auch von den Wiener Komponisten nicht vollständig gemieden. Webern setzte sie sehr dosiert ein, bei Schönberg nahmen sie im Spätwerk deutlich zu, auch Leibowitz gestattete sich in seiner *Sonate* op. 12 hörbare Repetitionen. Dabei handelt es sich in der Regel um Einzeltöne, die unmittelbar nach ihrem Auftreten wiederholt werden.[40] In der *Sonatine* hingegen gehörten Repetitionen zur thematischen Verarbeitungsweise, wie etwa die verkürzte Wiederholung der Arpeggiofigur in der Themenbegleitung veranschaulicht; sie ergaben sich zudem aus dem improvisatorischen Spiel mit der Reihe innerhalb der später gestrichenen Jolivetschen Passage der Einleitung.[41]

So wie Wiederholungsvermeidung und dodekaphone Vollständigkeit für Boulez keine Gesetzlichkeit darstellten, ignorierte er auch Leibowitz' Empfehlung, gegen die Reihenfolge nur in begründbaren Ausnahmefällen zu verstossen,[42] und permutierte Reihenabläufe zugunsten ausdrucksstärkerer musikalischer Linien vor allem in den Arpeggien des langsamen Satzes – ähnlich wie dies in *Notation 11* geschah.[43]

*

38 Boulez (1989), S. 253.

39 Vgl. Kap. II.3.1, S. 164. – In diese »Ästhetik der Anarchie« fügen sich auch Reihenausschnitte und Arpeggien des »Tempo scherzando I«, innerhalb derer die Halbtonschritte der Reihenformen direkt aufeinander folgen, wobei die restlichen Töne fehlen. – Vgl. etwa die Arpeggien von Transposition G7 in T. 162 und T. 163 des Druckes.

40 Leibowitz rechtfertigte die Wiederholung von Einzeltönen als ein rein rhythmisches Phänomen, vgl. dazu Leibowitz (1949), S. 96–97.

41 Vgl. Kap. II.4.1, Bsp. 85.

42 Vgl. bes. Leibowitz (1949), S. 94.

43 Vgl. Kap. I.2.7, Bsp. 57.

Boulez' selektiver und eigenwilliger Umgang mit der Zwölftontechnik setzt in der *Sonatine* fort, was in den unveröffentlichten Frühwerken zu beobachten war. In *Thème et variations* waren einem zwölftönigen Thema Variationen gefolgt, die eine bunte Mischung verschiedener Techniken und Stile boten. Die im Anschluss komponierten *Psalmodies* kamen ohne Zwölftontechnik aus, im ersten und zweiten Satz des *Quatuor pour Ondes Martenot* bildeten Zwölftonthemen nur *einen* Bestandteil unter anderen. Die *Notations* schliesslich stellten den Versuch dar, unterschiedliche Kompositionsweisen im Zeichen der Zwölftontechnik als Zyklus zu einen. Im Ansatz *Thème et variations* ähnlich, geht die Integration hier einen Schritt weiter. Noch kann jedoch nicht die Rede davon sein, dass bereits eine sprachkonstituierende Synthese vollzogen werde, um eine »neue Schaffensphase« einzuläuten, die »mit aller Entschiedenheit im Zeichen der Reihentechnik stehen wird«.[44] Selbst in der *Sonatine* ist der Prozess der Aneignung noch im Gange, auch das »Opus 1« illustriert noch ein Stadium nur partieller Übernahme. Boulez bleibt zögernd und gibt seine bisherigen kompositorischen Errungenschaften nicht preis. Die Reihe wird vielmehr als willkommenes Mittel zur strukturellen Vereinheitlichung hinzugenommen.

Offensichtlich war Boulez nicht der einzige Messiaen-Schüler, der statt der Beherrschung der Zwölftontechnik vorerst eine Art individuellen Kompromiss anstrebte. Wenn Maurice Le Roux im September 1946 an Leibowitz schreibt, seine Arbeit tendiere »de plus en plus, et sans doute définitivement vers l'adoption complète du système«, er habe mittlerweile eine grosse Klaviersonate geschrieben, »strictement, qui a bousculé mes vieux vestiges heptaphoniques«, dann lässt dies darauf schliessen, dass auch er zunächst noch an Messiaenschen Mustern festhalten wollte. [45]

Einem Brief Yvette Grimauds zufolge fand Leibowitz an Boulez' *Sonatine* Gefallen,[46] was vor dem Hintergrund seiner kompromisslosen Schriften und seiner auch kompositorisch strengen Zwölftonadaption erstaunt, und es stellt sich die Frage, wieso er dem freieren Umgang seiner Schüler mit der Reihentechnik anscheinend eine gewisse Tole-

44 Vgl. Nemecek (1998), S. 154 und in ähnlichem Tenor Hirsbrunner (1985), S. 41.

45 Vgl. den Brief von Maurice Le Roux an René Leibowitz, 8. September 1946, zitiert in Kap. I.2.6, S. 82.

46 Vgl. den Brief von Grimaud an Leibowitz, 21. Februar 1946: »Boulez était si heureux l'autre fois de votre appréciation de sa Sonate [sic!].« Aufgrund des Datums muss es sich um die *Sonatine* handeln. – Vgl. dazu auch Kap. I.2.6, S. 85, Anm. 83.

ranz entgegenbrachte. Wie bei den Formfragen mag auch hier die Verunsicherung mitgespielt haben, welche Schönbergs amerikanische Werke bei Leibowitz auslösten.

Im September 1945, wohl zeitgleich mit der Wiederaufnahme der Analysekurse nach der Sommerpause, hatte sich Leibowitz brieflich an Schönberg gewandt und diesen um Erklärung gebeten, weshalb in Werken wie der *Ode an Napoleon* op. 41 und dem *Klavierkonzert* op. 42 die Zwölftontechnik nicht mehr stringent angewendet werde:

> *What is the reason for that?* [Oktavverdoppelungen in T. 8 und T. 12 des *Klavierkonzertes*] The 12 tone technique ›verschwimmt‹ [...]. I fail to understand why a composer who has proved and taught the world that music could be beautiful without the slightest concession, reaches back to certain principles which seemed transcended once for all. [...] As I have said before such archaisms are inevitable considering the early stage of our new idiom. Still I feel that we should try (by *we* I mean the younger generations the duty of which consists in consolidating your acquisitions) to become more and more aware of all these problems and to do our best to solve them in an authentic and radical fashion. [...]
> Please tell me why after the most perfect 12 tone score I have ever heard (and one of the finest and purest musical scores in general), your 4th Quartett, there is such a change in your activity.[47]

Schönberg hatte auf Leibowitz' Anfrage eher ungnädig reagiert und die Funktion der Reihe in einer Weise resümiert, welche auffallend der oben zitierten Reihendefinition ähnelt, die Boulez für die *Sonatine* nachreichte:

> I am sorry you disagree with me, but I can not help you and I can not help anybody who does not like my music in the manner in which I am writing it. But I will give you a few explanations. [...]
> The main purpose of the ›row‹ is to unify the motival material and to enhance the logic of simultaneous sounding tones.[48]

Obwohl Schönbergs Antwort Leibowitz nicht zufriedenstellte und trotz Nachhakens eine weitere Reaktion ausblieb, versuchte er im Februar und März 1946 in dem der *Introduction* angefügten Kapitel »Les survivances de l'ordre tonal à l'intérieur de la technique de douze sons et les possibilités de leur dépassement« die jüngsten Entwicklungen in Schön-

47 Brief von René Leibowitz an Arnold Schönberg, 12. September 1945, unveröffentlicht, PSS, Sammlung RL.

48 Brief von Arnold Schönberg an René Leibowitz, 1. Oktober 1945, unveröffentlicht, PSS, Sammlung RL. – Zum Dialog zwischen Leibowitz und Schönberg vgl. Meine (2000), S. 162–170. Eine umfassende Aufarbeitung des Briefwechsels steht noch aus.

bergs Werk zu erklären. Gerade im Dialog mit den Schülern erschien es ihm nun notwendig, historische Perspektiven zu setzen:

> A l'origine, ma préoccupation essentielle était d'exposer aussi clairement que possible la genèse de la technique de douze sons, de montrer les maniements que cette technique permettait, ainsi que les actes compositionnels impliqués dans ces maniements. J'avais volontairement négligé de placer ces différents acheminements de l'esprit de composition musicale dans des perspectives historiques, pour autant que ces perspectives ne me paraissaient pas influer directement sur les possibilités de compréhension de mon sujet. Depuis, un contact plus étroit avec certaines œuvres et surtout le fait d'avoir été amené ces derniers mois (et ceci pour la première fois au cours de ma carrière) à guider les premiers pas de certains jeunes compositeurs au sein de la technique de douze sons, d'avoir eu à ›superviser‹ ou à ›corriger‹ certains de leurs travaux, tout cela m'a incité à croire que l'absence de certaines perspectives historiques pouvait constituer une lacune.[49]

Indem er sich auf Schönbergs obige Reihendefinition berief,[50] klassifizierte er Werke wie das *Klavierkonzert* als typische Phänomene einer Übergangsperiode. In Zukunft werde sich die Zwölftontechnik jedoch an konsequenten Werken wie etwa den *Variationen* op. 31 orientieren.[51]

Da Leibowitz Schönberg gewisse Freiheiten in der Reihenhandhabung »zugestehen« musste, war er möglicherweise auch seinen Schülern gegenüber weniger orthodox als in den zuvor verfassten Schriften. Auch die *Sonatine* mit ihrer nur partiellen Zwölftönigkeit besass als ein »Übergangswerk« Gültigkeit. Dass Boulez in der *Première Sonate* im Mai und Juni 1946 jedoch in derselben Manier fortfuhr und neben Zwölftönigem Raum liess für anderes, war in Leibowitz' Augen der falsche Weg. Sein bei Peyser zitierter Wortlaut, Boulez habe unbekümmert und zu ausschweifend komponiert und sich nicht für seine Ratschläge interessiert, passt genau in diesen Kontext, und es wäre gar nachvollziehbar, an welchen Stellen Leibowitz zum Rotstift griff.[52]

*

49 Leibowitz (1949), S. 279–280.

50 Vgl. Leibowitz (1949), S. 286.

51 Vgl. Leibowitz (1949), S. 280 ff., bes. S. 287.

52 Vgl. Peyser (1976), S. 39, angeblich Leibowitz' Wortlaut zitierend: »›I thought he wrote too fast, too carelessly, that he threw in too many notes. When he started his *First Sonata* I told him he knew my address. He should send me the work bit by bit. Then I could help him as he went along. But he brought in the completed manuscript. I didn't like it at all.‹ With a red pen, Leibowitz began marking up the manuscript, then dedicated to him.« – Vgl. hierzu auch Kap. I.2.6, S. 85.

Drei Jahre später, im April 1949, setzte Boulez in der *Sonatine* selbst den Korrekturstift an.[53] Was die Tonhöhen betrifft, sind zwei Anliegen erkennbar: Soweit dies eine pragmatische, zeitlich befristete Revision ermöglichte, wurde erstens eine dichtere Zwölftönigkeit angestrebt, und zweitens wurden schlichte dodekaphone Lösungen durch anspruchsvollere ersetzt.[54]

Der Cluster verschwindet aus dem Verarbeitungsabschnitt des ersten und der Schlussentwicklung des vierten Satzes, so dass die dodekaphonen Gestalten nun ineinandergreifen. Das Gewebe wird komplexer und seine Machart schwieriger identifizierbar als in der Frühfassung, zumal einzelne Reihentöne den Streichungen zum Opfer fielen.[55] Die jolivethaften Zwölftonspielereien der Flöte im letzten Drittel der Einleitung wurden getilgt,[56] horizontale Reihenpräsentationen in Einleitung und Verarbeitungsabschnitt erscheinen nun übereinandergeschichtet auf zwei Stimmen verteilt,[57] und die in der Frühfassung wörtlich wiederholte Arpeggiofigur in der Coda setzt sich nach der Revision aus stets krebsgängig variierten Hexachorden zusammen.[58] Zudem erfolgten einige Reihenpermutationen.[59]

Die ursprüngliche Themenbegleitung aber liess sich weder straffen noch aufpolieren, sie wurde vollumfänglich verworfen und stattdessen T. 32–52 sowie T. 342–361 neues Gewebe hinzugefügt. Um das Thema

53 Zeitgleich mit der *Sonatine* wurde auch die *Première Sonate* überarbeitet, vgl. dazu die Bemerkungen im Schlusswort, S. 340.

54 Die Revision erfolgte wohl unmittelbar vor der Übergabe an den Verlag, vgl. dazu Kap. II.2.1, S. 146, Anm. 22 und Kap. II.2.3.

55 Vgl. die Kürzungen der Umkehrung U12 in Druck T. 53–55 mit Frühfassung T. 39–45; vgl. in Druck T. 61–64 die Kürzung des siebten Reihentons (*cis*) von U6, vgl. T. 74–76 das Fehlen des vierten Reihentons (*g*) von K5.

56 Vgl. Kap. II.4.1, Bsp. 85. – Auch hier hat die Tilgung eine unvollständige Reihe zum Ergebnis: Druck T. 23 endet U3 mit dem neunten Ton (*a*), da Akkord A_1 fehlt, in welchem die Schlusstöne dieser Reihenform erklangen. Entsprechend wurde zuvor, Druck T. 18 (Frühfassung T. 11), der aus den Anfangstönen von U8 gebildete Akkord A_1 gestrichen, so dass die dortige Reihe mit ihrem siebten Ton (*es*) beginnt.

57 Vgl. Druck T. 7–8 mit Frühfassung T. 4–5 und Druck T. 62–64 mit Frühfassung T. 51–53 (Bsp. 96).

58 Vgl. Druck, T. 496–502: Rechte und linke Hand des Klaviers wechseln zwischen originaler und krebsgängiger Reihenpräsentation, so dass sich neben der Kombination von Grundreihe und Krebs, GK, zusätzlich noch KG, GG und KK ergeben.

59 Vgl. die Quintole der Einleitung in Druck T. 13 mit Frühfassung T. 8; vgl. das Arpeggio des langsamen Satzes in Druck T. 114 mit Frühfassung T. 92; vgl. die Reihensplitter des rhythmischen Kanons in Druck T. 310 und T. 323 mit Frühfassung T. 207 und T. 211.

spinnt sich nun ein zwölftöniges Netz, wobei die Thementöne mit der Begleitung verknüpft sind.[60] Eine solche Textur wäre ganz in Leibowitz' Sinn gewesen, bezeichnete er doch entsprechende Themeneinbettungen in Schönbergs op. 31 als Momente besonderer Kunstfertigkeit.[61]

Auf das Prinzip der Reihenfamilien griff Boulez 1949 nicht mehr zurück, engmaschig wählte er die begleitenden Reihenformen so aus, dass sich gemeinsame Töne mit dem Thema ergaben. In der Exposition gelten die Thementöne entweder doppelt gedeutet auch für die in der Begleitung verwendeten Reihen – der Satz ist dann so gehalten, dass die Flöte gut hörbar ist[62] – oder sie klingen rhythmisch verkürzt in gleicher Oktavlage auch im Klavier an.[63] Die Begleitung der Themenreprise geschieht in Umkehrungsverhältnissen und um einen Halbton transponiert wörtlich.[64] Da die Flöte pausiert, das Thema in den Klavierbass verlegt ist und Oktavierungen für Boulez kein probates Mittel darstellten, werden die gemeinsamen Töne nur noch doppelt gedeutet, wodurch sich das Thema klanglich noch mehr in seine Begleitung einbindet.

Die Reihen der Begleitung sind jeweils zu Grüppchen gebündelt und in akkordische Klänge oder rhythmische Motive gefasst, welche die Themenzellen umspielen. Hier zeigt sich ein Komponist, der im Umgang mit der Zwölftönigkeit Souveränität erworben hat. Die für die Ergänzungen verwendeten Reihenformen sind zudem bis auf wenige Ausnahmen vollständig.[65] Anders als 1946 ist für Boulez 1949 das chromatische Total offensichtlich eine Voraussetzung, von der nur im Ausnahmefall abgewichen wird. Zwölftöniges Komponieren bildet nun die Basis.

Betrachtet man Boulez' Entwicklung anhand der beiden Fassungen der *Sonatine,* dann lassen sich seine Schriften zu Beginn der 50er Jahre unter einem zusätzlichen Aspekt lesen: Wenn Boulez verdammte, was nicht konsequent zwölftönig war, dann intendierte er damals nicht nur die Kritik am Werk anderer, sondern er distanzierte sich auch von Kompromissen, die er zunächst selbst erwogen – und realisiert – hatte.

---

60 Vgl. Kap. II.4.1, Bsp. 87.

61 Vgl. Leibowitz (1949), S. 161, S. 186 oder S. 217.

62 Vgl. T. 33 *f″* als Ausgangspunkt für die im Klavier verwendete Umkehrung U1, T. 38–40 *c″–h″* als Schluss- bzw. Anfangstöne der Reihen KU4 und G7 sowie T. 49 *fis″–f″* als Beginn von U2.

63 Vgl. T. 34 *fis′–b″*, T. 35 *e″–a′*, T. 41 *g″–as‴*, T. 42 *c″*, T. 43 *fis″*, T. 46 *a″*, T. 47 *a′*, T. 48 *es′*, T. 49 *h′*, T. 50 *e′–c″*, T. 51 *cis″*, T. 52 *a′–as″*.

64 Vgl. Kap. II.4.1, Bsp. 92.

65 Auffallende Ausnahmen bilden die z_1 und z_2 imitierenden Einheiten in T. 44–46 bzw. T. 353–355.

5.2 Thematik und Athematik

Am Collège de France kam Boulez vor allem dann auf die *Sonatine* zu sprechen, wenn Erörterungen zu Thematik und Athematik anstanden. Mit Hinweisen auf Werke sowie Aussagen seiner Vorgänger illustrierte er, wie sich durch die Einführung der Reihentechnik die Frage nach dem Thematischen grundsätzlich neu gestellt hatte:

> Les rapports entre série et thème ont constitué un sujet de réflexion pour les compositeurs: ils pouvaient en effet se demander ce que représentait une suite de sons sans aucune fixité dans le registre, sans aucune relation absolue, non reliés par des figures rythmiques. Ces douze sons avaient, certes, une signification structurelle, mais ils ne pouvaient avoir de signification musicale. [...] La série [...], telle que l'ont pratiquée les Viennois, n'a aucune conséquence du point de vue des degrés et des fonctions: toutes les notes sont égales, mais leur succession est inéluctable [...]. Schönberg se rend bien compte à la fois de ces contraintes structurelles et de ce vide formel. Il dit: ›La série est à la fois *plus* et *moins* qu'un thème de variation.‹ *Plus,* parce que la totalité d'une œuvre est liée plus étroitement à la série; *moins,* parce que la série offre des possibilités de variation plus réduites que le thème. La contrainte est, en effet, littérale et limitative; mais elle ne s'appuie que sur *une* seule dimension, n'a aucun appui sur les autres éléments du langage, n'a aucun appui sur tous les éléments grammaticaux que suppose un thème. Il s'agit seulement de morphologie élémentaire. Même si, chez Webern, les implications de la morphologie sont établies avec l'intention de déduction, la distance est infranchissable de la série au thème. Il dit lui-même: ›La série de douze sons *n'est pas* un thème. Mais parce qu'elle me garantit d'une autre façon l'unité, je peux travailler aussi sans thématique, et, par conséquent, beaucoup plus librement.‹[1]

Er selbst habe durch die Lektüre von Weberns Werken sehr früh erkannt, dass Thematik in zwölftöniger Musik nicht mehr nötig sei, und bereits in der *Sonatine* eine Richtung für seinen eigenen Weg gefunden:

> Je n'avais pas lu cette phrase, parue bien après que les œuvres de Webern aient été publiées, mais de la lecture de ses œuvres, j'en avais très tôt déduit, dans ma *Sonatine pour flûte et piano* de 1946, qu'en effet les fonctions d'un matériau de départ étant définies, le recours au thème proprement dit n'avait pas de nécessité absolue et que, au cours d'une même œuvre, on pouvait passer d'un développement thématique à un autre par des transitions ›athématiques‹. Je n'étais pas très sûr, alors, de ce que le mot ›athématisme‹ recouvrait exactement; mais, rétrospectivement, je peux dire que cet athématisme consistait à rejeter une forme *absolue* de thème, pour aboutir à une notion de thème virtuel, 1) où les éléments ne sont pas fixés au départ dans une forme totalement définie, 2) où la priorité n'est pas donnée avant tout aux intervalles comme source du développement musical, mais où les autres

1 Boulez (1989), S. 184–185.

éléments, la durée en particulier, peuvent jouer un rôle plus important auquel les hauteurs sont subordonnées. J'y reviendrai, d'ailleurs, car ce fut le point de départ d'une évolution où la notion de thème, la thématique même, s'est complètement transformée, tout en abandonnant progressivement certains des moyens très stricts qui avaient été au départ de cette évolution.[2]

Es sei ihm zunächst darum gegangen, Thematik mit Athematik zu konfrontieren. Schon im Gespräch mit Goléa hatte Boulez gegensätzliche Arten von »Entwicklungen« erwähnt:

On y trouve [...] des développements construits sur des motifs caractérisés, déduits de la série, évidemment, mais conservant encore un caractère thématique; ces développements s'opposent à d'autres développements, résultant de la rencontre de séries et de cellules rythmiques, autrement dit, un commencement d'athématisme.[3]

In seinen Vorlesungen erscheint diese Polarität in geändertem terminologischen Kleid, nun ist von thematisch bestimmten »Sätzen« und athematischen »Überleitungen« die Rede:

Pour lier ces quatre mouvements les uns aux autres, il me fallait un certain nombre de transitions qui n'aient pas un profil thématique précis, qui contrastent, au contraire, par leur caractère ›vague‹ avec ce côté extrêmement typé des mouvements. C'est ainsi que j'opposais thématisme et athématisme.[4]

Zugleich werden neu auch Zwischenstufen sowie unterschiedliche Ausprägungen von Thematik und Athematik genannt und ansatzweise systematisiert:

Il n'y avait pas que ces formes extrêmes du thématisme et de l'athématisme. [...] On peut donc résumer, très grossièrement, la pratique thématique dans cette *Sonatine* selon quatre états: thématique générale, thématique exclusive réduite à une cellule, athématisme basé sur la neutralité des éléments composants et sur la force de l'enveloppe, et athématisme précompositionnel.[5]

Boulez erwähnt nicht, dass auch Leibowitz Mitte der 40er Jahre zu athematischem Komponieren aufgefordert hatte. Neben der Überwindung traditioneller Formen sah Leibowitz in der »méthode athématique« ein Wesensmerkmal der unmittelbar bevorstehenden, durch die Zwölfton-

2 Boulez (1989), S. 185–186. – Zu Boulez' Themenverständnis und zum Thema der *Sonatine* vgl. auch Kap. II.3.2.
3 Boulez in Goléa (1958), S. 38.
4 Boulez (1989), S. 250.
5 Boulez (1989), S. 253.

technik geprägten nächsten Etappe abendländischer Musik.[6] Die Wiener Komponisten hätten die dodekaphonen Techniken zunächst anhand traditioneller Thematik erproben müssen, in aktuellen Zwölftonwerken sei nun jedoch zunehmend die Tendenz zur Athematik zu beobachten.[7]

Leibowitz verortete den Terminus Athematik im Umfeld des tschechischen Komponisten Alois Hába, um sich sogleich deutlich von dessen Kompositionsweisen zu distanzieren. Es dürfe nicht nur darum gehen, auf Reprisen und thematische Entwicklungen zu verzichten, sondern der Begriff des Themas als solcher müsse aufgehoben werden:

> Par contre Schœnberg et ceux qui le suivent aboutissent à l'heure actuelle [...] à une dilution de plus en plus poussée de la matière thématique elle-même, et jettent ainsi des bases d'une authentique méthode de composition nouvelle. Des œuvres musicales qui ne différencient plus entre *thème* et *non thème*, entre exposition – développement – reprise, mais où *tout devient thème* où tout n'est plus que variation, de telles œuvres seulement ont droit à l'appellation d'athématiques.[8]

Zukunftsweisend habe dies Webern aufgezeigt; in dessen *Variationen* op. 27 (1936) vollziehe sich der entscheidende Schritt hin zur athematischen Kompositionsweise: Alles sei Thema und gleichzeitig Variation.[9]

Da Leibowitz Weberns op. 27 als »le point le plus avancé auquel le langage musical est parvenu jusqu'à présent« verstand,[10] verwundert es nicht, dass er sich in seiner *Sonate* op. 12 (1944) im Bestreben, athema-

---

6 Vgl. Leibowitz (1949), bes. S. 216, Anm. 1, S. 249, S. 266 und S. 270.

7 Vgl. Leibowitz (1949), S. 267: »Il est impossible ›d'inventer deux choses à la fois‹ et la technique de douze sons qui constitue déjà par elle-même une innovation foudroyante avait besoin d'être éprouvée d'abord avec des moyens de composition traditionnels. C'est ce qui explique les méthodes thématiques très strictes employées par tous les dodécaphonistes au cours de leurs premières œuvres en douze sons. Mais ce n'est là, selon nous, qu'un stade transitoire et nous avons en effet observé une forte tendance vers l'athématisme qui se manifeste dans certaines œuvres plus récentes. Quelques-unes de ces œuvres réalisent déjà la nouvelle méthode de composition.«

8 Leibowitz (1949), S. 268.

9 Vgl. Leibowitz (1947), S. 243; vgl. auch die vorausgehende ausführliche Analyse des Stückes, S. 228–243 sowie Leibowitz' Insistieren auf der These, dass zwölftöniges Komponieren an sich bereits die Idee der »entwickelnden Variation« – bei Leibowitz »variation perpétuelle« – vollkommen in sich trage, S. 229: »[...] puisque déjà la technique, l'instrument, dont se sert le compositeur dodécaphonique préfigure entièrement l'idée de la variation perpétuelle à partir d'un minimum de données, de sorte qu'en dernière instance il est possible de qualifier toute œuvre en douze sons comme étant une suite de variations sur une série initiale de douze sons.«

10 Leibowitz (1947), S. 243.

tisches Komponieren zu erlernen, eng an den *Variationen* orientierte.[11] Nachdem er wenig später Weberns *Konzert* op. 24 kennengelernt hatte, glaubte er, mittels der Reihensegmentierung ein verallgemeinerbares Verfahren zur Gewinnung lokaler und globaler Strukturen jenseits von Thematik gefunden zu haben. Diesem Prinzip der »ultrathématisation« widmet sich seine *Symphonie de chambre* op. 16 (1946–1948).[12]

Boulez behielt in der *Sonatine* Thematik als Grösse noch bei und blieb damit vorerst hinter Leibowitz' radikalsten Forderungen zurück. Leibowitz mag seinen Schülern geraten haben, die Zwölftontechnik zunächst thematisch anzuwenden. Wie verschiedentlich aufschien, orientierte sich Boulez diesbezüglich wohl an Schönbergs *Variationen* op. 31.

Beiden Werken gemeinsam ist die vorthematische Vagheit der Einleitung,[13] von welcher sich die nachfolgende Exposition eines gross dimensionierten »thème accompagné« deutlich absetzt. Jeweils wird die Monothematik dadurch belebt, dass sich dem Thema ein Motiv zur Seite gesellt, dem eigene Abschnitte gewidmet sind, und welches im Schlussteil mit dem Thema wetteifert. Vor dem finalen Wiederauftritt bestimmt nach der Exposition eine abnehmende Präsenz des Thematischen den dramaturgischen Aufbau. Das Thema von Schönbergs op. 31 tritt im Verlauf der Variationen hinter Kontrasubjekten in den Hintergrund,[14] dasjenige der *Sonatine* löst sich innerhalb von Ableitungen und Entwicklungen auf. Wie nun kann man diese Boulezschen »développements« beschreiben, welche Prozedere der Verarbeitung werden angewandt?

Als eine erste Art von Entwicklungsweisen sind zunächst traditionelle, auf klassische oder vorklassische Themen- bzw. Motivverarbeitung rückführbare Verfahren des Zerlegens und Zusammensetzens, Verkürzens und Erweiterns zu erkennen. Auch Boulez erwähnt – wie oben zitiert – »manipulations thématiques« »par les procédés les plus classiques du sectionnement, de la jonction, de l'expansion, du recoupement des éléments

11 Vgl. dazu im einzelnen Gärtner (1999), S. 323–329.

12 Zur Reihe von Leibowitz' op. 16 vgl. Kap. II.3.1, S. 164–166. – Zum Prinzip der »ultrathématisation« in der *Symphonie de chambre* vgl. im einzelnen die in Zusammenarbeit mit Leibowitz veröffentlichte Analyse von Saby (1949) sowie Gärtner (1996), S. 90–97 und Kovács (2004), S. 91–101.

13 Vgl. dazu Kap. II.4.1, S. 193–194.

14 Vgl. dazu Leibowitz (1949), bes. S. 149.

d'origine.«[15] Das Trennen und Neukombinieren von Themenbestandteilen kommt in denjenigen Abschnitten zum Tragen, welche sich unmittelbar an Exposition und Reprise anschliessen. T. 53–79 wird der Vordersatz des Themas abgespalten und in seine Elemente zerlegt.[16] Der Themenkopf x_1 erscheint meist diminuiert, die jambische Zelle x_2 hingegen vorrangig in ihrer rhythmischen Originalgestalt. Die Tonhöhen folgen entweder den im Thema vorgegebenen Reihenausschnitten oder werden in fortlaufende Reihen gefasst.[17] Im Verarbeitungsabschnitt nach der Reprise, T. 362–378, kommt die Quintole y_1 des Nachsatzes hinzu.[18] Sie wird zuweilen verkürzt, neben Transpositionen des originalen Reihenausschnittes tritt auch dessen Umkehrung. Der Themenkopf verliert unterdessen seine rhythmischen Konturen und präsentiert sich in gleichmässigen Werten.

Prozeduren des Zerlegens und mosaikartig neu Zusammensetzens sind exemplarisch auch in den Scherzando-Teilen zu beobachten. Verkürzungen des Terzmotivs ergeben unterschiedliche Ableitungen, die sich ihrerseits noch verändern können. Dank ihrer rhythmischen Prägnanz sind diese Motive auch dann noch identifizierbar, wenn die Intervallfolge von der ursprünglichen abweicht. Vereinzelt geschieht im »Tempo scherzando I« auch das Umgekehrte: Mit der originalen Intervallfolge integriert sich das Terzmotiv in Sechzehntelketten und behält von seinem Rhythmus nur mehr den Vorschlag bei.[19] Durch verschiedenartiges Kombinieren von rhythmischen und diastematischen Merkmalen wurde im letzten Abschnitt des langsamen Satzes auch schon mit der Gestaltwerdung des Terzmotivs gespielt.[20]

15 Vgl. Boulez (1989), S. 250, zitiert in Kap. II.5.1, S. 236. – Boulez verweist hier konkret auf Zusammenhänge zwischen dem Thema der Exposition und den »Themen« von langsamem Satz und Scherzo – eine Interpretation, die wie besprochen nur partiell nachvollziehbar erscheint, da das Scherzo- bzw. Terzmotiv offensichtlich von einem Vogelmotiv Messiaens inspiriert wurde und zwischen den Legatofiguren des »Très modéré« und dem Thema nur ein vager Bezug festzustellen ist. – Zum Terzmotiv vgl. Kap. II.3.3, S. 181–182; zu den Legatofiguren des langsamen Satzes vgl. Kap. II.4.1, S. 202. – Auch Boulez konnte sich im nachhinein nicht mehr erinnern, wie denn nun Thema, Terzmotiv und Legatofiguren zusammenhingen, vgl. seinen Brief an George Mellott vom 31. Mai 1965, zitiert in Mellott (1964), Appendix H, S. 361: »Je ne puis vous dire exactement maintenant, de mémoire, comment la section lente et le scherzando sont dérivés du thème principal, mais je me rappelle qu'ils sont dérivés de ce thème.«

16 Vgl. Kap. II.4.1, Bsp. 88.

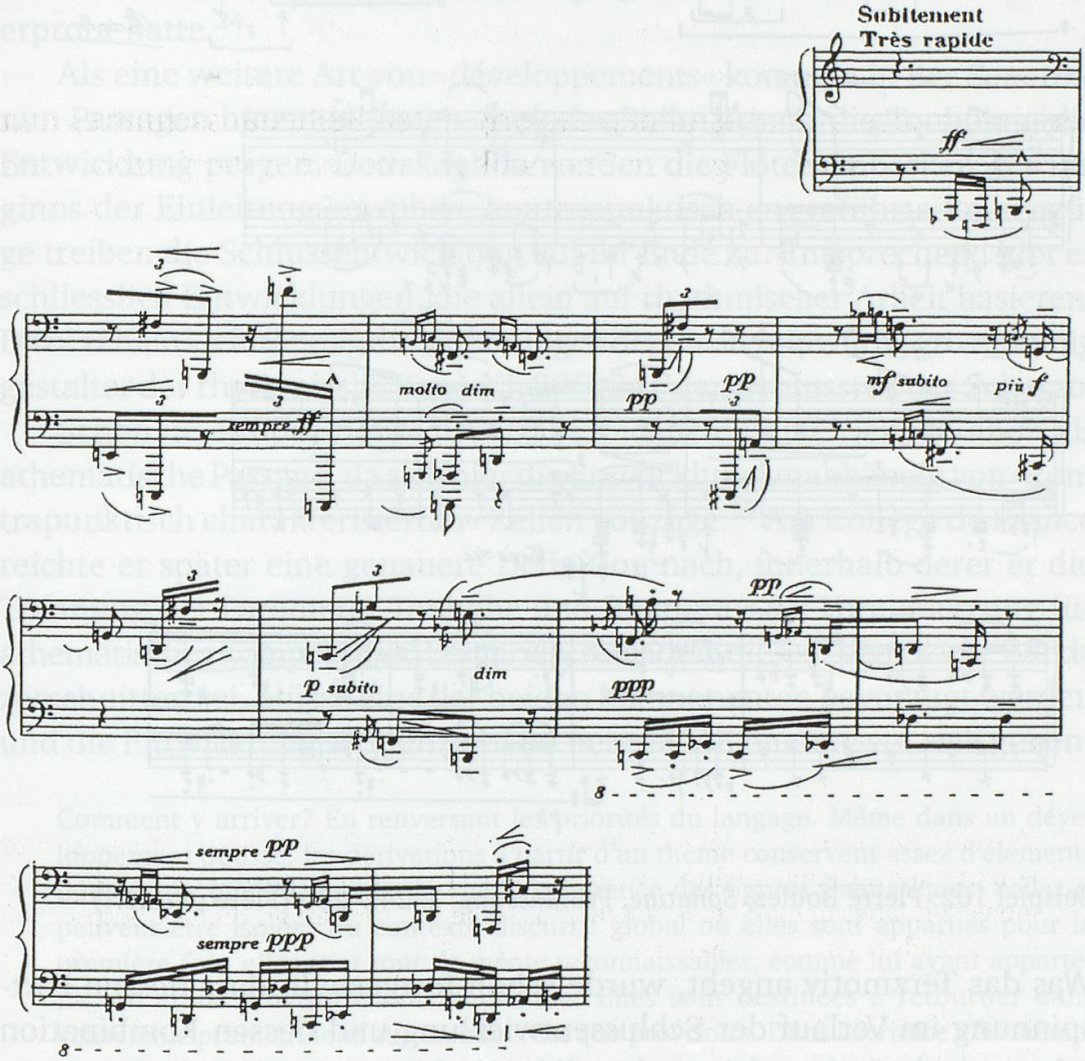
17 Vgl. Kap. II.5.1, Bsp. 96.

18 Vgl. Kap. II.5.1, Bsp. 100.

19 Vgl. Kap. II.4.1, S. 206.

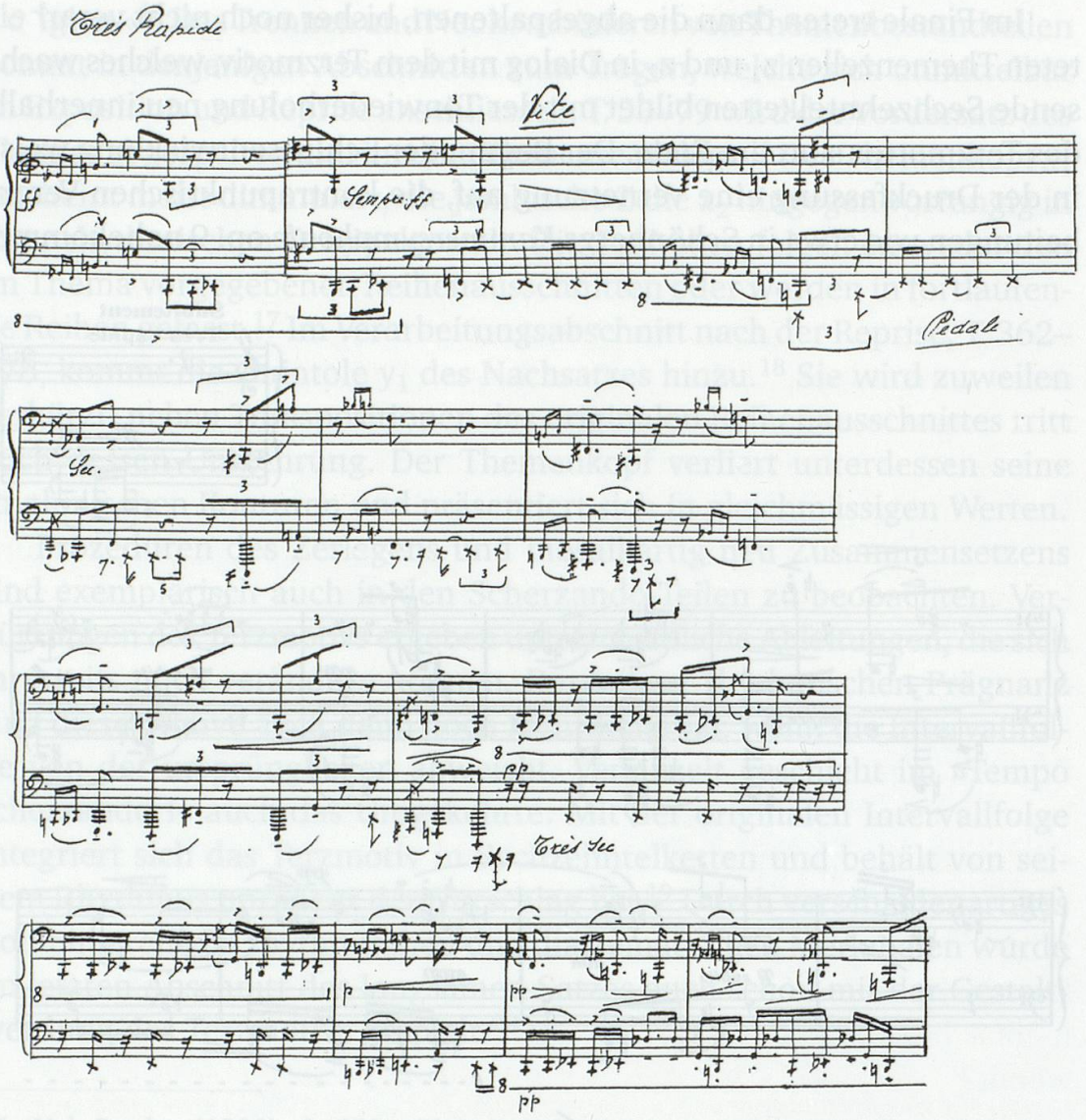
20 Vgl. Kap. II.4.1, S. 202.

Im Finale treten dann die abgespaltenen, bisher noch nicht verarbeiteten Themenzellen z_1 und z_2 in Dialog mit dem Terzmotiv, welches wachsende Sechzehntelketten bildet mit der Tonwiederholung neu innerhalb des Terzmottos statt am Ende. Der Beginn der Schlussentwicklung weist in der Druckfassung eine Vernetzung auf, die kontrapunktischen Verarbeitungen wie etwa in Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9 nahekommt:



Beispiel 101: Pierre Boulez, *Sonatine,* Druck, T. 379–389 (Flöte pausiert)

In der Frühfassung sah dies noch anders aus. Die Themenzellen z_1 und z_2 erklangen in Oktavverdoppelungen, das Terzmotiv wurde von rhythmisierten Clusterschlägen begleitet, statt kontrapunktischer Schachtelungen erfolgten repetitive Reihungen:



Beispiel 102: Pierre Boulez, *Sonatine,* Frühfassung, T. 242–256 (Flöte pausiert)

Was das Terzmotiv angeht, wurde schon festgestellt, dass dessen Fortspinnung im Verlauf der Schlussentwicklung und dessen Kombination mit unregelmässig pulsierenden Akkordschlägen an Strawinskys *Sacre du printemps* erinnert.[21] Das repetitive Spiel mit den Themenzellen z_1 und z_2 von Nachsatz II weist zugleich auf die Musik André Jolivets. In der Frühfassung der *Sonatine* sind Verfahren mit jolivethaft-improvisatorischem Gestus immer wieder zu finden. Dazu gehören die melodischen Spielereien der Einleitung, die für den Druck gestrichen wur-

21 Vgl. Kap. II.4.1, S. 214 sowie weiterführend Kap. II.5.4, S. 288–292. – Vgl. auch Boulez' Analyse Strawinskyscher Fortspinnungsverfahren anhand des Triolenelements der »Danse de la terre«, Boulez (1953) in Boulez (1966 I), S. 120, Bsp. XIII.

den,[22] das beharrliche Wiederholen der verkürzten Arpeggiofigur innerhalb der ursprünglichen Themenbegleitung und deren Wandlung in Flöteneinwürfe[23] sowie die anwachsend repetierten Arpeggien und variierten Wiederholungen von Tonpaaren innerhalb des langsamen Satzes. Neben traditionell orientierten Verarbeitungstechniken, die in der Nachfolge Schönbergs, Beethovens oder Bachs stehen, behielt Boulez somit auch noch Entwicklungsprozeduren bei, wie er sie in den *Psalmodies* erprobt hatte.[24]

Als eine weitere Art von »développements« kommen in der *Sonatine* nun Passagen hinzu, in denen dank der Reihe primär die Tonhöhen die Entwicklung prägen. Dodekaphon werden die Flötenarabesken des Beginns der Einleitung gewoben, kontrapunktisch enggeführte Reihenzüge treiben die Schlussentwicklung auf ihr Ende zu. Entsprechend gibt es schliesslich Entwicklungen, die allein auf rhythmischer Arbeit basieren. Dazu zählen kleinräumig die Variierungen der Clustereinwürfe, grossräumig gestaltet der rhythmische Kanon T. 296–341 den Schlussteil des Scherzo.

Schon in »Propositions« (1948) bezeichnete Boulez jenen Kanon als athematische Passage, da sich hier die Entwicklung unabhängig von »kontrapunktisch charakterisierten« Zellen vollzöge.[25] Am Collège de France reichte er später eine genauere Definition nach, innerhalb derer er die Trennung der Parameter Tonhöhe und Rhythmus als Voraussetzung für athematisches Komponieren beschrieb. Nachdem dieses »organische Band« zerschnitten sei, müsse eine der beiden Komponenten bevorzugt werden und die Entwicklung sodann anhand neutraler Elemente vor sich gehen:

> Comment y arriver? En renversant les priorités du langage. Même dans un développement poussé, les dérivations à partir d'un thème conservent assez d'éléments pour éviter que l'on perde de vue la cohérence des figures thématiques: celles-ci peuvent être isolées du contexte discursif global où elles sont apparues pour la première fois, elles sont tout de même reconnaissables, comme lui ayant appartenu, en étant provisoirement détachées. Elles sont destinées à retourner dans l'ensemble premier: leur autonomie n'est que provisoire. Dans l'écriture elle-même,

22 Vgl. Kap. II.4.1, Bsp. 85.

23 Vgl. Kap. II.3.4, Bsp. 77 sowie Kap. II.4.1, Bsp. 88.

24 Variative Repetition von Melodiepartikeln prägte vor allem *Psalmodie 1,* vgl. Kap. I.2.7, Bsp. 23c; eine pausendurchsetzte Reihung kurzer Zellen mit Clustereinwürfen und unregelmässig pulsierenden Einheiten, wie sie zu Beginn des »développement final« in der Frühfassung der *Sonatine* zu finden ist, bestimmte auch schon den kontrastierenden Mittelteil von *Psalmodie 3,* vgl. Bsp. 36.

25 Vgl. Boulez (1948 I) in Boulez (1966 I), S. 71: »Nous sommes dans un passage athématique où le développement se fait sans aucun appui sur des cellules contrapunctiques caractérisées.«

> cela implique que les figures de hauteurs soient identiques ou similaires, qu'elles soient en tout cas reconnaissables, comme participant d'un même profil, d'une même *Gestalt*. Rythmes et intervalles sont liés par l'entité thématique. Le développement, s'il peut étirer cette liaison aux limites de la perception, se base toujours, en fait, sur cette alliance des composantes. Dans les développements de transition que je voulais athématiques, il me fallait briser ce lien organique, ou en tout cas, ne plus le laisser percevoir comme tel. Comment y arriver? D'abord, en privilégiant une des composantes par rapport à l'autre, voire aux autres; ensuite en faisant appel à des éléments suffisamment neutres, suffisamment unitaires, pour ne plus pouvoir se rattacher directement à quelque *ensemble* que ce soit.[26]

Im Kanon der *Sonatine* sei dies geschehen, indem vom Thema nur mehr die jambische bzw. trochäische Zelle verwendet wurde, welche ausserhalb ihres Kontextes einen neutralen Charakter angenommen hätte. Der Rhythmus sei dann der vorherrschende Organisator gewesen, die Intervalle hingegen amorph und untergeordnet. Um diese Überleitung des weiteren zu gestalten, habe er ihr zusätzlich eine »enveloppe«, eine ausserhalb des Thematischen liegende »Hüllkurve«, übergestülpt, in diesem Fall hätten Höhenregister und klangliche Dichte das Geschehen belebt. Unter Athematik habe er damals die Auflösung des Themas in undifferenziertes Material verstanden:

> Ce que j'avais appelé à l'époque athématisme est donc basé sur les capacités du thème à se désagréger, à se dissoudre dans un matériau indifférencié.[27]

Boulez' Beschreibung des thematischen Geschehens innerhalb der *Sonatine* ist aufschlussreich und verzerrt zugleich. Es erscheint brillant, die Einleitung als »athématisme précompositionnel«, die »Rapide«-Sätze als »thématique générale«, das Scherzo als »thématique exclusive réduite à une cellule« und dessen Schlussteil als »athématisme basé sur la neutralité des éléments composants et sur la force de l'enveloppe« zu bezeichnen, doch diese Klassifizierung vergröbert nicht nur, sie versieht das »Opus 1« nachträglich mit einem klaren Konzept, wohingegen der originale Notentext das Experimentieren in verschiedene Richtungen illustriert.[28]

Statt einer formkonstituierenden Konfrontation von Thematik und Athematik ist – besonders in der Frühfassung – ein empirisches Ausloten unterschiedlicher Ableitungsmöglichkeiten zu erkennen. Der noch klas-

---

26 Boulez (1989), S. 250–251.

27 Boulez (1989), S. 251.

28 Boulez selbst war sich wohl einer gewissen Überzeichnung bewusst, wenn er seine Ausführungen mit den Worten begann: »Je m'explique à partir d'un exemple concret, et je peux le faire plus clairement aujourd'hui qu'au moment où j'étais impliqué.« Boulez (1989), S. 250.

sisch strukturierte Aufbau des Themas ermöglichte traditionelle Abspaltungsmechanismen, seine dodekaphone Struktur implizierte reihentechnische Entwicklungen, dank der prägnanten Formulierung konnten rhythmische Ableitungen wirksam eingesetzt werden, incantatorische Gestik, wie sie im »commentaire«-Charakter von Nachsatz II durchscheint, regte zu improvisatorischen Verfahren an.[29]

Zum Zeitpunkt der Revision überzeugten Boulez nicht mehr alle Verfahrensweisen im selben Masse. Die improvisatorischen Entwicklungen wurden so weit wie möglich getilgt, die Abschnitte mit klassischen Verarbeitungsweisen komprimiert, belassen hingegen die konsequent strukturierten Entwicklungen: der dodekaphone Beginn der Einleitung, die zwölftönige Schlussgruppe des ersten Satzes und der durchorganisierte rhythmische Kanon.

Dass Boulez auf diesen Kanon wiederholt zurückkam, ihn offensichtlich als eine der gelungensten Passagen der *Sonatine* empfand, ist bemerkenswert. Hier sah er athematischem Komponieren einen Weg gewiesen.[30] In der Bevorzugung der Intervalle der kleinen Sekunde sowie des Tritonus und in der Gestik der Aufsplitterung ist eine gewisse Nähe zu Webern gegeben, Ahnherr dieser nicht dodekaphonen, rhythmisch organisierten »athematischen« Passage war jedoch vornehmlich Olivier Messiaen. Im Sinne einer »dissociation« und persönlichen Synthese machte Boulez ein von Leibowitz als aktuell dargestelltes Problem zu dem seinigen und löste es in diesem Kontext mit Hilfe eines Verfahrens, das er bei Messiaen kennengelernt hatte.

---

29 Aufgrund dieser Pluralität ist auch der Tenor der analytischen Bemerkungen von Giselher Schubert heute nicht mehr tragbar. Schubert kannte weder die Frühfassung der *Sonatine* noch Boulez' Vorlesungen am Collège de France und bezog sich nur auf Boulez' frühe Schönberg-Kritik, wenn er schrieb: »In der zwölftönigen, atonalen Flötensonatine, so wäre zusammenzufassen, rekapituliert Boulez eine Schönbergsche Werkidee mit einer gegenüber dem tonalen Modell [der *Kammersymphonie*] intensivierten motivisch-thematischen Arbeit, ohne daß die unüberhörbaren Einflüsse von Messiaen bzw. Strawinsky im Klangcharakter oder in der rhythmischen Faktur der Sonatine im mindesten die Werkidee tangierten.« Schubert (1985), S. 51. Ausserdem wäre zu diskutieren, ob man Boulez' Anwendung klassischer Abspaltungstechniken allein auf die Vermittlung durch Schönberg resp. Leibowitz zurückführen kann, da auch Messiaen bezüglich melodisch-thematischer Verkürzung ausdrücklich auf Beethoven verwies, vgl. etwa Messiaen (1944), S. 28. Gerade die allmähliche Reduktion des Themas auf die jambische Zelle kommt Messiaens Beschrieb der »élimination« nahe.

30 Die Skepsis von Schubert (1985), S. 51–52 gegenüber Boulez' Verwendung des Begriffs »athématique« in »Propositions« lässt sich nach den Erläuterungen in *Jalons* nicht mehr halten.

5.3 Der rhythmische Kanon

Messiaens Erläuterungen zu »canons rythmiques« in seiner *Technique de mon langage musical* (1944) sind knapp gehalten.[1] Einführende Beispiele illustrieren die Unabhängigkeit des rhythmischen Konzepts von melodisch-harmonischen Abläufen. Auf der Basis seiner Augmentations- und Diminutionspalette[2] stellt Messiaen im folgenden einen Kanon vor, dessen Rhythmus sich aus verschiedenartigen Vergrösserungen und Verkleinerungen einer einzigen Zelle zusammensetzt, sowie einen Kanon mit punktierter Beantwortung (»canon par ajout du point«). Das Beispiel eines Kanons mit nicht-umkehrbaren Rhythmen (»rythmes non rétrogradables«) schliesst das Unterkapitel ab.

Die Knappheit der Ausführungen mag täuschen, denn rhythmische Kanons bildeten in Messiaens Werken, die kurz vor oder während Boulez' Lehrzeit entstanden, eine beliebte Kompositionsweise. Im postum veröffentlichten *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* finden sich diese Kanons anschaulich beschrieben, wohl ähnlich, wie sie dazumal auch in den Analysekursen besprochen wurden.[3]

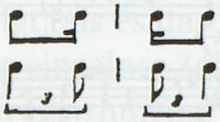
Boulez' Bemerkungen zu rhythmischen Kanons in »Propositions« (1948) beziehen sich direkt auf Messiaens *Technique*. Die ausdrückliche Berufung auf Messiaens Lehre wird zugleich mit Kritik verknüpft. So rät Boulez, auf lange, strenge rhythmische Kanons zu verzichten, da sie nichts weiter als Wiederholungen brächten. Um die Darstellung so abwechslungsreich wie möglich zu gestalten, seien nur Kanons mit »irregulären« Augmentationen zu empfehlen.[4] Der Kanon solle ausserdem hinsichtlich Plazierung und Harmonisierung gut in die Komposition integriert werden. Bei Messiaen hingegen träten Kanons aufs Geratewohl in die Konstruktion ein, und die Konturen würden sofort und ohne die geringste Notwendigkeit durch Akkordbrocken verdickt.[5]

---

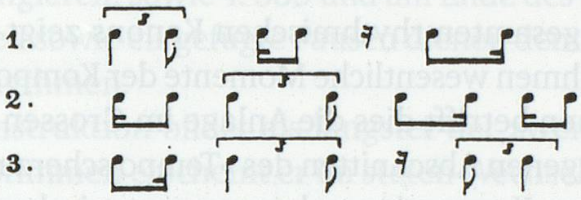
1 Vgl. Messiaen (1944), S. 16–17.
2 Vgl. Messiaen (1944), Bsp. 24.
3 Vgl. Messiaen (1994–), Bd. 2, S. 61–90.
4 Vgl. Boulez (1948 I) in Boulez (1966 I), S. 70: »Pour varier au maximum la présentation, nous nous interdisons les longs canons rythmiques exacts, qui ne sont que répétition, et nous n'admettons que les canons irréguliers.«
5 Vgl. Boulez (1948 I) in Boulez (1966 I), S. 68: »Quand Messiaen fait un canon rythmique [...] il est tout de suite mis en évidence par des plâtras d'accords, sans nécessité aucune; il intervient dans la construction au petit bonheur; il disparaît sans plus de façons. Bref, les recherches de Messiaen ne sauraient s'intégrer à son discours, parce qu'il ne compose pas – il juxtapose«.

Drei Beispiele bieten Einblick in Boulez' eigene Werkstatt: ein krebsgängiger Kanon aus *Le Visage nuptial,* der Beginn des Sonatinenkanons sowie eine vierstimmige Passage seiner verschollenen *Symphonie concertante* von 1947. Nur der Kanon der *Sonatine* verläuft ganz ohne Einbezug der Tonhöhen. Präzise erläuterte Boulez dessen Bau:

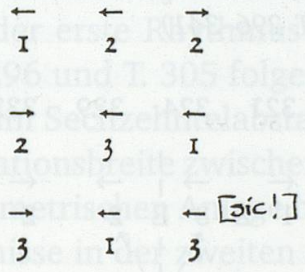
> Nous sommes dans un passage athématique où le développement se fait sans aucun appui sur des cellules contrapunctiques caractérisées. On voit que les cellules rythmiques sont formées par un rythme ternaire en valeurs rationnelles ou irrationnelles,



> rythme embryonnaire et propice à de multiples combinaisons. Je forme avec différents enchaînements de ces cellules trois rythmes différents:



> le troisième étant lié au premier par la transposition des valeurs rationnelles en valeurs irrationnelles et inversement. Je superpose



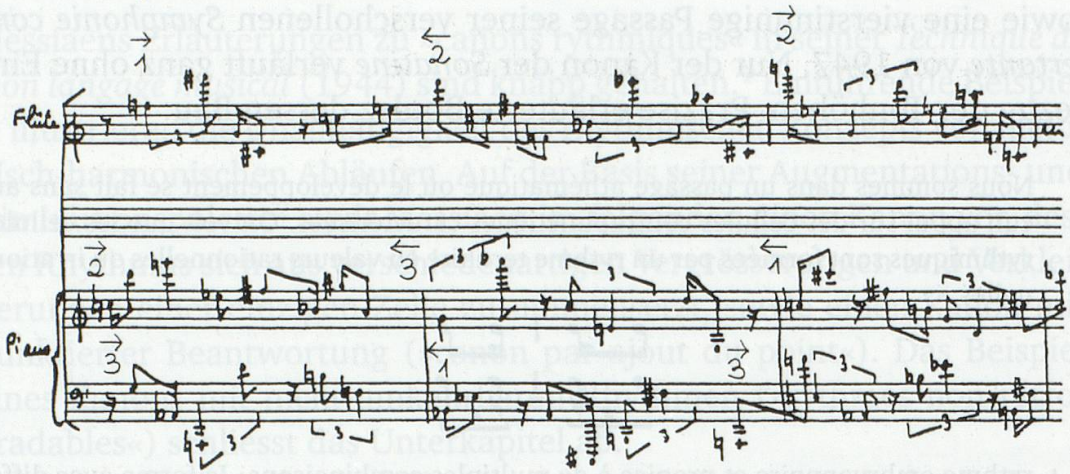
(les flèches indiquent le sens du rhythme: droit ou rétrograde)

> Comme ces rythmes ne sont pas de longueurs égales (le troisième excédant le premier d'une double croche, le deuxième excédant le troisième d'une double croche), leurs superpositions successives ne correspondent pas exactement et, ainsi, nous aurons poussé au maximum les variations possibles à tirer de cette variation ternaire.[6]

Mit dem Hinweis auf die zugrundeliegende jambische bzw. trochäische Zelle in Sechzehntel- und Triolengestalt, die daraus gebildeten drei Rhythmen und deren Verteilung auf die Stimmen vermittelte Boulez alle nöti-

6 Boulez (1948 I), S. 70–71 bzw. Boulez (1966 I), S. 71–72.

gen Informationen, um die rhythmische Schichtung im mitgelieferten Notenbeispiel nachvollziehen zu können:



Beispiel 103: Pierre Boulez, *Sonatine,* Frühfassung, T. 203–205 (Druck T. 296–304)

Die Analyse des gesamten rhythmischen Kanons zeigt gleichwohl, dass im gegebenen Rahmen wesentliche Momente der Komposition unerwähnt blieben. Zum einen betrifft dies die Anlage im Grossen. Denn wie schon den vorausgegangenen Abschnitten des »Tempo scherzando II« liegt auch dem rhythmischen Kanon eine nahezu symmetrische Konstruktion zugrunde.[7] Zwölfmal werden die drei Rhythmen übereinandergeschichtet mit drei Spiegelachsen im Hintergrund:[8]

Tabelle 10: Aufbau des rhythmischen Kanons (Druck, T. 296–341)

Takt	296	299	302	305	308	311	318	321	324	329	332	336
F:	1	2	2	3'	1' E	3 E	3	1'' E	3 E	2	2 E	1 E
K I:	2	3	1 E	1	3	2 E	2	3	1 E	1''	3 E	2 E
K II:	3	1	3 E	2	2'	1 E	1	2	2'' E	3	1 E	3 E

Legende: E Einschub
' '' Rhythmus mit Permutation

7 Zur Anlage des »Tempo scherzando II« vgl. Kap. II.4.1, S. 207–210.

8 Zum Aufbau des rhythmischen Kanons vgl. auch Chang (1998), S. 138–141 und Strinz (2003), S. 75.

Bis T. 313 erscheint jeder Rhythmus recto und verso in jeder der drei Stimmen. Die daraus resultierenden sechs verschiedenen dreistimmigen Kombinationen werden ab T. 318 spiegelbildlich wiederholt, wobei die Richtung der Rhythmen unverändert bleibt.[9] Beide Hälften des Kanons sind zudem in sich annähernd symmetrisch angelegt. Die Rhythmen der rechten Hand des Klaviers laufen ab T. 305 bzw. T. 329 krebsgängig, Flöte und linke Hand spiegeln im Stimmtausch die Abfolge ihrer Rhythmen, dies wiederum ohne Einbezug der Ausrichtung.

Die Analyse im Detail zeigt des weiteren, dass die Durchführung des Kanons weniger streng erfolgt, als es das Beispiel in »Propositions« erwarten lässt. Die Umkehrung einzelner Zellen führt zuweilen zu kleinen Permutationen innerhalb der Rhythmen,[10] und zwischen die Rhythmen treten Einschübe. Grössere Einschübe finden in allen Stimmen gemeinsam statt, so T. 314–317 und T. 327–328, an jenen Nahtstellen, welche als Spiegelachsen fungieren, sowie T. 335 und am Ende des Kanons. Einschübe einzelner Zellen sowie eingefügte Pausen dienen dem Längenausgleich zwischen den Rhythmen.

Basis der Konstruktion bildet als längster der zweite Rhythmus. Im Gang durch die Stimmen erscheint er im steten Wechsel recto und verso, sein Ausmass (13 Sechzehntel) bestimmte die Takteinteilung der Frühfassung. Einsatzabstände und Einsatzreihenfolge der anderen beiden Rhythmen variieren. T. 299 beginnen alle Rhythmen gemeinsam, T. 308 setzt der dritte Rhythmus (12 Sechzehntel) um ein Sechzehntel später, T. 311 der erste Rhythmus (11 Sechzehntel) um ein Achtel verzögert ein. T. 296 und T. 305 folgen dritter und erster Rhythmus dem zweiten jeweils im Sechzehntelabstand. Diese leichten Verschiebungen erhöhen die Variationsbreite zwischen den Rhythmen-Kombinationen; zugunsten der symmetrischen Anlage behielt Boulez die jeweils gewählten Einsatzverhältnisse in der zweiten Hälfte des Kanons dann bei.[11]

9 Wenn Strinz (2003), S. 75 innerhalb des Kanons die »Permutationsmöglichkeiten ausgeschöpft« sieht, dann stimmt dies nur bezüglich der Verteilung der Rhythmen auf die Stimmen. Die Richtungsmöglichkeiten miteingerechnet, standen Boulez jedoch 48 verschiedene Kombinationen zur Verfügung, aus denen er nur sechs auswählte.

10 Vgl. hierzu Anhang B.3.2, S. 369.

11 T. 318 entspricht T. 311, T. 321 folgt T. 308 usw. Einzige Ausnahme bilden die dritte und die ihr entsprechende zehnte Rhythmen-Kombination: T. 302 startet der dritte Rhythmus ein Achtel im voraus, T. 329 beginnen alle Rhythmen gemeinsam.

Wie sahen im Vergleich dazu Messiaens rhythmische Kanons der Jahre 1943–1945 aus? In chronologischer Ordnung und mit der im *Traité* aufgeführten Klassifizierung versehen ergibt sich folgender Überblick:

Tabelle 11: Rhythmische Kanons in Werken Olivier Messiaens (1943–1945)

Visions de l'Amen (1943)		
Nr. 5 »Amen des Anges«	»canon de rythmes non rétrogradables«	(3x) (3 St.)
Nr. 7 »Amen de la Consommation«	»canon rythmique de plus en plus serré«	(3x) (2 St.)
Trois petites Liturgies (1943–1944)		
Nr. 1 »Antienne de la Conversation intérieure«	»canon rythmique par ajout du point«	(3x) (2 St.)
Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus (1944)		
Nr. 5 »Regard du Fils sur le Fils«	»canon rythmique par ajout du point«	(3x) (2 St.)
Nr. 6 »Par Lui tout a été fait«	»triple canon«	(2x) (3 St.)
Nr. 9 »Regard du Temps«	»triple canon«	(5x) (3 St.)
Nr. 14 »Regard des Anges«	»triple canon«	(6x) (3 St.)
Nr. 17 »Regard du silence«	»canon rythmique par ajout du point«	(1x) (2 St.)
Harawi (1945)		
Nr. 3 »Montagnes«	»canon rythmique rétrograde«	(2x) (2 St.)
Nr. 7 »Adieu«	»canon de rythmes non rétrogradables«	(1x) (3 St.)
Nr. 12 »Dans le noir«	»canon rythmique par ajout du 1/4 des valeurs«	(3x) (2 St.)

Legende: x Anzahl der kanonischen Abschnitte innerhalb des Stückes

Sechs der insgesamt elf Kanons sind zweistimmig und fünf dreistimmig. Dass »triple canons« im *Traité* in einem eigenen Unterkapitel behandelt werden, deutet darauf hin, dass Messiaen deren Konstruktion als an sich schon komplex empfand. Krebsgängige sowie »irregulär« augmentierte Beantwortungen mit Punktierung oder Hinzufügung des jeweils geviertelten Wertes sind denn auch den zweistimmigen Kanons in »Montagnes« (1945), »Antienne de la Conversation intérieure« (1943–1944) oder »Dans le noir« (1945) vorbehalten. In dreistimmigen Kanons verzichtete er hingegen auf besondere Beantwortungsweisen. Dies wird offensichtlich, wenn Messiaen denselben Kanonrhythmus in verschiedenen Stücken verwendete. So erscheint der Rhythmus des zweistimmigen »Amen de la Consommation« (1943) auch in den *Vingt Regards* (1944): in den zweistimmigen »Regard du Fils sur le Fils« sowie »Regard du silence« in punktierter Beantwortung, im dreistimmigen »Regard des Anges« hingegen in strenger Beantwortung und in derselben wörtlichen Weise auch als kurze kanonische Einheit im dreistimmigen »Par Lui tout a été fait«.

Die am Anfang gewählte Einsatzreihenfolge sowie die Einsatzabstände zwischen den Stimmen werden während eines kanonischen Abschnitts beibehalten. In dreistimmigen Kanons ist dabei der Einsatzabstand zwischen erster und zweiter Stimme und zweiter und dritter Stimme stets gleich gross. Wird der Kanon an anderer Stelle innerhalb eines Stückes wiederaufgenommen, sind Einsatz- und Abstandsverhältnisse wörtlich dieselben. Einzige Ausnahme bildet das »Amen de la Consommation«, dessen drei Kanonabschnitte einen systematisch verringerten Einsatzabstand aufweisen, von Messiaen als »canon rythmique de plus en plus serré« klassifiziert.[12]

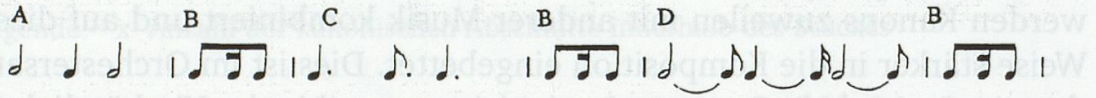
In dicker, einer Orgelregistrierung vergleichbarer Harmonisierung treten die kanonischen Abschnitte als Blöcke auf. Boulez' Kritik einer dadurch bedingten Zusammenhangslosigkeit ist durchaus begreiflich. Die Reihung wird jedoch teilweise funktionalisiert, im Gesangszyklus *Harawi* (1945) etwa fungieren Kanons als kontrastierende Klavierzwischenspiele. Ausserdem erzeugt die mehrmalige Aufnahme des kanonischen Geschehens Rückbezüge innerhalb der Stücke, dann besonders wirkungsvoll, wenn Messiaen den Kanon von Mal zu Mal in seiner Länge steigerte. Exemplarisch zeigt dies der Aufbau von »Regard des Anges«, dessen sechs Kanonabschnitte in zweifacher Steigerung angelegt sind: 5taktig, 9taktig, 14taktig; 5taktig, 9taktig, 13taktig. Ausserdem werden Kanons zuweilen mit anderer Musik kombiniert und auf diese Weise stärker in die Komposition eingebettet. Dies ist im Orchestersatz der »Antienne de la Conversation intérieure« und in der Vierhändigkeit der *Visions de l'Amen* (1943) der Fall, aber auch im zweihändigen Klaviersatz kommt es vor, dass ein zweistimmiger Kanon von Anfang an mit einem eigenständigen Thema verbunden ist, oder dass eine Stimme eines dreistimmigen Kanons bei der Wiederaufnahme anderes einfliessen lässt: Der zweistimmige Kanon des »Regard du Fils sur le Fils« wird im Bass vom variiert eingesetzten »Thème de Dieu« fundiert, die Oberstimme des dreistimmigen »Regard des Anges« wandelt sich ab dem vierten Kanonabschnitt in Vogelgezwitscher.

Obwohl Strenge und Wörtlichkeit für Messiaens Kanons konstitutiv waren, gab es also auch Momente der Variation. Diese sind allerdings nicht innerhalb des einzelnen Kanonabschnitts zu finden, sondern übergeordnet in der Folge der Abschnitte als variierte strophische Wieder-

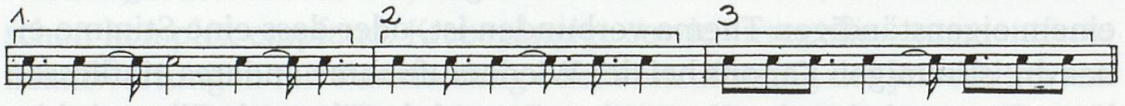
12 Vgl. Messiaen (1994–), Bd. 2, S. 61: Im ersten Kanonabschnitt folgt die zweite Stimme der ersten im Abstand einer Halben, im zweiten Abschnitt im Abstand eines Viertels und im dritten im Abstand eines Achtels.

holung. Neben dem Prinzip der wachsenden und schrumpfenden Glieder und der Kombination mit anderer Musik kann ein Kanonabschnitt im Vergleich zu dem ihm vorausgegangenen auch als Ganzes augmentiert oder diminuiert vonstatten gehen, auch kann sich die Harmonisierung des Kanons von Abschnitt zu Abschnitt leicht verändern.

Jeder der Messiaenschen Kanons basiert jeweils auf einem einzigen Rhythmus, der seiner Länge und dem Konzept des Stückes gemäss pro Kanonabschnitt unterschiedlich oft wiederholt wird. Da nicht nur der Rhythmus des »Amen de la Consommation«, sondern auch derjenige des »Amen des Anges« wiederverwendet wird – in einfachem Durchlauf augmentiert in »Adieu« –, liegen insgesamt sechs verschiedene Rhythmen vor. Der Kanonrhythmus von »Dans le noir« lässt sich nicht untergliedern, alle anderen sind aus kleineren Bausteinen zusammengesetzt. Der Rhythmus von »Montagnes« besteht aus vier rhythmischen Zellen, derjenige der »Antienne de la Conversation intérieure« aus drei, der des »Amen de la Consommation« aus zwei, und der Rhythmus des »Regard du Temps« verwendet Vergrösserungen und Verkleinerungen nur einer einzigen Zelle. Im Kanonrhythmus des »Amen des Anges« schliesslich werden drei kurze symmetrische Rhythmen aneinandergefügt. Die beiden letztgenannten Kanonrhythmen kommen der *Sonatine* am nächsten:



Beispiel 104a: Olivier Messiaen, Kanonrhythmus des »Regard du Temps« (1944)[13]



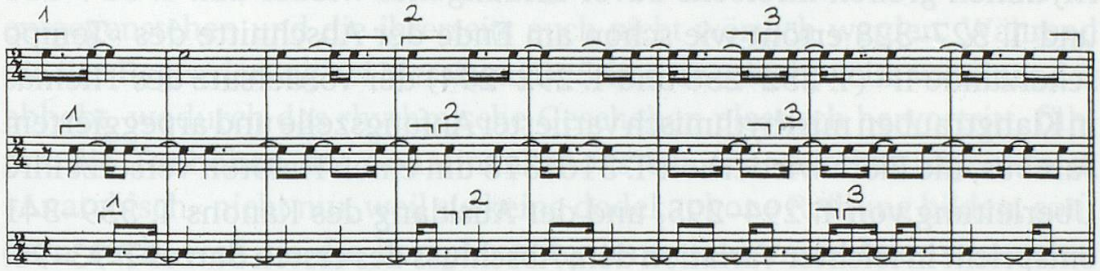
Beispiel 104b: Olivier Messiaen, Kanonrhythmus des »Amen des Anges« (1943)[14]

Vergleicht man Aufbau und Anwendung dieser Rhythmen mit dem Kanon der *Sonatine*, wird deutlich, dass sich Boulez zwar an der Messiaenschen Kompositionsweise des rhythmischen Kanons orientierte, diese jedoch eigenständig weiterführte. Zwei Prämissen standen bei der Konzeption des Sonatinenkanons offensichtlich im Vordergrund: Reduktion

13 Vgl. Messiaen (1994–), Bd. 2, S. 63.
14 Vgl. Messiaen (1944), Bsp. 58.

und Variation. Boulez bildete die Kanonrhythmen aus dem kleinstmöglichen Material. Er entschied sich, wie Messiaen dies in »Regard du Temps« getan hatte, den Kanon aus nur einer rhythmischen Zelle zu entwickeln, und ging dabei in der Verknappung über Messiaen noch hinaus, indem er keine dreiwertige, sondern eine nur zweiwertige, die jambische Zelle wählte. Da diese im Gegensatz zur Messiaenschen Ausgangszelle umkehrbar ist, ergab eine einzige Ableitung, die Übertragung auf die triolische Ebene, vier Bauelemente. Auch Messiaen hatte in »Regard du Temps« über verschiedene Augmentations- und Diminutionsschritte insgesamt vier Elemente erhalten. Während er einen langen Rhythmus bildete, dessen Element B sich dreimal wiederholt, formte Boulez drei kurze Rhythmen, von welchen nur der zweite die Wiederholung eines Elementes aufweist.[15]

Die Boulezschen Rhythmen sind in ihren Längen den drei Rhythmen des »Amen des Anges« vergleichbar. Messiaen behandelte diese wie einen einzigen langen Rhythmus und reihte sie bei gleichbleibenden Einsatzabständen der Stimmen in stets derselben Abfolge aneinander:



Beispiel 105: Olivier Messiaen, Kanonaufbau des »Amen des Anges«, T. 24–30[16]

Boulez verteilte die Rhythmen des Sonatinenkanons hingegen – wie wir sahen – einzelngenommen auf die Stimmen, sie erklangen nicht aneinandergekettet leicht verschoben im Kanon mit sich selbst, sondern gleichzeitig. Da seine Rhythmen zudem umkehrbar waren und die krebsgängige

15 Noch grösser ist der Unterschied des Aufbaus der Boulezschen Rhythmen zu Beispiel 56 der *Technique*, einem Kanonrhythmus, den Messiaen aus Vergrösserungen und Verkleinerungen derselben Zelle entwickelte wie denjenigen des »Regard du Temps«, der jedoch mehr als doppelt so lang ist mit insgesamt fünf Elementen, die sich alle auch wiederholen.

16 Vgl. Messiaen (1944), Bsp. 59. – Dieser erste kanonische Abschnitt des »Amen des Anges« präsentiert die Rhythmen in einmaligem Durchlauf, zweiter und dritter Abschnitt (T. 161–167 und T. 173–179) bringen je zwei Durchläufe der Rhythmen in auf die Hälfte diminuierten Werten.

Beantwortung gleichwertig miteinbezogen wurde und da die Einsatzabstände der Rhythmen variieren, ergibt jede der sechs Rhythmen-Kombinationen ein anderes kontrapunktisches Geflecht. So wird in der Tat – wie Boulez dies betonte – ein Maximum an Variation erreicht.

Dass die Rhythmen-Kombinationen dann spiegelbildlich wiederholt werden, wirkt dem Variationsprinzip entgegen. Auf diese Weise löste Boulez jedoch ein, was er bei Messiaen vermisste: Der Kanon unterscheidet sich in seiner latent symmetrischen Struktur nicht grundsätzlich von den vorausgegangenen Texturen, sondern führt ein Bauprinzip weiter, welches in den Abschnitten des »Tempo scherzando II« Anwendung gefunden hatte. Auch die Reduktion des Materials auf die jambische Zelle wurde bereits vorbereitet: in der Schlussgruppe des ersten Satzes (T. 80–92), am Ende des »Tempo scherzando I« (T. 185–190) sowie in der dem Kanon unmittelbar vorausgehenden Engführung von Motiv b (T. 284–292), welche zudem ebenfalls einen kurzen rhythmischen Kanon bildet mit verschobenen Spiegelachsen in T. 288.

Die allen Stimmen gemeinsamen Einschübe zwischen den Kanonrhythmen greifen ihrerseits zuvor Erklungenes wieder auf. T. 314–316 und T. 327–328 ertönt wie schon am Ende der Abschnitte des »Tempo scherzando II« (T. 252–256 und T. 292–294) der Vordersatz des Themas in Klangtrauben mit rhythmisch variierter Anfangszelle und arpeggiertem Jambus, die Flöte wiederholt T. 316–318 um einen Halbton versetzt ihre Überleitung von T. 294–295, und der Ausklang des Kanons T. 339–341 entspricht in leichter Variation dem Abschluss des ersten Satzes T. 93–96.

Auch bezüglich der Harmonisierung bindet sich der Kanon in die Komposition ein. Statt eine akkordische Stimmenregistrierung zu wählen, wie sie Messiaen auch für die Einkleidung der Rhythmen des »Amen des Anges« verwendete, liess Boulez die klangliche Intensität im Sonatinenkanon kontinuierlich an- und abschwellen, was er später als »Hüllkurve« (»enveloppe«) bezeichnen sollte.[17] Die ersten drei Rhythmen-

17 Vgl. Boulez (1989), S. 251–252: »Mais alors comment donner quand même une direction, une forme à ces transitions qui ne pouvaient pas être basées uniquement sur l'emploi statistique de la hauteur et de la durée? En leur imposant ce que, bien plus tard, j'ai appelé des *enveloppes*. Ce que, en tant qu'éléments organisateurs de la forme, vous n'avez pas placé à l'intérieur de la structure, il faut le placer à l'extérieur de la forme: d'où le mot enveloppe. Ces éléments sont des caractéristiques qui ne sont plus des parties constituantes du vocabulaire lui-même, comme une cellule rythmique ou des intervalles tirés d'un ensemble d'intervalles, mais ce sont des caractéristiques d'emploi, de mise en place, de mise en œuvre. Ainsi, dans la plus longue des transitions de cette *Sonatine,* c'est à la fois le registre, mais aussi la densité qui va faire fonction d'enveloppe.« – Vgl. dazu auch Kap. II.5.2, S. 258.

Kombinationen (T. 296–304) greifen die filigrane Dreistimmigkeit der »Tempo scherzando«-Abschnitte auf. Ab T. 305 treten in den Klavierstimmen neben die Einzelnoten auch Zweiklänge, von der fünften bis zur achten Rhythmen-Kombination (T. 308–323) erklingen Zweiklänge und vereinzelt Dreiklänge, im neunten und zehnten Rhythmen-Durchlauf (T. 324–331) ballen sich dann Dreiklänge, um schliesslich über Zweiklänge wieder zurückzuführen zur Dreistimmigkeit in Einzelnoten. Auf diese Weise folgt die harmonische Schwellung leicht verschoben der Symmetrie der rhythmischen Anlage, unterstützt durch die dynamische Kurve eines Crescendo aus dem Pianissimo des Beginns über das dreifache Forte in T. 329 hin zu einem schliessenden Diminuendo, unterstützt auch durch den Einbezug extremer Höhenlagen in der Mitte des Kanons.

Weit gespreizte Intervalle in der Linienführung (zu Septimen und Nonen gespreizte Sekundschritte, über die Oktave gespreizte Tritonusklänge etc.) geben den rhythmischen Zweitonzellen prononcierte Bewegungsrichtungen, wobei sich unmittelbare gestische Imitationen zwischen den Stimmen andeuten, die der eigentlichen Konstruktion des Kanons entgegenstehen und die ihrerseits auch nicht wörtlich werden. Während die fixe Registrierung bei Messiaen die Stimmen schichtweise voneinander abhebt, wodurch das rhythmische Geschehen plastisch hervortritt, führen die Tonhöhen des Sonatinenkanons ein anarchisches Eigenleben. »Anarchisch« nicht nur, weil sie keine dodekaphone Reihung bilden, sondern auch, weil sie die komplexe rhythmische Konstruktion ausmalen und zugleich vertuschen.

Da die kleinen individuellen Einschübe zwischen den Rhythmen ihrerseits jambische Zellen darstellen und da der erste und der dritte Rhythmus neben jambischen Zellen je auch eine Sechzehntelpause beinhalten, ist es ohnehin kaum möglich, die Rhythmen als separate Gestalten wahrzunehmen. Weder Hörer noch Interpreten werden das Ende des dritten Satzes der *Sonatine* von sich aus als einen rhythmischen Kanon identifizieren, und man kann sich fragen, ob, was hier vorliegt, überhaupt noch als ein solcher bezeichnet werden kann. Durch die Verteilung der Rhythmen in die Vertikale wären es, wenn schon, dann genaugenommen drei rhythmische Kanons, welche mit krebsgängigen Beantwortungen und Unterbrüchen gleichzeitig ablaufen.

Exemplarisch lässt sich anhand des rhythmischen Kanons nachvollziehen, wie Boulez' Verfahren der selektiven Aneignung zu Überlagerungen führte. Einer von Leibowitz formulierten Zielsetzung, der athematischen Schreibweise, suchte er mit Hilfe eines von Messiaen übernommenen

Verfahrens beizukommen. Dieses wiederum wurde weitergeführt und abgeändert nach den Prämissen der Variation und Reduktion, wie sie aus den Werken der Wiener Komponisten sprachen, und es wurde kombiniert mit kunstvollen kontrapunktischen Stimmkreuzungen und Spiegelungen, wie Boulez sie im Unterricht bei Vaurabourg-Honegger perfektioniert hatte.

Bei der Revision von 1949 blieb der rhythmische Kanon so gut wie unverändert.[18] Ergänzend zur Spielanweisung »en éclaboussures« findet sich neu die Angabe »Subitement tempo rapide«, die eine deutliche Temposteigerung zum vorangegangenen Scherzando impliziert und dadurch ein analytisches Hören zusätzlich erschwert. Vielleicht war Boulez im nachhinein selbst dieser »Kanon« noch zu akademisch.

18 Die Permutation der letzten Zelle des zweiten Rhythmus in T. 310 im Bass kam hinzu, und in T. 323 wurden – ebenfalls im Bass – die Tonhöhen *a* und *gis* vertauscht. Ausserdem drittelte Boulez die ursprüngliche, den Durchläufen der Rhythmen entsprechende Taktaufteilung, was dazu führt, dass jambische Zellen häufig die Taktgrenzen überschreiten und die Désormièreschen Hilfszeichen entfallen. – Vgl. hierzu Kap. II.2.4, bes. S. 160–161.

5.4 Die Rolle des Rhythmus

Wenn Messiaen Anfang der 40er Jahre Hierarchien innerhalb des musikalischen Gefüges benannte, dann gab er der Melodie den ersten Rang; Rhythmus und Harmonien dienten unterstützend:

> Sachant que la musique est un langage, nous chercherons d'abord à faire ›parler‹ la mélodie. La mélodie est point de départ. Qu'elle reste souveraine! Et quelle que soit la complexité de nos rythmes et de nos harmonies, ils ne l'entraîneront pas dans leur sillage, mais, au contraire, lui obéiront comme de fidèles serviteurs [...]. Primauté à la mélodie. Elément le plus noble de la musique, que la mélodie soit le but principal de nos recherches. Travaillons toujours mélodiquement; le rythme restant souple et cédant le pas au développement mélodique, l'harmonie choisie étant la ›véritable‹, c'est-à-dire voulue par la mélodie et issue d'elle.[1]

Gleichzeitig war Messiaen schon damals bestrebt, die rhythmischen Prinzipien seiner Musik zu erklären. Dem Vorwort des *Quatuor pour la fin du Temps* fügte er 1942 eine »Petite théorie de mon langage rythmique« mit »Conseils aux exécutants« an, die *Technique* verstand er als musikalische Abhandlung »du triple point de vue rythmique, mélodique et harmonique«,[2] wobei die Definition einer »musique amesurée« und die damit verbundenen rhythmischen Verfahren den Ausgangspunkt bildeten.

War die Aufwertung des Rhythmus gegenüber den Tonhöhen unter der Schirmherrschaft der Melodie in den frühen Schriften noch implizit, so bezieht Messiaen später eine eindeutige Position:

> Primauté du rythme.
> ›La poésie se fait avec des mots‹, écrivait Mallarmé à Degas. Peut-on paraphraser la terrible boutade du poète, et dire: ›La musique se fait avec des sons?‹
> Hélas! c'est l'opinion commune. Et les perpétuelles discussions entre partisans de la musique tonale et partisans de la musique dodécaphonique tournent toujours autour de phénomènes sonores. [...] La musique se fait avec des sons? *Je dis non!* Non, *pas seulement avec des sons!* Les sons y sont bien pour quelque chose, pour beaucoup même – ne minimisons pas leur importance – mais on porte trop l'accent sur eux, sur leur étude (en Occident surtout). [...] n'oublions pas que la musique est d'abord *Mélodie*, et que la mélodie n'existerait pas sans le Rythme! Le son n'est qu'un agent de transmission des différentes *hauteurs* de la mélodie; dans le cas de la mélodie accompagnée de son harmonie naturelle, les agrégations sonores donnent leur sens véritable aux mouvements mélodiques; le cas du contrepoint mélange les deux précédents. Pour le *Rythme*, le son – musical ou pas – n'est bien souvent que son coloriage: il reste le truchement entre les Durées, le Nombre, et notre

1 Messiaen (1944), S. 5 bzw. S. 23.
2 Messiaen (1944), S. 3.

perception. La musique est donc faite en partie avec des sons… mais aussi et d'abord avec des *Durées*, des *Elans*, et des *Repos*, des *Accents*, des *Intensités* et des *Densités*, des *Attaques* et des *Timbres*, toutes choses qui se groupent sous un vocable général: le *Rythme*.[3]

Der Rhythmus erhält das Primat, die Klänge besorgen dessen Kolorierung, das »vêtement sonore«. Einen wahren Musiker verstand Messiaen dementsprechend als »rythmicien« – eine »Berufsbezeichnung«, die er auch auf seine Visitenkarte drucken liess.[4]

Messiaens *Technique* wurde mit Vorbehalten aufgenommen. Selbst Arthur Honegger, der seinen Kollegen schätzte und ihn wohl auch dem jungen Boulez als Lehrer empfohlen hatte, hinterfragte den Nutzen dieser Publikation und distanzierte sich von den rhythmischen Konzepten.[5] Scharf ging 1945 René Leibowitz mit Messiaen zu Gericht. In einer Rezension der Zeitschrift *L'Arche* beurteilte er ihn als empirischen Einzelgänger und Hedonisten, der Binsenwahrheiten verkünde und sich in Widersprüchen verstricke.[6] Leibowitz' kritischer Lektüre war nicht ent-

3 Messiaen (1994–), Bd. 1, S. 40.

4 Vgl. Messiaen (1994–), Bd. 1, S. 9: »Un musicien est forcement rythmicien, sinon il ne mérite pas d'être appelé musicien.« – Vgl. auch die dem Brief Messiaens an Boulez' Sekretärin Astrid Schirmer am 18. Januar 1976 beigelegte Visitenkarte: »Olivier Messiaen. Grand officier de la légion d'honneur. […] COMPOSITEUR DE MUSIQUE. Professeur de composition au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. ORNITHOLOGUE et RYTHMICIEN«, PSS, Sammlung PB.

5 Vgl. Honegger (1951), S. 168: »J'ai beaucoup d'admiration et de sympathie pour Olivier Messiaen. Il vient certainement en tête de sa génération. […] Il a élaboré un système et dans un ouvrage didactique, *Technique de mon langage musical,* il explique, avec une bonne foi digne d'éloges, les procédés dont il se sert – moins prudent que les prestidigitateurs, qui se refusent obstinément à livrer le secret de leurs tours. Ce système est d'ailleurs fort clair, rapidement décelable, surtout dans les dernières œuvres. Mais il est évident qu'il n'aide plus l'auteur: au contraire, il pèse sur ses épaules. C'était, hélas, fatal!« Vgl. S. 170: »Nous n'ignorons pas davantage son goût pour la complication rythmique, et les modes s'apparentant aux modes exotiques. Personnellement je reste fort sceptique en ce qui concerne ces raffinements rythmiques: ils n'ont d'importance que sur le papier et restent imperceptibles à l'audition.« – Zur Wertschätzung Messiaens im Paris der 40er Jahre vgl. auch Kap. I.2.4, S. 40.

6 Vgl. schon den Titel des Artikels, Leibowitz (1945 II): »Olivier Messiaen ou l'hédonisme empirique dans la musique contemporaine«; vgl. des weiteren S. 130: »A vrai dire, la lecture de cet ouvrage m'a quelque peu ahuri, tant il me paraît comporter d'empirisme, de contradictions, d'éléments insuffisamment pensés, d'affirmations gratuites ou arbitraires.« Vgl. S. 135: »Ici, je ne puis étudier en détail les quatres chapitres en question. Ils témoignent dans leur ensemble de ce mélange d'arbitraire et d'authenticité, d'empirisme et de naïveté, d'hédonisme et de bonne volonté, mélange qui, malheureusement, ôte tout sérieux aux problèmes posés.«

gangen, dass Messiaen den Rhythmus der Melodie zwar unterordnete, zugleich jedoch unabhängige rhythmische Verfahren propagierte:

> Messiaen nous parlait tout à l'heure de la souveraineté de la mélodie, et il nous affirmait que le rythme devait lui obéir servilement. Or, voici qu'à présent il spécule sur le rythme tout court. On peut répondre à cette critique qu'un théoricien est bien obligé d'étudier les différents éléments séparément. D'accord, mais, si ce théoricien nous propose l'élément rythme comme devant obligatoirement découler de l'élément mélodie, ne devrait-il pas nous faire comprendre de quelle façon ce sont justement les transformations mélodiques qui affectent le rythme au lieu de nous fournir une petite recette de transformation rythmique (l'ajout de la valeur brève), qui, tout au contraire, nous donne l'impression de devoir affecter l'évolution mélodique?[7]

Die Anwendungen der »valeur ajoutée« sowie Messiaens Augmentations- und Diminutionsregeln werden als »lapalissades« abgetan, der Differenzierung zwischen symmetrischen und asymmetrischen Rhythmen wird zumindest ein gewisses Interesse attestiert:

> Les autres chapitres sur le rythme témoignent d'une recherche quelque peu confuse, mais néanmoins sympathique et valable dans une certaine mesure.[8]

Zwei Jahre später, nach der Auseinandersetzung mit Messiaens Schülern, weicht Leibowitz' Herablassung einer expliziten Opposition. Im abschliessenden Teil von *Schœnberg et son école* mit dem Titel »La constitution du langage contemporain« spricht er dem Rhythmus eine eigenständige Rolle ab:

> [...] l'authentique tradition polyphonique n'*admet pas la notion du rythme en soi*. Le rythme n'est rien d'autre qu'un élément qui naît spontanément en même temps que les figures sonores horizontales et verticales, parce qu'il est précisément l'élément qui articule le déroulement de ces figures, élément sans lequel aucun discours sonore ne serait concevable. En ce sens, les recherches ›purement rythmiques‹ de certains compositeurs contemporains, plus même que des erreurs, me semblent des efforts privés de sens, puisque tout compte fait il ne s'agit nullement de ›rythme pur‹ (étant donné que ce rythme s'exerce qu'on le veuille ou non sur des éléments mélodiques et harmoniques), mais simplement d'un appauvrissement colossal de la polyphonie en tant que telle.
> Il n'est donc guère possible d'étudier le rythme en dehors des formules mélodiques, harmoniques et contrapunctiques dans lesquelles il s'incarne.[9]

---

7 Leibowitz (1945 II), S. 133.

8 Ebd.

9 Leibowitz (1947), S. 276. – Vgl. auch die Stellungnahme innerhalb der »Prolégomènes«, S. 27–28: »La notion de polyphonie englobe pour nous la réunion des trois éléments constitutifs de la musique: mélodie, harmonie, rythme. Mélodie signi-

Wie in den anderen Bereichen des Tonsatzes ging es Leibowitz auch im Rhythmischen vor allem um die Auslotung der variativen Möglichkeiten, was er anhand einer Passage seiner *Sonate* op. 12 illustrierte.[10]

Als André Souris Ende 1947 Pierre Boulez anbot, einen Artikel zum Rhythmus-Heft der Zeitschrift *Polyphonie* beizusteuern, war der 22jährige sofort dazu bereit:

> Un problème particulièrement important comme le rythme mérite en effet qu'on s'en occupe; car à nos jours, maintenant que la technique d'écriture s'affirme, le rythme est le terrible parent pauvre chez les dodécaphonistes. Je ferai donc un texte sur la façon dont je conçois le genre du rythme en musique [...].[11]

Er kündigte an, »d'éviter le bla-bla-bla d'élucubrations philosophico-musicales et de m'en tenir volontairement à une certaine rigueur d'exposé«, nutzte »Propositions« jedoch zugleich für eine dezidierte Stellungnahme:

> Leibowitz a dit, en critiquant la *Technique de mon langage musical* de Messiaen, qu'on ne pouvait pas séparer le rythme de la polyphonie. Je m'étonne que celui qui a relevé tant de ›lapalissades‹ dans ce livre ait énoncé une évidence de cet ordre. Car l'analyse des parties composantes d'une polyphonie oblige à dissocier pour un temps ces éléments pour essayer de les approfondir. Leibowitz lui-même ne s'est-il pas offert le luxe du ridicule en analysant – et de façon combien drôle! – le rythme de tango employé par Berg dans la Cantate *le Vin!* Nous partirons donc pour cette étude de l'enseignement reçu de Messiaen, le seul intéressant en la matière.[12]

---

fie: déroulement horizontal des intervalles; harmonie veut dire: disposition verticale des intervalles; le rythme constitue l'articulation des figures sonores dans le temps. Il va donc de soi que si nous parlons de l'évolution de la polyphonie, de sa complexité croissante par exemple, nos intentions visent par là l'ensemble de ces trois facteurs. L'évolution de ces trois facteurs se fait toujours de façon parallèle, et il est absurde de parler du progrès de l'un d'eux sans tenir compte de celui des deux autres. Un morceau de musique riche au point de vue rythmique, mais pauvre au point de vue mélodique, est presque inconcevable, et témoignerait en tout cas d'une déficience de la part de son auteur.«

10 Vgl. Leibowitz (1947), S. 283–287, bes. S. 283: »Il n'y a pas grand chose à ajouter à nos remarques précédentes sur le rythme de la musique dodécaphonique. Ici aussi il est nécessaire de pousser le plus loin possible l'esprit de variation. En ce qui concerne la superposition de rythmes différents, elle doit pouvoir atteindre à la plus grande richesse des figures, sans que jamais la cohérence de l'ensemble ait à en souffrir. J'ai tenté de réaliser ce principe de façon tout à fait radicale dans une récente *Sonate pour Flûte et Piano*«.

11 Vgl. Boulez' Brief an André Souris, B-Br, M.L. Nr. 5435/22, von Souris mit dem Datum des 6. November 1947 versehen.

12 Boulez (1948 I) in Boulez (1966 I), S. 65.

Auch der anschliessende Überblick zu den rhythmischen Errungenschaften des 20. Jahrhunderts wird mit persönlichen Wertungen verknüpft. Als wichtigste Lehren, die er dank Messiaen aus dem Werk Strawinskys gezogen habe, nennt Boulez die Technik beweglicher und fixierter rhythmischer Zellen, welche Messiaen als Spiel von »personnages rythmiques« zu charakterisieren pflegte,[13] sowie die Schichtung unabhängiger, sich in der Überlagerung verschiebender rhythmischer Ostinati. Bartóks Gebrauch folkloristischer Rhythmik habe einflussreich dazu beigetragen, metrische Betonungen aufzuheben, Jolivets empirische und auf die Monodie gerichtete Bemühungen seien zwar nicht sehr weit gediehen, könnten jedoch als Ausgangspunkt für die Anwendung rationaler und irrationaler Werte dienen. Mit der »valeur ajoutée« und den daraus resultierenden irregulären Rhythmen, den kanonischen Möglichkeiten sowie der erweiterten Augmentations- und Diminutionsskala habe Messiaen unerlässliche Grundsteine gelegt. Ausserdem habe er die Prinzipien der rhythmischen Ostinati sowie die Zellentechnik erheblich weiterentwickelt. Bei Schönberg und Berg könne man diesbezüglich nur völlige Gleichgültigkeit feststellen, sie blieben der klassischen Metrik und der alten Vorstellung von Rhythmus verpflichtet. Einzig Webern gelange mittels zahlreicher Kunstgriffe wie Gegenakzenten oder Synkopen dazu, trotz seiner Bindung an die traditionelle rhythmische Schreibweise den regelmässigen Takt auszurenken.

Nach dieser »période de tâtonnements et d'essais divergents« müsse es nun darum gehen, die rhythmischen Neuerungen mit kontrapunktischem Denken zu verbinden und sie auf mehr oder weniger unabhängige Weise in das polyphone Gefüge zu integrieren:

> Comment donc arriver à coordonner et à enrichir les nouveautés de Messiaen et celles de ces prédécesseurs? Admettant le principe d'une écriture contrapunctique où toutes les parties doivent avoir une importance égale – m'expliquer là-dessus est en dehors de la proposition présente – je dis qu'il faut intégrer le rythme à la polyphonie d'une façon plus ou moins indépendante: que le rythme soit indépendant ou dépendant des figures contrapunctiques suivant le développement que nous avons en vue.[14]

Aller ersonnenen rhythmischen Formen müsse man sich bedienen und sich unerbittlich vom Prinzip der Variation und ständigen Erneuerung leiten lassen. Nur so könne eine Übereinstimmung zwischen den varian-

13 Zu Messiaens rhythmischen Prinzipien und Verfahren vgl. im einzelnen die als Anhang A.2 mitgelieferte Tabelle.

14 Boulez (1948 I) in Boulez (1966 I), S. 68.

tenreichen Mitteln des Tonsatzes, wie sie die Zwölftontechnik biete, und einem rhythmischen Element herbeigeführt werden, welches ebenfalls vollkommene »Atonalität« aufweise:

> Toutefois, je dirai qu'il faut se servir de toutes les formes trouvées jusqu'à présent. Nous pouvons essayer de leur appliquer de brèves définitions. Je ne prétends point, ce faisant, découvrir des terrains nouveaux, mais simplement condenser ce qui me paraît le plus évident.
> Nous appellerons rythme-bloc, le rythme qui régit toutes les parties de la polyphonie placées en agrégat vertical (tel le cas de la *Danse sacrale*); rythme-contrepointé, celui qui régit de façon indépendante chacun des contrepoints de la polyphonie. Le rythme régulier sera celui où les valeurs resteront des multiples simples de l'unité; le rythme irrégulier sera celui où les valeurs sont impaires ou irrationnelles par rapport à l'unité.
> Quand nous établissons les contrepoints d'une polyphonie, il faut donc – suivant la nécessité de ces contrepoints – leur appliquer ces différenciations rythmiques en les mêlant les unes aux autres ou, au contraire, en les séparant nettement. Il faut, en même temps qu'on choisit la registration d'une phrase, registrer les rythmes également. Ici, il est difficile de donner une méthode précise, car c'est évidemment une équation strictement personelle. Néanmois, le principe de la variation et du renouvellement constant nous guidera impitoyablement.
> [...] Pourquoi rechercher une telle complexité? Pour faire correspondre à des moyens d'écriture aussi variés que ceux de la dodécaphonie un élément rythmique d'une parfaite ›atonalité‹ lui aussi.[15]

Mit der Gleichgewichtung von Tonhöhenbehandlung und rhythmischen Verfahren legte Boulez in »Propositions« die Basis für seine serielle Entwicklung. Die folgenden Schriften akzentuieren einzelne Aspekte und bauen das rhythmische Konzept weiter aus. Als ein »*a priori* assez bouffon« zitierte Boulez in »Trajectoires: Ravel, Stravinsky, Schönberg« (1949) Leibowitz' Rhythmusdefinitionen und forderte erneut, dass die Idee eines regelmässigen Grundmetrums zugunsten einer komplexen Schreibweise dem Begriff des kleinsten gemeinsamen Vielfachen zu weichen habe.[16] Der endgültigen Aburteilung der Schönbergschen Rhythmik als armselig und hässlich in »Schönberg is Dead« (1952)[17] wird mit »Stravinsky demeure« (1953) die ausführliche Besprechung des *Sacre du printemps* gegenübergestellt. Ohne Messiaen explizit zu erwähnen, geht

15 Boulez (1948 I) in Boulez (1966 I), S. 73–74.

16 Vgl. Boulez (1949) in Boulez (1966 I), S. 256: »La conception du mètre régulier de base – entraînant la périodicité des pieds ou même leur unicité – en tant que plus grand commun dénominateur du rythme doit laisser la place, vu la grande complexité de l'écriture, à cette notion féconde du plus petit commun multiple, généralisation rationnelle des découvertes de Stravinsky.«

17 Vgl. Boulez (1952 I), S. 21 bzw. Boulez (1966 I), S. 270.

Boulez bis ins Detail von dessen Analyse aus, um diese zu systematisieren und auf Fragen des eigenen Komponierens zuzuspitzen.[18] Im Vordergrund stehen die rhythmische Zellenarbeit sowie Strawinskys ausgewogenes Spiel mit Symmetrien und Asymmetrien, welches Boulez als »équilibre dissymétrique« klassifiziert.[19] Doppelköpfiges Ziel des Artikels war es, die Aktualität des Strawinskyschen Werkes und zugleich die musikgeschichtliche Verankerung serieller Verfahren aufzuzeigen. Der Seitenhieb auf Leibowitz erfolgte diesmal im Fazit: Zum Rang eines Hauptfaktors müsse der Rhythmus erhoben werden, um ihn vom Begriff der »Spontaneität« zu lösen, den man ihm grosszügigerweise allzulange beigemessen habe.[20]

Wie serielle rhythmische Verfahren im einzelnen aussehen könnten, beschrieb Boulez in »Éventuellement…« (1952). Neben der Möglichkeit, der Zwölftonreihe entsprechende Dauernreihen aufzustellen, wird eine Palette rhythmischer Umwandlungsarten aufgelistet, die von Messiaens Augmentations- und Diminutionsregeln ausgehen, Verschachtelungsprinzipien hinzufügen und Pausen neu als den Tönen gleichwertige Bestandteile behandeln. Statt wie Messiaen Pausen dem jeweils vorangegangenen Ton als Wert zu addieren,[21] gelangt Boulez so in der Berufung auf Webern zur Vorstellung vom »Negativklischee« einer rhythmischen Zelle.[22] Einen noch höheren Abstraktionsgrad weisen Boulez' Ausführungen zur Rhythmik in *Penser la musique aujourd'hui* (1963) auf. Neben Ableitungsverfahren wird nun auch die Anordnung der Werte diskutiert, wobei Symmetrien und Asymmetrien die Grundlage bilden. Zum wesentlichen Kriterium rhythmischen Geschehens erklärt Boulez schliesslich den kategoriellen Gegensatz zwischen pulsierender Zeit, dem »temps pulsé« bzw. »temps strié«, und amorpher Zeit, dem »temps amorphe« bzw. »temps lisse«.[23]

18 Die Veröffentlichung der Messiaenschen *Sacre*-Analyse innerhalb des *Traité*, vgl. Messiaen (1994–), Bd. 2, S. 91–147, ermöglicht heute den direkten Vergleich, allerdings unter gewissen Vorbehalten, da Messiaens Ausführungen undatiert sind und in der vorliegenden Formulierung aus einer späteren Zeit stammen. Messiaen kennt inzwischen Boulez' Artikel und nimmt – seinerseits ohne einen Namen zu nennen – kritischen Bezug auf Boulez' Interpretation des Refrains der »Danse sacrale«, welche in der Abgrenzung der rhythmischen Zellen von seiner Auffassung abweicht, vgl. Messiaen (1994–), Bd. 2, S. 130.

19 Vgl. Boulez (1953) in Boulez (1966 I), S. 133. – Vgl. dazu auch Kap. II.3.1, S. 168.

20 Vgl. Boulez (1953) in Boulez (1966 I), S. 145.

21 Vgl. Messiaens Definition der Pausenwerte in Anhang A.2, S. 354.

22 Vgl. Boulez (1952 II) in Boulez (1966 I), S. 158–165.

23 Vgl. Boulez (1963), S. 99–100.

Vor dem Hintergrund der damaligen Debatte stellen sich folgende Fragen: Welche Rolle spielte der Rhythmus in der *Sonatine?* Welche Verfahren Messiaens und anderer von Boulez genannter Komponisten sind erkennbar? Gibt es bereits Momente, die als Boulezsche Spezifika bezeichnet werden können? Kann man gemeinsam mit Kapp auch eine gewisse Kompatibilität mit der Leibowitzschen Rhythmusvorstellung konstatieren?[24] Und inwiefern unterscheidet sich die Druckfassung von der Frühfassung?

*

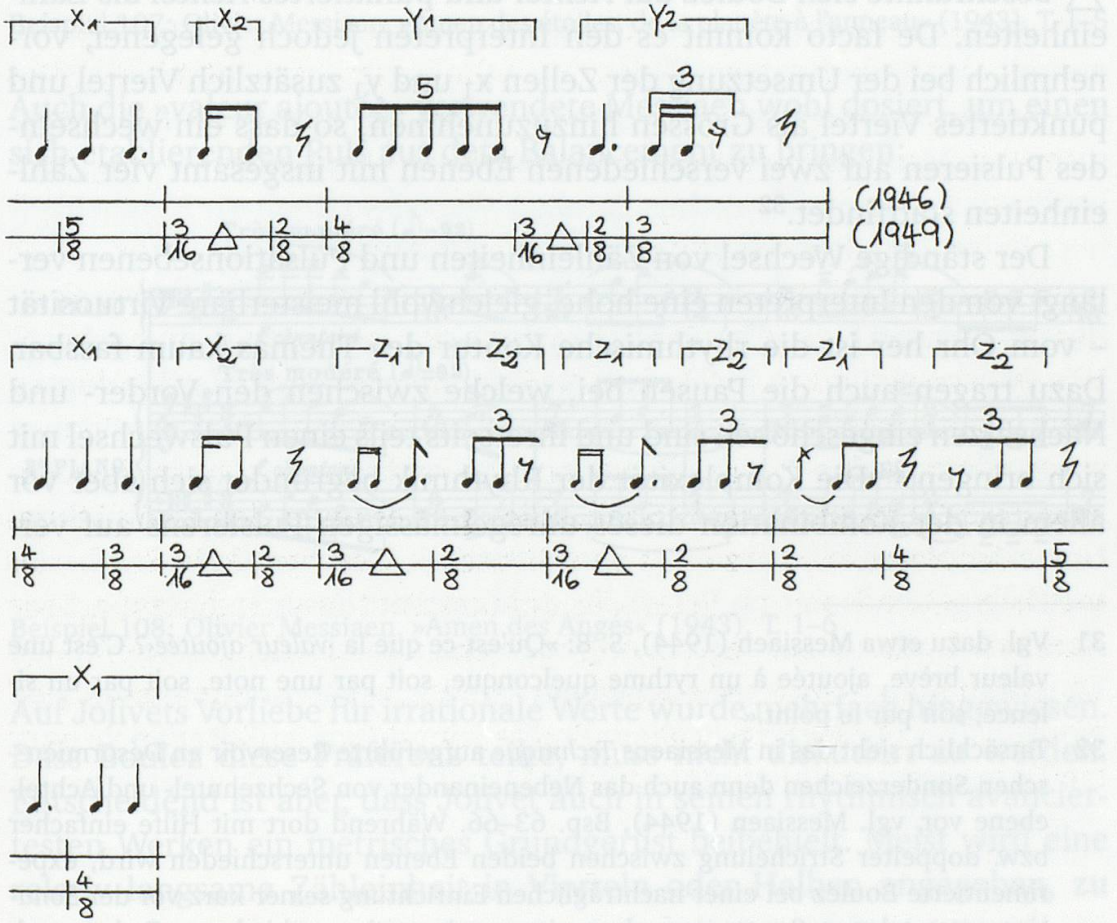
Die Kompositionen der Studienjahre zeigen, dass Boulez Messiaens Prinzip der »inquiétude rythmique« schon bald in seine musikalische Sprache zu integrieren suchte.[25] Drückte sich eine gewisse Unruhe im *Nocturne* noch verhalten in Achteltakten wechselnder Länge aus, so reihen sich im Mittelteil des *Prélude* bereits Akkorde aneinander, deren Längen auf freien Multiplikationen kleinster rhythmischer Werte beruhen.[26] Das *Thème* stellt in der Folge einen ersten Versuch dar, durchgehende Zwölftonketten auf einen elastischen, von der »valeur ajoutée« zerdehnten Faden zu reihen.[27]

Mit dem häufigen Gebrauch irrationaler Werte und dem hohen Grad an rhythmischer Variabilität lassen *Psalmodie 1* und *2* nicht nur im Melodischen, sondern auch im Rhythmischen den Einfluss Jolivets spüren.[28] Wie selbstverständlich im Herbst 1945 das Spiel mit dem hinzugefügten Wert und die Belebung mittels Triolen und Quintolen schon zur Boulezschen Grammatik gehörten, illustrieren die melodischen Linien des *Quatuor pour Ondes Martenot*.[29] Schliesslich gibt es unter den zwölf Miniaturen der *Notations* trotz ihres pluralistischen Gepräges kein Stück, das metrisch gebunden wäre. Einzig die afrikanischer Musik nachempfundene *Notation 8* basiert auf regelmässigen, wenn auch stark accelerierenden Zähleinheiten, ansonsten wird dies gemieden, sei es mittels der »valeur ajoutée«, durch Gegenakzente in Bartókscher Manier *(Notation 2)* oder ein Debussysches Wogen *(Notation 11)*.

24 Vgl. Kapp (1987 I), S. 20, zitiert in Kap. II.2.2, S. 150, Anm. 12.
25 Messiaen selbst sollte dies später so formulieren: »Pierre Boulez a pris chez moi l'idée de l'inquiétude rythmique et l'idée de la recherche rythmique«. Messiaen in Samuel (1967), S. 194.
26 Vgl. Kap. I.2.5, Bsp. 6.
27 Vgl. Kap. I.2.5, Bsp. 18.
28 Vgl. Kap. I.2.7, Bsp. 23c und Bsp. 27.
29 Vgl. Kap. I.2.7, Bsp. 37 und Bsp. 39.

Auch die *Sonatine* lebt von ihrer »inquiétude rythmique«. Hierin unterscheidet sie sich wesentlich von zeitgleichen Werken dieser Besetzung. Die Rhythmik war es denn auch, welche Jean-Pierre Rampal 1946 abschreckte und Boulez 1949 veranlasste, für die Druckfassung eine neue Notationsart zu wählen.[30] Deren kleingefasste Takte mit individueller Bezeichnung helfen den Interpreten bei der Erfassung des Notentextes, sie bringen die rhythmische Bewegtheit zugleich deutlicher zum Vorschein. Welche Verfahren Boulez im einzelnen anwandte, lässt sich anhand der dem Stück zugrundeliegenden Materialien verfolgen.

Schon die Zellen des Themas veranschaulichen paradigmatisch die Unruhe des rhythmischen Flusses:



Beispiel 106: Pierre Boulez, *Sonatine,* Rhythmus des Themas

30 Vgl. hierzu Kap. II.2.1 sowie Kap. II.2.4.

Mit der Punktierten, welche den zwei eröffnenden Vierteln folgt, wird bereits in Zelle x_1 die Andeutung eines Metrums durch einen hinzugefügten Wert gestört. Zelle x_2 bringt den Wechsel vom Achtel- auf den Sechzehntelpuls. Eine Brechung beider Pulsationsebenen bewirkt Zelle y_1 als Achtelquintole; die ihr folgende Sechzehntelpause ist zudem wiederum als »valeur ajoutée« zu interpretieren.[31] Zelle y_2 steht mit ihrer Triole dem Sechzehntelpuls entgegen. Die punktierte Achtelnote der Zelle z_1 wird durch Vorschläge belebt, Zelle z_2 ergänzt den Puls brechende Achteltriolen.

Hatte die ursprüngliche Taktfassung die Themenzellen abgegrenzt und mit den Taktstrichen auch Indizien für Betonungen gegeben, vermittelt die Notation der Druckfassung konkrete Vorschläge für das unregelmässig pulsierende Zählen. Mit den beiden Sonderzeichen ⌊ ⌋ und △ beschränkte sich Boulez auf Achtel und punktiertes Achtel als Zähleinheiten. De facto kommt es den Interpreten jedoch gelegener, vornehmlich bei der Umsetzung der Zellen x_1 und y_1 zusätzlich Viertel und punktiertes Viertel als Grössen hinzuzunehmen, so dass ein wechselndes Pulsieren auf zwei verschiedenen Ebenen mit insgesamt vier Zähleinheiten stattfindet.[32]

Der ständige Wechsel von Zähleinheiten und Pulsationsebenen verlangt von den Interpreten eine hohe, gleichwohl meisterbare Virtuosität – vom Ohr her ist die rhythmische Kontur des Themas kaum fassbar. Dazu tragen auch die Pausen bei, welche zwischen den Vorder- und Nachsätzen eingeschoben sind und ihrerseits teils einen Pulswechsel mit sich bringen.[33] Die Komplexität der Rhythmik begründet sich aber vor allem in der Kombination dieses unregelmässigen Pulsierens auf ver-

---

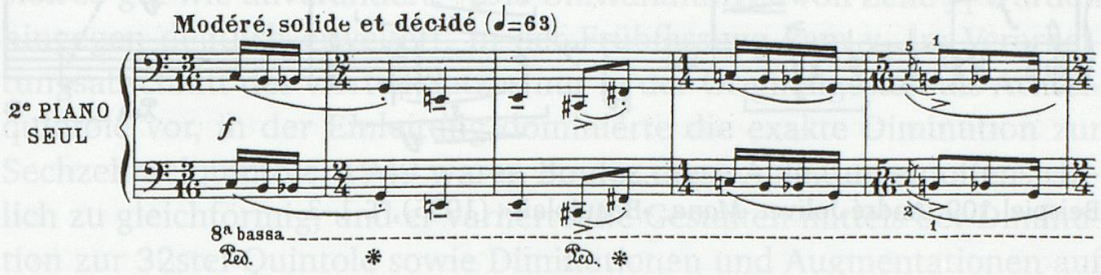
31 Vgl. dazu etwa Messiaen (1944), S. 8: »Qu'est-ce que la ›*valeur ajoutée*‹? C'est une valeur brève, ajoutée à un rythme quelconque, soit par une note, soit par un silence, soit par le point.«

32 Tatsächlich sieht das in Messiaens *Technique* aufgeführte Reservoir an Désormièreschen Sonderzeichen denn auch das Nebeneinander von Sechzehntel- und Achtelebene vor, vgl. Messiaen (1944), Bsp. 63–66. Während dort mit Hilfe einfacher bzw. doppelter Strichelung zwischen beiden Ebenen unterschieden wird, experimentierte Boulez bei einer nachträglichen Einrichtung seiner kurz vor der *Sonatine* entstandenen *Sonate pour deux pianos* mit zwei verschiedenen Farben, vgl. Kap. II.2.4, S. 160.

33 Sämtliche kurzen Pausen sind im Messiaenschen Sinn als »silences de prolongation« zu interpretieren – vgl. etwa Messiaen (1994–), Bd. 2, S. 100: »les silences qui *suivent* les attaques doivent leur être additionnés« – die Viertelpausen stehen dagegen eher den Zäsuren in Leibowitz' Themenkonzept nahe, vgl. Kap. II.3.2, S. 175, Anm. 22.

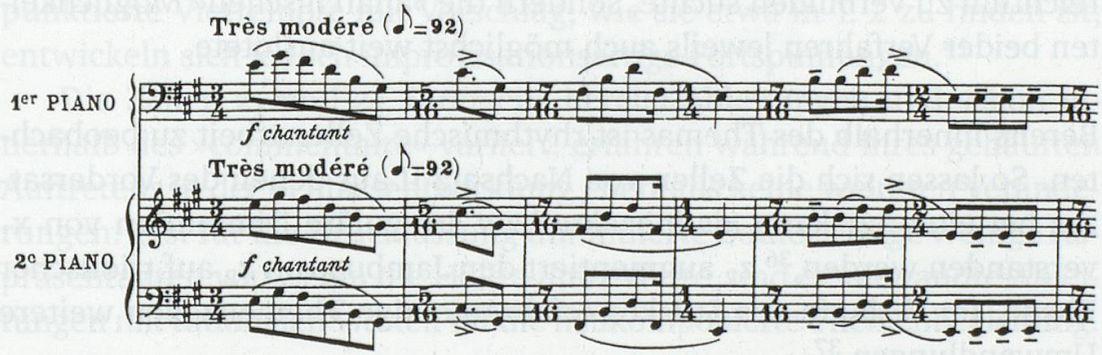
schiedenen Ebenen mit der Häufung irrationaler, dem Puls entgegenstehender Notenwerte.

Messiaen setzte Triolen oder Quintolen sparsam ein und nur in Stücken oder Passagen, denen noch ein Metrum zugrunde lag.[34] Ansonsten beschränkte er sich auf die Primzahlbündelung der grössten gemeinsamen Zähleinheit:



Beispiel 107: Olivier Messiaen, »Amen des étoiles, de la planète à l'anneau« (1943), T. 1–5

Auch die »valeur ajoutée« verwendete Messiaen wohl dosiert, um einen sich etablierenden Puls aus dem Balancement zu bringen:

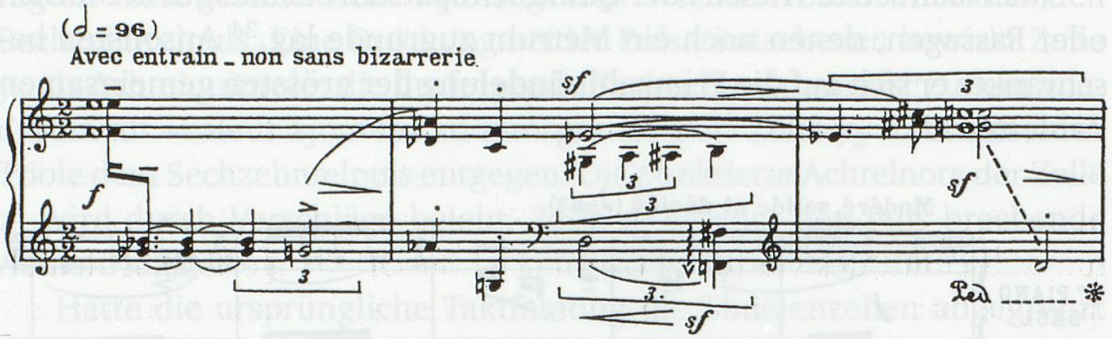


Beispiel 108: Olivier Messiaen, »Amen des Anges« (1943), T. 1–6

Auf Jolivets Vorliebe für irrationale Werte wurde mehrfach hingewiesen. Dass Boulez diese Präferenz teilte, muss nicht diskutiert zu werden. Entscheidend ist aber, dass Jolivet auch in seinen rhythmisch avanciertesten Werken ein metrisches Grundgerüst beibehielt. Meist wird eine relativ langsame Zähleinheit in Vierteln oder Halben angegeben, zu

34 So finden sich beispielsweise Triolen gehäuft in »Louange à l'Immortalité de Jésus«, dem letzten Satz seines *Quatuor pour la fin du Temps*, oder in den Kanonzwischenspielen des »Amen de la Consommation«. Beide Stücke sind im 4/4-Takt notiert.

welcher Synkopen in Dialog treten, und auf deren Basis sich die Rhythmik improvisationsartig entfaltet:



Beispiel 109: André Jolivet, *Mana,* »Beaujolais« (1935), T. 1–3

Dass Triolen wie hier in T. 3 das Grundmetrum brechen, ist dabei eher die Ausnahme. Häufiger erscheinen sie als schnelle, variative Werte innerhalb des Grundschlages.[35]

Vor diesem Hintergrund zeigt das Thema der *Sonatine*, dass Boulez nicht nur Messiaens »musique amesurée« mit Jolivetschem Variantenreichtum zu verbinden suchte, sondern die »anarchischen« Möglichkeiten beider Verfahren jeweils auch möglichst weit auslotete.

Bereits innerhalb des Themas ist rhythmische Zellenarbeit zu beobachten. So lassen sich die Zellen von Nachsatz II aus denen des Vordersatzes herleiten: z_1 kann als inexakte bzw. irreguläre Diminution von x_1 verstanden werden,[36] z_2 augmentiert den Jambus von x_2 auf triolischer Ebene. Im Verlaufe des Stückes erfahren einige Themenzellen weitere Umwandlungen.[37]

Zelle x_1 erscheint im Verarbeitungsabschnitt des ersten Satzes häufig inexakt diminuiert auf zwei punktierte Achtel und ein Viertel, im entsprechenden Abschnitt des vierten Satzes inexakt diminuiert auf eine Vierteltriole. Mehrfach tritt die inexakte Diminution auf drei Sechzehntel hinzu, weitere Ableitungen bilden Einzelfälle. Die Schlussgruppe des

35 Vgl. etwa Kap. I.2.7, Bsp. 23a und Bsp. 23b.

36 Während Messiaen von »augmentations inexactes« spricht, vgl. Messiaen (1944), S. 11, verwendet Boulez die Bezeichnung »augmentations irrégulières«, vgl. Boulez (1952 II) in Boulez (1966 I), S. 160: »l'augmentation, la diminution régulières ou irrégulières (régulières lorsque la hiérarchie de la cellule initiale est respectée, irrégulières lorsque les composantes de la cellule sont modifiées différemment)«.

37 Vgl. hierzu auch Anhang B.3.1.

ersten Satzes, die Schlusstakte des »Tempo scherzando I« sowie der rhythmische Kanon basieren auf dem Wechselspiel der Originalgestalt von Zelle x_2 und ihrer triolischen Augmentation, zuweilen ergänzt durch eine partielle Diminution auf zwei gleichmässige Sechzehntel, selten durch die partielle Augmentation in einen punktierten Rhythmus.

Die Erscheinungsformen der Zellen x_1 und x_2 blieben bei der Revision so gut wie unverändert.[38] Die Umwandlungen von Zelle y_1 wurden hingegen deutlich erweitert. In der Frühfassung kam y_1 im Verarbeitungsabschnitt des vierten Satzes nur in der Originalgestalt als Achtelquintole vor, in der Einleitung dominierte die exakte Diminution zur Sechzehntelquintole. 1949 waren Boulez diese Ableitungen offensichtlich zu gleichförmig, und er variierte die Gestalten mittels der Diminution zur 32stel-Quintole sowie Diminutionen und Augmentationen auf rationaler Ebene.[39]

Mit der punktierten Viertelnote und der jambischen Sechzehnteltriole setzt schon die Originalgestalt von y_2 Bezüge zum Vordersatz sowie zu den Zellen von Nachsatz II, die Zelle wird im folgenden keiner Ableitung mehr unterzogen.[40] Aus der freien Umkehrung von y_2 in eine punktierte Viertelnote mit Vorschlag, wie sie etwa in T. 2 zu finden ist, entwickeln sich jedoch improvisationsartige Fortspinnungen.[41]

Die Zellen z_1 und z_2, ihrerseits bereits Ableitungen und schon innerhalb des »commentaire« variiert, erfahren während ihres gehäuften Auftretens in der Schlussentwicklung ebenfalls keine weiteren Veränderungen. Erst für die Druckfassung diminuierte Boulez einige wenige Repräsentanten von z_2 um die Hälfte ihrer Werte, und er verwandte Ableitungen mit rationalen Werten für die neukomponierte Themenbegleitung.

Vergleicht man die auf das Thema angewandten Augmentations- und Diminutionsverfahren mit den in Messiaens *Technique* und später in Boulez' Aufsatz »Eventuellement...« angeführten Möglichkeiten, dann er-

38 Neben der Kürzung der Schlussnote von x_1 in T. 72 sind T. 52–53 eine Originalgestalt anstelle der inexakten Diminution und T. 74 eine klassisch diminuierte statt der originalen Form zu verzeichnen. Innerhalb der neukomponierten Themenbegleitung unterlaufen rhythmisch verzerrte Erscheinungsformen von x_1 leicht verschoben die Präsentationen in der Flöte. Bezüglich x_2 kommt T. 34 bzw. T. 343 eine Diminution der triolischen Form hinzu.

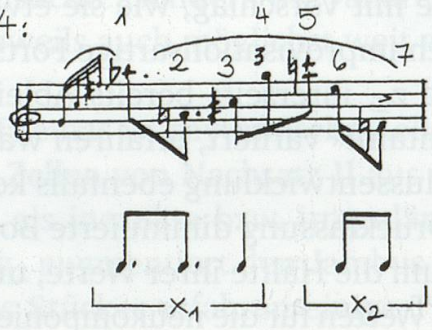
39 Vgl. hierzu auch die Gegenüberstellung des Beginns der Flötenstimmen in Bsp. 116.

40 Allenfalls die Flötengeste in T. 145 liesse sich als partielle Diminution sowie partielle Augmentation von y_2 interpretieren.

41 Vgl. Bsp. 115a und Bsp. 115b.

scheint die rhythmische Ableitungstechnik in der Frühfassung der *Sonatine* noch nicht allzu weit getrieben.[42] Die Themenzellen und ihre Umkehrungen werden jeweils vorrangig von nur einer Variante sekundiert, wobei eine Vorliebe für inexakte Übertragungen und solche hin zu irrationalen Werten festzustellen ist. Statt in der rhythmischen Ableitung an sich ein möglichst breites Variationsspektrum zu suchen, interessierte sich Boulez 1946 im Experimentieren zwischen Thematik und Athematik in erster Linie für unterschiedliche Kombinationen der rhythmischen Zellen mit der Reihe.

Dies lässt sich beispielhaft im ersten Verarbeitungsabschnitt verfolgen. Dort werden die Themenzellen des Vordersatzes nicht nur abgespalten und mit den ihnen zustehenden Tönen aus verschiedenen Reihenformen versehen, sondern das Verhältnis zwischen rhythmischen Zellen und Reihenausschnitten beginnt sich auch zu verschieben. Ganze Reihenzüge werden ausschliesslich in die Rhythmen der Zellen x_1 und x_2 gekleidet.[43] Ausserdem kann es vorkommen, dass sich ein rhythmischer Wert in kleinere Einheiten untergliedert, so dass die Zelle nun mehr Reihentöne in Anspruch nimmt als innerhalb des Themas:



Beispiel 110: Pierre Boulez, *Sonatine,* Frühfassung, T. 59 (entspricht Druck T. 73)[44]

Wurde bei der Erfindung des Themas die Reihe als Rohmaterial in einen Rhythmus gekleidet, so beginnen sich dessen Zellen nun zu emanzipie-

42 Vgl. Messiaen (1944), Bsp. 24 sowie Boulez (1952 II) in Boulez (1966 I), S. 161.

43 Vgl. hierzu Kap. II.4.1, Bsp. 88 sowie Kap. II.5.1, Bsp. 96. – Plastisch ist in letzterem Beispiel zu beobachten, auf welche Weise Boulez im Detail zu variieren bestrebt war: Der Zelle x_2 in rhythmischer Originalgestalt (Reihentöne 1–2) folgt Zelle x_1 in rhythmischer Umkehrung (Töne 3–5), der nun ihrerseits umgekehrten Zelle x_2 (Töne 6–7) folgt x_1 in umgekehrter Diminution (Töne 8–10). Zelle x_2 schliesst die Reihenpräsentation ab, wobei durch doppelgedeutete Töne gleichzeitig eine neue Reihenform einsetzt.

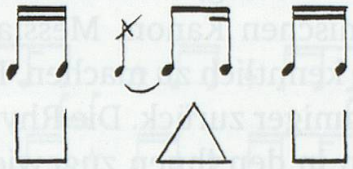
44 Bei der Revision wurden die ersten beiden Noten sowie der Vorschlag – der allgemeinen Reduktion der Flöteneinwürfe entsprechend – gestrichen.

ren. Als prägnant wahrnehmbare Gestalten lösen sie sich nicht nur von den ihnen zugeordneten Reihentönen, ansatzweise fordern sie nun ihrerseits ein »vêtement sonore«.

Die Änderungen und Ergänzungen von 1949 zeigen, dass drei Jahre später die Frage der Vorherrschaft zwischen Tonhöhen und Rhythmus nicht mehr im Vordergrund steht. Virtuos wird konsequente Zwölftönigkeit mit einer variantenreichen eigenständigen Ausarbeitung des Rhythmus verbunden, der Reihe und ihren Erscheinungsformen steht nun ein deutlich erweitertes Reservoir an rhythmischen Ableitungen und Verzerrungen gegenüber.[45]

*

Das Terzmotiv umfasst sieben Sechzehntel. Durch den Jambus (bzw. Trochäus) in der Mitte fordert es in schnellem Tempo einen zweifachen Wechsel der Zähleinheit:



Beispiel 111: Pierre Boulez, *Sonatine,* Rhythmus des Terzmotivs

Bei einer Verlangsamung würde diese charakteristische Unruhe an Wirkung verlieren. Es verwundert daher nicht, dass Boulez – von den Zitaten des isolierten Terzmottos abgesehen[46] – im gesamten Stück nur drei augmentierte Repräsentanten des Motivs verwendete. Es handelt sich jeweils um dieselbe inexakte und verkürzte Augmentation, bei welcher die Sechzehntel in Achtel, das Achtel jedoch nur in ein punktiertes Achtel vergrössert werden.[47] Auf diese Weise bleibt auch in der Augmentation der Wechsel der Zähleinheit erhalten.

Wie im Satzüberblick dargelegt, wird das Terzmotiv im »Tempo scherzando I« in kleinere Motive aufgesplittert, aus denen sich im »Tempo scherzando II« innerhalb zweier Abschnitte Motivketten bilden.[48] Die so

45 Vgl. dazu im einzelnen die neukomponierte Themenbegleitung, Kap. II.4.1, Bsp. 87 bzw. Bsp. 92 sowie die Auflistung der neuen Ableitungen in Anhang B.3.1.

46 Vgl. T. 1–4, T. 33, T. 140, T. 507. – Vgl. zusätzlich in der Frühfassung T. 27–36, T. 113, T. 242–243.

47 Vgl. T. 105, abgebildet in Kap. II.4.1, Bsp. 90. – Vgl. entsprechend T. 205–210.

48 Vgl. Kap. II.4.1, Tabelle 5 und Tabelle 6 sowie Anhang B.3.2.

entstandenen sechs Einheiten basieren alle auf umkehrbaren Rhythmen. Messiaens Interesse an »rythmes non rétrogradables«, deren Aufbau und Verwendung er in *Technique* und *Traité* eigene Kapitel widmete,[49] scheint Boulez wenig affiziert zu haben, ihn reizte die Möglichkeit der Spiegelung.

Die drei Motivketten des ersten Abschnitts (T. 222–258) sind kürzer und wiederholen sich innerhalb der Spiegelhälften. Da jede der Ketten neben Splittern auch das Terzmotiv als Ganzes (a) einbezieht, ist noch eine gewisse rhythmische Konstanz gewährleistet. Die gespiegelten Einheiten des zweiten Abschnitts (T. 259–295) hingegen verwenden mit der Sechzehntelgruppe des Beginns (Motiv a''') und dem Jambus mit anschliessender Tonwiederholung (Motiv b) zwar alle Bestandteile des Terzmotivs, es findet jedoch nicht mehr zu seiner ursprünglichen Gestalt. Zwischen den Motivsplittern mehren sich die Pausen, und es kommt zu Motivüberlappungen. Die Unruhe wird so noch erhöht.

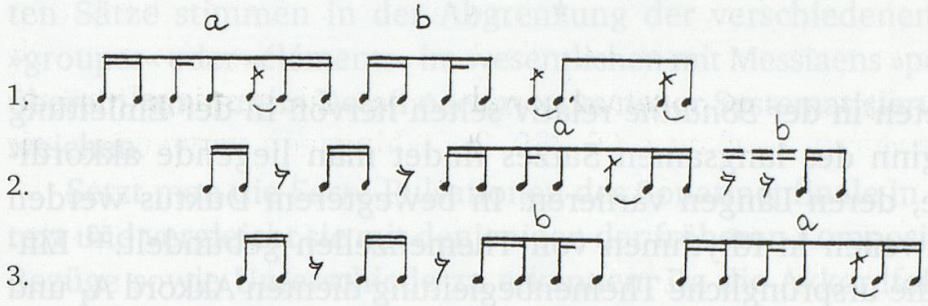
Setzt man dieses rhythmische Geschehen zu polyrhythmischen Passagen bei Messiaen in Beziehung, dann treten ähnliche Unterschiede zutage wie beim rhythmischen Kanon. Messiaen war daran gelegen, rhythmische Phänomene kenntlich zu machen. Dreistimmige Polyrhythmik steht hinter zweistimmiger zurück. Die Rhythmen wiederholen sich mehrfach und verbleiben in den ihnen zugewiesenen Stimmen. Durch unterschiedliche Höhenlagen und verschiedenartige Akkordeinkleidung werden Stimmen und Rhythmen deutlich voneinander abgehoben. Das Tempo ist meist gemässigt.[50]

Im »Tempo scherzando II« der *Sonatine* hingegen sind die Rhythmen nicht als Einheiten wahrnehmbar. Sie ähneln sich, werden gespiegelt und wechseln die Stimmen. Diese greifen zudem häufig ineinander. Im ersten Abschnitt kommt die rechte Hand des Klaviers im Bassschlüssel zunächst der linken Hand nahe, nach ihrem Wechsel in den Violinschlüssel wird sie schon bald so hoch eingesetzt, dass sie die Flötenstimme an Tonhöhe übertrifft. Im zweiten Abschnitt finden nicht nur Registerüberschneidungen von rechter Hand und Flöte statt, auch die linke Hand kann zuweilen in Bereiche der Flöte vorstossen.[51]

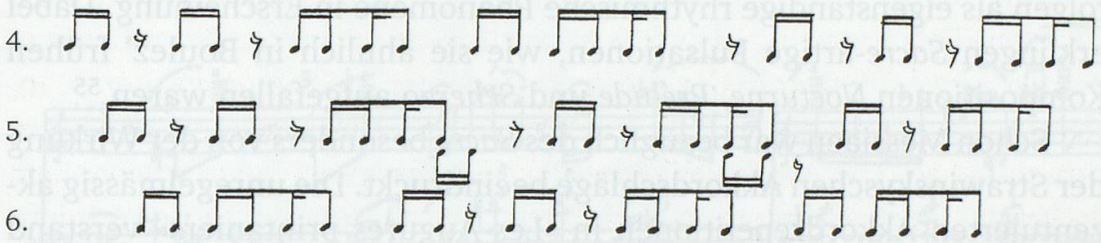
Der entscheidende Unterschied liegt jedoch in der Rolle, welche dem Rhythmus in diesen Abschnitten zukommt. Wenn Bennett analog zu Boulez' Analyse des rhythmischen Kanons auch bezüglich des »Tempo

49 Vgl. Messiaen (1944), S. 12–13 und Messiaen (1994–), Bd. 2, S. 23–46.
50 Vgl. etwa Messiaen (1944), Bsp. 35 und Bsp. 43.
51 Vgl. etwa T. 281–282.

scherzando« nur von »Rhythmen« spricht,[52] dann ist dies zwar insofern gerechtfertigt, als die komplexe Konstruktion der Abschnitte in erster Linie Bedingungen an die rhythmische Gestalt der verwendeten Einheiten stellte. Deren Länge und Einsatzabstände mussten genau berechnet sein, darüber hinaus zielte Boulez auf ein durch die Schichtung gewährleistetes, stets hörbares Sechzehntelpulsieren:



Beispiel 112a: Pierre Boulez, *Sonatine,* Rhythmische Schichtung, T. 222–226



Beispiel 112b: Pierre Boulez, *Sonatine,* Rhythmische Schichtung, T. 259–265

So zeigt sich, dass der erste Abschnitt anhand der Rhythmen 2 und 3 konstruiert wurde. Beide weisen dieselbe Länge auf und unterscheiden sich nur in der Reihenfolge der Motive a und b. Der zu Beginn gewählte Einsatzabstand von einem Sechzehntel wird bei sämtlichen Stimmtauschen und Spiegelungen beibehalten und garantiert bereits ohne Einbezug von Rhythmus 1 ein unablässiges Pulsieren. Entsprechendes gilt für den zweiten Abschnitt. Diesmal tragen die Rhythmen 4 und 5 die Konstruktion, und wieder ergibt das um ein Sechzehntel verschobene Zusammenspiel ein kontinuierliches Staccato.

Auch wenn also bei der Formung der Einheiten des »Tempo scherzando II« die Tonhöhen zunächst eine sekundäre Rolle spielten, greift es zu kurz, allein von »Rhythmen« zu sprechen. Denn Boulez behielt weitestgehend auch die Intervallgestalt der Motivsplitter sowie die Ketten-

52 Vgl. Bennett (1986), S. 60.

intervalle zwischen den Motiven bei. Während im anschliessenden Kanon die Rhythmen unabhängig von den Tonhöhen das Geschehen bestimmen, stellt die rhythmische Struktur der Motivketten im »Tempo scherzando II« nur eine Organisationshilfe für die Abfolge präexistenter, kontrapunktisch gesetzter Einzelgestalten dar.

*

Akkorde treten in der *Sonatine* relativ selten hervor. In der Einleitung und zu Beginn des langsamen Satzes findet man liegende akkordische Klänge, deren Längen variieren. In bewegterem Duktus werden Akkorde zuweilen in Rhythmen von Themenzellen gebündelt.[53] Eingestreut in die ursprüngliche Themenbegleitung dienten Akkord A_1 und A_2 der Markierung und fanden korrespondierend zur Schlusswendung ein gewisses rhythmisches Profil.[54] Doch erst im Finalsatz treten Akkordfolgen als eigenständige rhythmische Phänomene in Erscheinung. Dabei erklingen *Sacre*-artige Pulsationen, wie sie ähnlich in Boulez' frühen Kompositionen *Nocturne, Prélude* und *Scherzo* aufgefallen waren.[55]

Schon Messiaen war bezüglich des *Sacre* besonders von der Wirkung der Strawinskyschen Akkordschläge beeindruckt. Die unregelmässig akzentuierten Akkordrepetitionen in »Les Augures printaniers« verstand er als erstes rein rhythmisches Thema abendländischer Musikgeschichte.[56] Anhand von dessen Bau und den Akkordfolgen der »Danse de la terre«, der »Glorification de l'élue« sowie der »Danse sacrale« entwickelte er seine Analysemethode der »personnages rythmiques«, die Untersuchung verschiedenartigen »Verhaltens« rhythmischer Gruppierungen. Auch in Messiaenschen Werken sind *Sacre*-Anklänge auszumachen, etwa in der »Séquence du Verbe, Cantique Divin« aus den *Trois petites Litur-*

53 Vgl. etwa T. 16–17, T. 252–258, T. 292–294 oder T. 492–495.

54 Vgl. Kap. II.3.4, Bsp. 77.

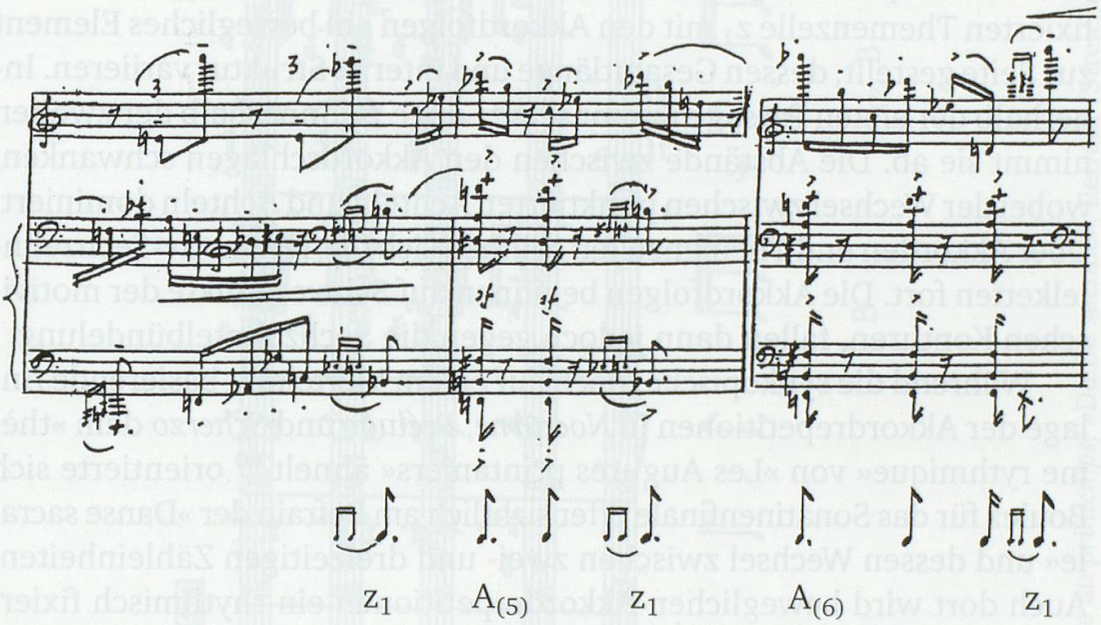
55 Vgl. Kap. I.2.5, Bsp. 2, Bsp. 7, Bsp. 12, Bsp. 14 und Bsp. 17.

56 Vgl. Messiaen (1994–), Bd. 2, S. 99: »Nous avons ici, pour la première fois peut-être dans l'histoire de la musique occidentale civilisée, un *thème purement rythmique,* un découpage particulier de la durée ayant la force thématique, transmis à l'auditeur par des sons si peu importants qu'ils sont presque des bruits… […] Le dégoût du son, meurtrier pour l'harmonie et la mélodie, était nécessaire à la renaissance rythmique. Avant Strawinsky, nul n'aurait osé pousser jusqu'à ses dernières conséquences ce sentiment utile et monstrueux!«

gies,[57] deren Erarbeitung und Uraufführung Boulez 1944 mit grossem Interesse verfolgt hatte.

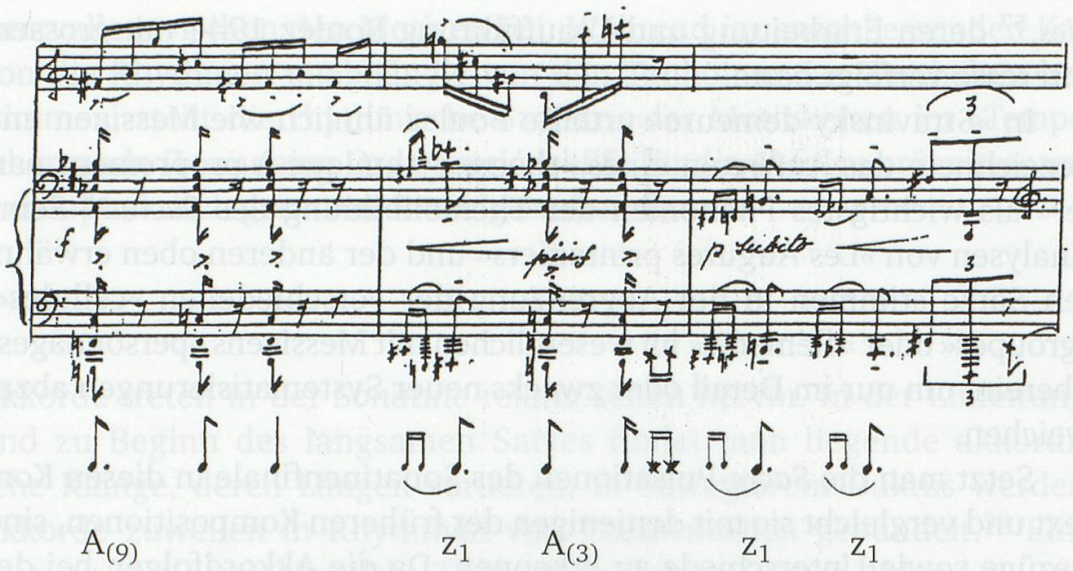
In »Stravinsky demeure« urteilte Boulez ähnlich wie Messiaen und bezeichnete das Auftreten eines »thème rythmique à proprement parler« als wichtigstes Phänomen der Themenbildung des *Sacre*.[58] Seine Analysen von »Les Augures printaniers« und der anderen oben erwähnten Sätze stimmen in der Abgrenzung der verschiedenen »cellules«, »groupes« oder »éléments« im wesentlichen mit Messiaens »personnages« überein, um nur im Detail oder zwecks neuer Systematisierungen abzuweichen.

Setzt man die *Sacre*-Pulsationen des Sonatinenfinale in diesen Kontext und vergleicht sie mit denjenigen der früheren Kompositionen, sind Bezüge sowie Unterschiede zu erkennen. Da die Akkordfolgen bei der Revision erheblich ausgedünnt und teilweise auch verschoben wurden, ist hierfür die Frühfassung dienlich:[59]



Beispiel 113a: Pierre Boulez, *Sonatine,* Finale, Frühfassung, T. 270–272

57 Vgl. besonders die Akkordschläge Ziffer 1 ff.
58 Vgl. Boulez (1953) in Boulez (1966 I), S. 93.
59 Vgl. auch die Zusammenstellung sämtlicher Akkordpassagen des Sonatinenfinale in Anhang B.3.3.



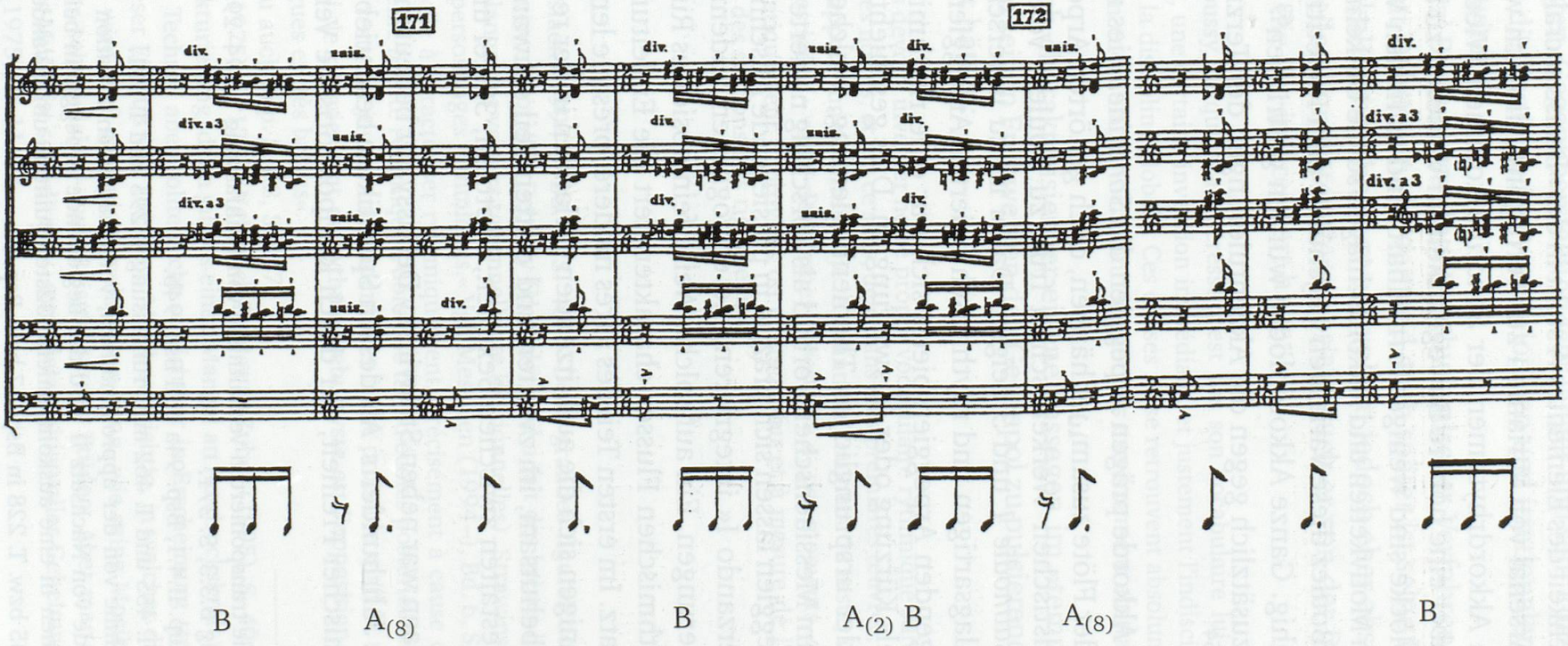
Beispiel 113b: Pierre Boulez, *Sonatine,* Finale, Frühfassung, T. 278–280

Wie die Beispiele zeigen, wird im Finale der *Sonatine* der rhythmisch fixierten Themenzelle z_1 mit den Akkordfolgen ein bewegliches Element zur Seite gestellt, dessen Gesamtlänge und interne Struktur variieren. Innerhalb der ersten Passage nimmt seine Länge zu, innerhalb der zweiten nimmt sie ab. Die Abstände zwischen den Akkordschlägen schwanken, wobei der Wechsel zwischen punktierten Achteln und Achteln dominiert. Über Akkorden und Themenzellen spinnen sich die Terzmotiv-Sechzehntelketten fort. Die Akkordfolgen beginnen auf Schwerpunkte der motivischen Konturen, fallen dann jedoch gegen die Sechzehntelbündelung.

Während die synkopische, noch auf einem Vierteltakt basierende Anlage der Akkordrepetitionen in *Nocturne, Prélude* und *Scherzo* dem »thème rythmique« von »Les Augures printaniers« ähnelt,[60] orientierte sich Boulez für das Sonatinenfinale offensichtlich am Refrain der »Danse sacrale« und dessen Wechsel zwischen zwei- und dreizeitigen Zähleinheiten. Auch dort wird beweglichen Akkordrepetitionen ein rhythmisch fixiertes Element gegenübergestellt:[61]

60 Vgl. die Gegenüberstellung in Kap. I.2.5, Bsp. 12. – Vgl. dazu auch »Les Augures printaniers« in der Analyse von Boulez, der im Gegensatz zu Messiaen dieses »thème« noch metrisch interpretiert und zwischen »temps fort« und »temps faible« unterscheidet, vgl. Boulez (1953) in Boulez (1966 I), S. 93–95 bzw. Messiaen (1994–), Bd. 2, S. 100–101.

61 In beiden Fällen können die Akkordfolgen zudem als Vorbereitung, das fixierte Element als Akzent und Lösung verstanden werden, vgl. dazu auch Boulez' Beschreibung des Refrains der »Danse sacrale«: »Un élément A qui se constitue d'accords répétés servant de préparation à l'élément B, formé de l'accent suivi de sa désinence.« Boulez (1953) in Boulez (1966 I), S. 127.



Beispiel 114: Igor Strawinsky, *Sacre du printemps,* »Danse sacrale«, Refrain (Streicherstimmen)

Der Beweglichkeit des Elementes A steht in der »Danse sacrale« ein eingeschränktes Arsenal von Varianten zur Verfügung, die sich wiederholen. Auch in den Akkordrhythmen der *Sonatine* kommen Wiederholungen vor,[62] es ist aber eine höhere Beweglichkeit im Variieren zu beobachten. Die Akkordblöcke sind weniger formelhaft, und es finden Verschiebungen zwischen Motivketten und Akkordschlägen sowie Umkehrungen statt. 1949 waren Boulez diese Varianten gegenüber dem Repetitiven wohl zu wenig tragfähig. Ganze Akkordblöcke wurden gestrichen[63] und einzelne Akkorde zusätzlich gegen die Akzentuierungen der Terzmotivketten verschoben.[64]

Mehr als die Akkorde prägen Arpeggien die *Sonatine*. Dies mag mit der Beteiligung der Flöte zusammenhängen, doch gehörten Arpeggien auch in rein pianistischen Werken schon früh zu Boulez' Vokabular, wie besonders *Psalmodie 1* und *3* zeigen. Dabei ist zu unterscheiden zwischen vorschlagsartigen und rhythmisch fixierten Arpeggien.

Vorschlagenden Arpeggien bietet sich nur eine rhythmische Veränderung mittels Kürzung oder Ausweitung an. Dies geschieht mit der Arpeggiofigur der ursprünglichen Themenbegleitung, welche Boulez im Gegensatz zum Messiaenschen Vorbild als Vorschlag notierte.[65] Auskomponierte Arpeggien lassen sich präzise in pulsierende Abschnitte wie das »Tempo scherzando I« integrieren, sie ermöglichen zudem genau bestimmte Änderungen. Ein auf solche Weise fein dosiertes Rubato innerhalb des rhythmischen Flusses charakterisiert die Einleitung und den langsamen Satz. Im ersten Teil des »Très modéré, presque lent« wachsen und beschleunigen sich die aufblitzenden Girlanden in der rechten Hand des Klaviers behutsam, im zweiten und dritten Teil schwanken die arpeggierten Gestalten zwischen Sextolen, Septolen, 32stel und Nonolen hin und her.

Für Messiaen war neben Strawinsky Debussy der bedeutendste Rhythmiker des 20. Jahrhunderts. Als dessen Spezifikum beschrieb er den Eindruck rhythmischer Freiheit, der durch kompositorische Verfahren wie

62 Vgl. etwa die transponierten Verhältnisse von Frühfassung T. 294–295 und T. 299–300, Anhang B.3.3, S. 371.

63 Vgl. dazu Kap. II.4.1, Bsp. 94a und Bsp. 94b.

64 Vgl. Druck T. 455 und T. 462 mit Frühfassung T. 295 und T. 301.

65 Eine Ausnahme von der approximativen, vorschlagenden Notation ist festzustellen: Am Ende von Nachsatz II wird das begleitende Arpeggio in beiden Themenpräsentationen in eine auskomponierte 32stel-Quintole umgewandelt, vgl. Frühfassung T. 35 bzw. T. 228 in Bsp. 77 bzw. Bsp. 91.

Überbindungen, Gegenüberstellung sehr langer und sehr kurzer Werte, Arpeggien und die Kombination von rationalen und irrationalen Werten hervorgerufen wird.[66]

In Boulez' Bestandesaufnahme rhythmischer Verfahren in »Propositions« kommt Debussy nicht vor, und auch später ist seine Berufung auf diesen musikalischen Ahnen zwar explizit, jedoch eher abstrakt.[67] Wird Boulez zuweilen konkreter, dann spricht auch er von der Debussyschen Flexibilität, die ihn interessiert habe:

> Chez Debussy, ce qui m'a intéressé n'est pas son vocabulaire lui-même, mais sa flexibilité, une certaine invention immédiate, et justement l'indiscipline locale par rapport à la discipline globale. Ces choses ne se retrouvent absolument pas sous la forme d'un vocabulaire, mais sont des notions extrêmement abstraites.[68]

Ganz ähnlich charakterisiert er eigene Passagen im »temps amorphe«, die bereits in seinen Frühwerken den Gegenpol zu pulsierenden Abschnitten gebildet hätten:

> [...] nous devons inventer notre propre vocabulaire rythmique suivant des normes qui sont les nôtres, et, en ce sens, déjà dans mes premières œuvres, il y a ce que l'on pourrait appeler un contraste – je le maintiens toujours du reste, c'est une de mes principales idées – entre des formes libres (il y a, par moments, des rythmes très libres, pratiquement improvisés ou écrits au fur et à mesure de l'invention) et, à l'opposé, des sections très rigoureuses.[69]

---

66 Vgl. Messiaen (1994–), Bd. 2, S. 407: »Deux grandes figures dominent toute la musique contemporaine. Debussy (L'emploi qu'il a fait des brèves liées aux longues, et du mélange des valeurs rationnelles et irrationnelles). Strawinsky, et son invention des personnages rythmiques.« Vgl. Messiaen (1994–), Bd. 6, S. 3: »Debussy est très difficile à caractériser rythmiquement, précisément à cause de son génie, de son extrême liberté rythmique. Alors que tant d'écoles postérieures ont déjà vieilli, Debussy reste un jeune, un moderne, et il est probable qu'il le restera toujours. Pour moi, le premier état du rythme Debussyste est l'opposition libre de valeurs très longues et très brèves«.

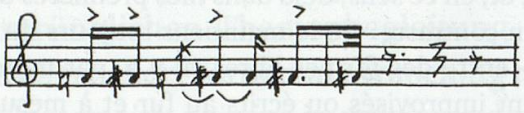
67 Vgl. dazu auch Kap. II.1.2, S. 137.

68 Boulez (1975), S. 125. – Vgl. auch Boulez in Zuber (1995), S. 40: »Bleibt man bei der Strukturierung, dann gibt es einen Mangel an Ausdruckskraft und zu viel Technik. Die Technik aber sollte nicht so sichtbar in Erscheinung treten. Deshalb ist auch dieser Einfluß von Debussys Musik so wichtig, in welcher die Technik so gemeistert wird, daß man nicht mehr sehen kann, wie seine Musik gebaut ist. Und wie! Sehr, sehr präzise – zum Beispiel in den Etüden. Aber man merkt das nicht. Debussys Musik ist sehr direkt... und gleichzeitig voller Geheimnisse.«

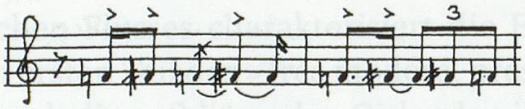
69 Boulez (1975), S. 11–12.

Auch uns war in Kompositionen der Studienzeit, etwa im 2. Satz des *Quatuor pour Ondes Martenot,* der Wechsel zwischen motorischen Einheiten und Passagen »amorphen« Charakters aufgefallen. Doch wiesen die dortigen Teile im »Assez lent« mit ihren durch Pausen zersetzten Tonrepetitionen und liegenden Trillern auf Jolivets »style incantatoire«.[70] Auch *Notation 5* – eingeschoben zwischen zwei Stücke pulsierenden Charakters – ist in jene Nachfolge zu setzen, *Notation 11* hingegen deutet unter dem Titel »Scintillant« im Arpeggiengewoge direkt auf Debussy.[71]

In den langsamen Partien der *Sonatine* kann man nach den *Notations* nun das Bestreben sehen, organische Entwicklungen Jolivetscher Art mit Debussyscher Agogik zu kombinieren. Die Einleitung zerdehnt die Zeit zunächst in liegenden Klängen und huschenden Arpeggien, um gegen das Ende in incantatorische Gestik überzugehen. Im »Très modéré« wechseln sich Triller mit subtil variierten Arpeggien ab, und die durch Überbindungen minutiös zerdehnten Legatofiguren der Flöte werden in der linken Hand des Klaviers von improvisationsartig rhythmisierten, aus Themenzelle y_2 entwickelten Tonwiederholungen kontrapunktiert:



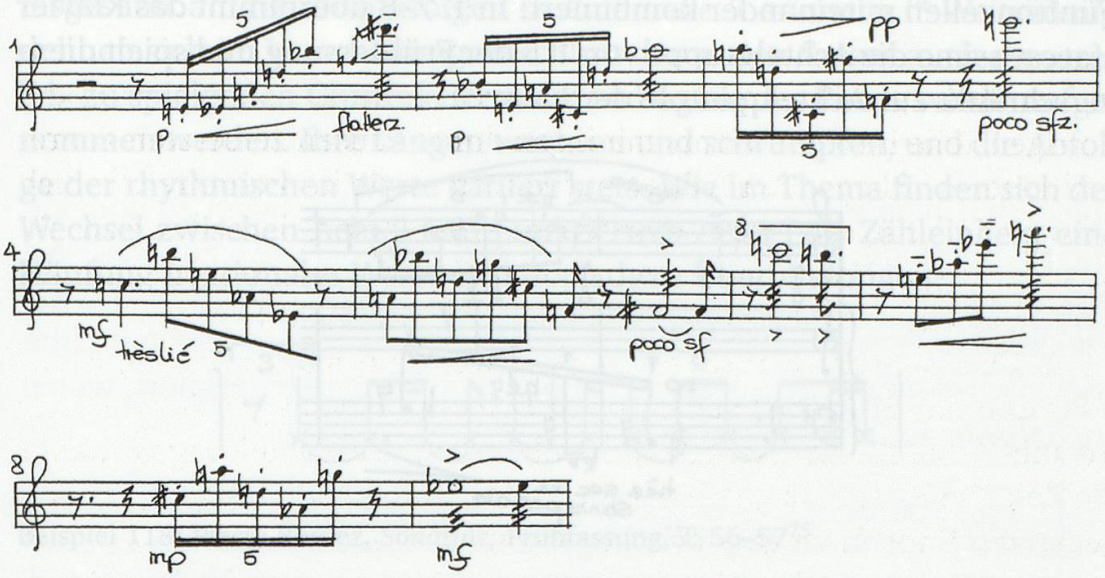
Beispiel 115a: Pierre Boulez, *Sonatine,* Frühfassung, T. 81–82 (Druck T. 104–105)



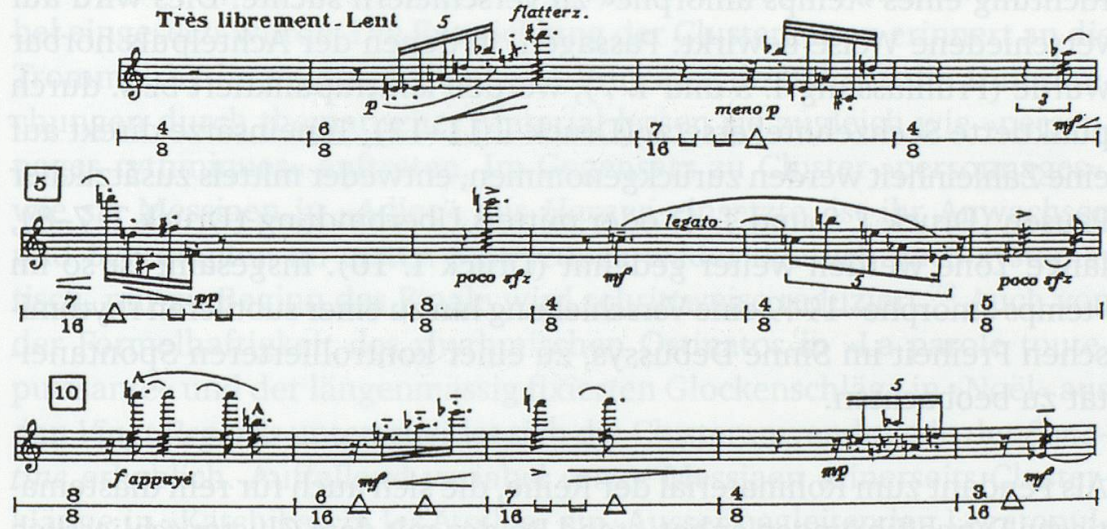
Beispiel 115b: Pierre Boulez, *Sonatine,* Frühfassung, T. 88–89 (Druck T. 111)

Wie besprochen wurden der Schluss der Einleitung sowie die Tonrepetitionen des »Très modéré« bei der Revision stark gekürzt. Auf welche Weise Boulez zugleich rhythmisch nachfeilte, illustriert der Beginn der Flötenstimme in beiden Fassungen:

70 Vgl. Kap. I.2.7, Bsp. 41.
71 Vgl. Kap. I.2.7, Bsp. 57.



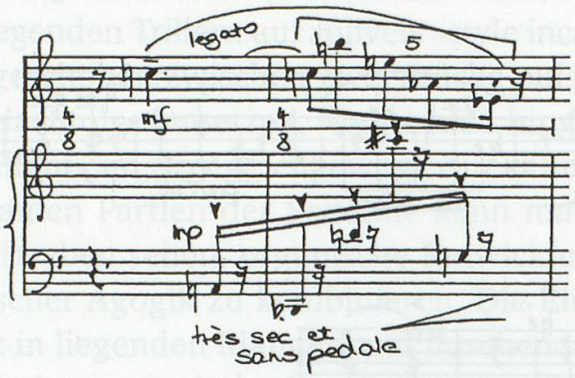
Beispiel 116a: Pierre Boulez, *Sonatine,* Frühfassung, T. 1–9



Beispiel 116b: Pierre Boulez, *Sonatine,* Druck, T. 1–14

Zwei Tendenzen sind ersichtlich. Erstens zeigt die Druckfassung den bezüglich der Themenverarbeitung erwähnten grösseren Reichtum an rhythmischen Ableitungen. Die zu Beginn exponierte, auf Themenzelle y_1 vorausweisende Fünftongruppe erscheint erst dann wieder als Sechzehntelquintole, nachdem die Erscheinungsformen 32stel, Sechzehntel, Achtelquintole und Achtel durchlaufen wurden, und erscheint zudem beim Wiederauftreten variiert durch eine Pause zu Beginn und durch die Verkürzung einer Note zu einem Vorschlag. Ausserdem werden zwei

Fünftonzellen miteinander kombiniert: In T. 7–8 übernimmt das Klavier staccatissimo die Achtelgruppe von T. 5 der Frühfassung und spielt diese verschränkt zur Achtelquintole der Flöte:



Beispiel 117: Pierre Boulez, *Sonatine,* Druck, T. 7–8

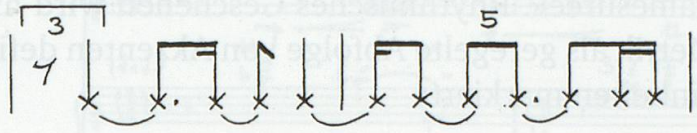
Zweitens zeigt der Vergleich, dass Boulez die Pulsierung noch weiter in Richtung eines »temps amorphe« zu verschleiern suchte. Dies wird auf verschiedene Weise bewirkt: Passagen, in denen der Achtelpuls hörbar wurde (Frühfassung T. 5 und T. 7), werden kontrapunktiert bzw. durch punktierte Sechzehntel ersetzt (Druck T. 11–12), Toneinsätze direkt auf eine Zähleinheit werden zurückgenommen, entweder mittels zusätzlicher Pausen (Druck T. 3 und T. 4) oder mittels Überbindung (Druck T. 7–8), lange Töne werden weiter gedehnt (Druck T. 10). Insgesamt ist so im »temps amorphe« 1949 eine Verschiebung hin zu einer subtileren rhythmischen Freiheit im Sinne Debussys, zu einer kontrollierteren Spontaneität zu beobachten.

Als Pendant zum Rohmaterial der Reihe, die sich auch für rein diastematische Durchführungen anbot, stand Boulez mit dem Cluster schliesslich ein Material für rein rhythmische Entwicklungen zur Verfügung. In der Druckfassung blieb nur mehr eine Clusterwiederholung stehen, in der Frühfassung trat der Cluster hingegen häufig auf. »Très sec« werden in alle schnellen Sätze Staccatoeinwürfe eingestreut, die zuweilen den Pulsationen der Akkordrepetitionen nahekommen[72] oder die Sechzehntelwiederholung von Thema- und Terzmotivende aufnehmen[73] und

72 Vgl. etwa Frühfassung T. 64.

73 Vgl. Frühfassung T. 186 bzw. Druck T. 258–259 oder auch Frühfassung T. 254 sowie den Schluss T. 332.

insgesamt an die Clusterfolgen in *Psalmodie 3* erinnern.[74] Weiträumig dehnen sich im Verarbeitungsabschnitt des ersten Satzes auch die »très lié« zu spielenden Clusterketten, die zu Beginn des Finale wiederaufgenommen werden. Ihre Längen wachsen und schrumpfen, und die Abfolge der rhythmischen Werte variiert stets. Wie im Thema finden sich der Wechsel zwischen Achtel und punktiertem Achtel als Zähleinheit, eine Häufung irrationaler Werte und noch dazu Überbindungen:



Beispiel 118: Pierre Boulez, *Sonatine,* Frühfassung, T. 56–57[75]

Der Bezug der Clusterverwendung zur Gruppe La Jeune France wurde schon aufgezeigt.[76] Verglichen mit Werken Messiaens und Jolivets ist nun festzustellen, dass der Cluster in der *Sonatine* bemerkenswert variabel eingesetzt wurde. Die Entwicklung der Clusterketten erinnert an die Trommelrhythmen aus Jolivets »La Princesse de Bali«,[77] die Unterbrechungen durch thematisches Material lassen sie zugleich wie »personnages rythmiques« auftreten. Im Gegensatz zu Cluster-»personnages«, wie sie Messiaen in »Adieu« aus *Harawi* einsetzte, ist ihr Anwachsen und Schrumpfen im ersten Satz jedoch weder deutlich noch systematisch, nur zu Beginn des Finale wird schrittweise reduziert.[78] Auch von der Formelhaftigkeit des rhythmischen Ostinatos in »La parole toute-puissante« und der längenmässig fixierten Glockenschläge in »Noël« aus den *Vingt Regards* unterscheidet sich die Clusteranwendung in der *Sonatine* erheblich. Auffallend variabel setzte Messiaen seinerseits Clusterklänge in »Katchikatchi les étoiles« ein. Ausser begleitenden Legatopulsationen erklingen auch dort verstreute Staccatoeinwürfe in Einzelnoten oder Sechzehntelwiederholungen. Jenes Lied aus *Harawi* könnte in Kombination mit Jolivets balinesischen Trommeln dem jungen Boulez als

74 Vgl. Kap. I.2.7, Bsp. 36.

75 Vgl. entsprechend auch T. 38–44, abgebildet in Kap. II.4.1, Bsp. 88 und T. 51–52, abgebildet in Kap. II.5.1, Bsp. 96.

76 Vgl. Kap. II.3.5.

77 Wenn Messiaen Floskeln dieses Stückes im Vorwort zu *Mana* zudem als Flötengeträller interpretiert, ist assoziativ eine weitere Parallele gegeben, vgl. Messiaen (1946): »Les tambours [balinais] estompés dans le grave, un léger turlututu de flûte dans l'aigu, encerclent la mystérieuse mélodie«.

78 Vgl. Kap. II.5.2, Bsp. 102.

Inspirationsquelle für ein eigenes, möglichst abwechslungsreiches Spiel mit dem Cluster gedient haben.

*

Konsultiert man nach diesen Analysen Leibowitz' Aussagen zu dodekaphoner Rhythmik in *Schœnberg et son école,* offenbart sich zunächst die Diskrepanz seines Ansatzes zu der von Messiaen und Boulez favorisierten »musique amesurée«. Rhythmisches Geschehen wird hier mit Hilfe griechischer Metrik als geregelte Abfolge von Akzenten definiert, wobei der Takt die Einheiten markiert:

> De façon générale, si nous voulons formuler une règle à propos du rythme dodécaphonique, il nous faut nous y prendre de la façon suivante: chaque mesure détermine dans chaque partie un certain nombre de pieds qui peuvent aisément se définir par les termes de la rythmique et de la métrique grecque, termes dont nous nous sommes souvent servis. C'est cela même la fonction de la mesure, qui ne doit donc pas changer tant que le nombre de pieds reste identique, et qui ne changera que lorsque ce nombre de pieds lui-même changera. [Anm.: La barre de mesure a été créée aussitôt que la polyphonie est devenue consciente de ces notions rythmiques. La fonction de la barre de mesure est donc tout-à-fait précise, et les nombreuses protestations que l'on a soulevé dernièrement contre sa ›tyrannie‹ prouvent une sédimentation complète, pire: une méconnaissance totale des problèmes polyphoniques et rythmiques authentiques.] Si le nombre de pieds varie d'une partie à l'autre, on choisira la mesure la plus indiquée pour les contenir tous.[79]

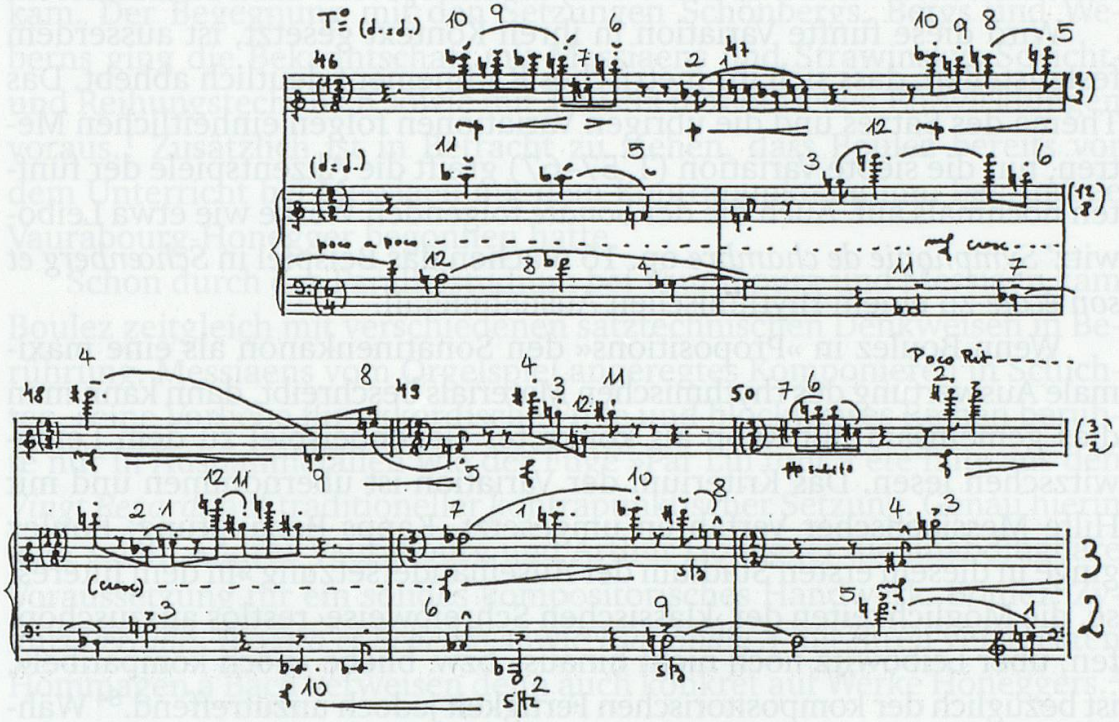
Leibowitz konstatiert, dass sich rhythmische Variation bisher in Grenzen gehalten habe. Trotz einer bereits reichen »poly-rythmie« hätten sich etwa Bach und Mozart über weite Strecken auf Wiederholungen desselben Versfusses beschränkt. In der Zwölftonmusik müsse nun die Idee der Variation auf allen Ebenen einsetzen: Ein aus mehreren Versfüssen zusammengesetzter Takt müsse deren Rhythmus variieren, und einander folgende Takte müssten sich unterscheiden. Schliesslich sollten in übereinandergeschichteten Stimmen unterschiedliche Versfüsse verwandt werden, selbst in streng kontrapunktischen Sätzen wie dem Kanon. Auch in dieser Hinsicht seien die späten Werke Weberns wertvolle Zeugnisse.[80]

---

79 Leibowitz (1947), S. 285.

80 Vgl. Leibowitz (1947), S. 286: »L'esprit de variation doit aborder ce problème comme suit: *a)* Une mesure composée (celle qui contient plusieurs pieds) doit varier le rythme de ses pieds [...]. *b)* On considère la mesure, quelle que soit sa définition métrique, comme un monomètre, et la succession des mesures doit alors varier le caractère de chacune d'elles.
De façon générale, le rythme du tissu polyphonique doit s'élaborer à partir de la superposition de pieds différents, même lorsque nous avons affaire à des formes

In der *Sonate pour flûte et piano* op. 12 hatte sich Leibowitz im 1. Satz bis in Details an Weberns *Variationen* op. 27 orientiert.[81] Als Beispiel für zukunftsweisende dodekaphone Rhythmik wählte er jedoch eine Passage aus dem 3. Satz, dessen Variationen dem Webernschen Vorbild nur mehr lose folgen:



Beispiel 119: René Leibowitz, *Sonate* op. 12, 3. Satz, T. 46–50 (vgl. *SE*, Bsp. 76)

Der theoretischen Skizze entsprechend bezwecken die hier vorgeschriebenen Taktarten 12/8, 6/4 und 3/2, welche Leibowitz allesamt (!) als Untergliederungen eines Grundmetrums von 2/2 verstand,[82] vielfältige Akzentverschiebungen innerhalb des polyphonen Gefüges sowie ein ständiges Variieren in jeder einzelnen Stimme.

Dass Leibowitz seine *Sonate* als ein »radikales« Beispiel für den variativen Umgang mit polyphoner Rhythmik vorstellte,[83] musste Boulez zur Kritik herausfordern. Denn verglichen mit der rhythmischen Unruhe der *Sonatine,* ihrem lebhaften Wechsel zwischen Zweier- und Dreierbündelungen des Pulses sowie irrationalen Werten wirkt Leibowitz' Akzentspiel

---

contrapunctiques rigoureuses comme le canon. En ce sens encore, les dernières œuvres de Webern [...] nous fournissent de précieux exemples.«

81 Vgl. dazu Gärtner (1999), S. 324–327.

82 Vgl. Leibowitz (1947), S. 285.

83 Vgl. Leibowitz (1947), S. 283, zitiert oben in Anm. 10, S. 274.

harmlos, die Notation lässt den Sachverhalt komplexer erscheinen, als er ist. Letztlich stehen nur die Achtel- und Sechzehntelbewegungen der 2/2-Takte dem ternären Achtelpuls entgegen, alle übrigen Werte gliedern sich ein und erhalten nur dann ein polyphones Eigenleben, wenn Hebungen und Senkungen der »Versfüsse« überbetont werden. Mittels zusätzlicher Akzentzeichen versuchte Leibowitz, die Interpreten dazu zu animieren.

Wird diese fünfte Variation in ihren Kontext gesetzt, ist ausserdem festzustellen, dass sich ihr metrisches Raffinement deutlich abhebt. Das Thema des Satzes und die übrigen Variationen folgen einheitlichen Metren, nur die siebte Variation (T. 57–67) greift die Akzentspiele der fünften nochmals auf. Auch die der *Sonate* folgenden Werke wie etwa Leibowitz' *Symphonie de chambre* op. 16 machen das Beispiel in *Schœnberg et son école* zu einem rhythmischen Ausnahmefall.

Wenn Boulez in »Propositions« den Sonatinenkanon als eine maximale Auswertung des rhythmischen Materials beschreibt, dann kann man dies gemeinsam mit Kapp als konkretes Gegenbeispiel zu dem Leibowitzschen lesen. Das Kriterium der Variation ist übernommen und mit Hilfe Messiaenscher Verfahren umgesetzt. Kapps Behauptung, Boulez ginge in diesem ersten Stadium der Auseinandersetzung »in dem Interesse, die Möglichkeiten der ›klassischen Schreibweise‹ restlos auszuschöpfen, über Leibowitz noch nicht hinaus« bzw. bliebe »noch kompatibel«, ist bezüglich der kompositorischen Fertigkeit jedoch unzutreffend.[84] Während Leibowitz nur punktuell den Reihentönen entlang rhythmisch experimentierte, verfügte Boulez bereits 1946 über ein Arsenal eigenständiger rhythmischer Techniken.

Versteht man die »écriture classique« allerdings eng gefasst als »écriture contrapunctique«, dann weist Kapp zu Recht auf eine weitere wesentliche Gemeinsamkeit von Leibowitz' und Boulez' rhythmischem Konzept. Rhythmik sollte nicht nur so variativ wie möglich sein, sie sollte zudem – wie Boulez es 1948 formuliert – in eine Polyphonie gleichwertiger Stimmen integriert werden. Messiaen hatte in der *Technique* den Rhythmus gemeinsam mit den Harmonien unter die Schirmherrschaft der Melodie gestellt, Boulez gab in »Propositions« der kontrapunktischen Satzweise den ersten Rang.

84 Vgl. Kapp (1987 I), S. 20. – Kapp nimmt seinerseits direkten Bezug auf eine Aussage in den Deliège-Gesprächen, vgl. Boulez (1975 I), S. 12: »Même dans ma première œuvre publiée, la *Sonatine pour flûte et piano,* on trouve certains passages constitués de structures rythmiques extrêmement travaillées, extrêmement poussées, bien que d'une façon encore simple, sur des schémas simples et d'écriture classique, mais travaillés jusqu'au bout de leurs possibilités.«

5.5 Die Satzweise

Im Verlauf seiner Lehrzeit wurde Pierre Boulez mit sehr unterschiedlichen Satzweisen konfrontiert. Dabei war entscheidend, dass der Kontakt mit Leibowitz erst gegen Ende des Unterrichts bei Messiaen zustande kam. Der Begegnung mit den Setzungen Schönbergs, Bergs und Weberns ging die Bekanntschaft mit Messiaens und Strawinskys Schicht- und Reihungstechniken sowie mit Jolivets monodischen Entwicklungen voraus.[1] Zusätzlich ist in Betracht zu ziehen, dass Boulez bereits vor dem Unterricht bei Messiaen mit dem Kontrapunktstudium bei Andrée Vaurabourg-Honegger begonnen hatte.

Schon durch das Parallelstudium bei Vaurabourg und Messiaen kam Boulez zeitgleich mit verschiedenen satztechnischen Denkweisen in Berührung. Messiaens vom Orgelspiel angeregtes Komponieren in Schichten, seine Vorliebe für akkordische Fülle und blockweises Reihen beruhte nur in Ausnahmefällen wie der Fuge »Par Lui tout a été fait« aus den *Vingt Regards* auf traditioneller kontrapunktischer Setzung. Genau hierin aber sahen Andrée Vaurabourg und Arthur Honegger die unabdingbare Voraussetzung für ein solides kompositorisches Handwerk. Boulez' Zyklus *Prélude, Toccata et Scherzo* sowie *Psalmodie 3* mit ihren versteckten Hommagen à Bach verweisen denn auch konkret auf Werke Honeggers.[2]

In den Kompositionen bis zur *Sonatine* ist der Studienkonstellation entsprechend ein Experimentieren in verschiedenen Satzweisen zu beobachten.[3] Es finden sich streng kontrapunktisch konstruierte Sätze und Passagen wie die Fugen der *Toccata* und der 12. Variation des *Thème pour la main gauche,* die fugierten Einschübe im 1. Satz des *Quatuor pour Ondes Martenot,* die motorischen Kanon-Durchläufe im 2. Satz des *Quatuor* sowie der Kanon der Doppeloktave in *Notation 6*. Die Imitationen weit gespreizter kurzer Tongruppen in *Notation 10* deuten auf die Auseinandersetzung mit Webernschen Strukturen, *Notation 4* spielt mit zwei übereinandergelagerten Materialschichten in Messiaenscher Art.

Daneben stehen homophon gesetzte Abschnitte wie der Mittelteil des *Prélude,* die *Sacre*-ähnlichen Akkordschläge des *Scherzo,* die Einschübe von *Psalmodie 1* und die Akkordfolgen von *Notation 12*. Besonders ausge-

1 Vgl. dazu auch Bösche (1995), S. 94 bzw. Bösche (2000), Sp. 538.
2 Vgl. dazu Kap. I.2.5, S. 56–63 und Kap. I.2.7, S. 94–97.
3 Vgl. Kap. I.2.5 sowie Kap. I.2.7.

dehnt ist die homophone Führung der vier Ondes im 1. Satz des *Quatuor*. In den Variationen 9–11 des *Thème* war erstmals ein monodisches Improvisieren aufgetreten. Monodische Fakturen prägen dann *Psalmodie 1* und *2* sowie quasi reminiszierend *Notation 5*.

Während die homophonen Setzungen und monodischen Entwicklungen auf Messiaen, Strawinsky und Jolivet verweisen, scheinen im Satztyp von Melodie und Begleitung weitere Modelle durch. Das frühe *Nocturne* orientiert sich an Fauré, Melodie und Ostinato-Begleitung des *Prélude* gehen von Honegger aus, und *Notation 2* und *7* werden in Bartókscher Manier begleitet. Unterliegt dem zwölftönigen *Thème* vom Juni 1945 noch eine Begleitung im Stile Messiaens, zeigen *Notation 1* und *3* ein halbes Jahr später ein an Schönberg anknüpfendes Begleitungsgewebe.

Schliesslich erprobte Boulez Satzweisen, die sich keiner der obigen Kategorien zuordnen lassen. Dazu gehören das Präludieren vor der Fuge der *Toccata,* die stehenden Klangtexturen im 2. Satz des *Quatuor,* die aussereuropäisch konnotierte *Notation 8* sowie *Notation 9* und *11,* die in je anderer Weise diagonale Auffächerungen bei Debussy nachzeichnen.

Boten die *Notations* nochmals die Möglichkeit, verschiedenartige Satztechniken in gleichwertigem Nebeneinander anzuwenden, so forderte die grossformale Anlage der *Sonatine* ein einheitlicheres Konzept. In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, dass Boulez für die Klavierbearbeitung des 2. Satzes des *Quatuor* im September 1945 nur die kanonischen Abschnitte übernommen hatte, dass er im November *Psalmodie 3* zugunsten einer höheren kontrapunktischen Durchdringung überarbeitete, und dass direkt nach der *Sonatine* mit dem 3. Satz des *Quatuor* eine fast dreihunderttaktige, variantenreich ausgearbeitete Fuge entstand.[4]

Diese Tendenz zu einer stärkeren »Kontrapunktisierung« des Kompositionsstils deutet fraglos auf den Unterricht bei Leibowitz und die zunehmende Vertrautheit mit der Musik Schönbergs, Bergs und Weberns. Denn nicht nur eine an der Wiener Klassik orientierte Form- und Themengebung, welche in Leibowitz' Vergleichen mit Werken Beethovens explizit zur Sprache kommt,[5] sondern auch eine kontrapunktisch geschulte Setzung charakterisiert die Musiksprache der Wiener Avantgardisten. Boulez' Berufung auf Bach, die sich neben den motivischen Zitaten in *Prélude, Toccata et Scherzo* und *Psalmodie 3* auch in der Zwölftonreihe

4 Vgl. Kap. I.2.7, S. 103, S. 96–97 bzw. S. 104–105.

5 Vgl. bes. Leibowitz (1947), S. 233–234 und Leibowitz (1948), S. 22–26.

des *Thème* verbirgt, ist neben den Studien bei Vaurabourg-Honegger auch mit Leibowitz in Verbindung zu setzen.[6]

Wie der Brief an Vaurabourg vom September 1945 illustriert, legte Boulez seine im Sommer entstandenen Kompositionen dem Ehepaar Honegger zur Begutachtung vor, und es kam die Vermutung auf, dass die Überarbeitung von *Psalmodie 3* eine Reaktion auf Honeggersche Kritik darstellte.[7] Doch wurde auch Leibowitz nicht müde, Schönbergs »Reaktivierung der Polyphonie« im Sinne einer kontrapunktischen Setzung und Weberns spezifische Art der Fortführung hervorzuheben.[8] Nach einem ersten Höhepunkt in der Musik Johann Sebastian Bachs mit ihrem Gleichgewicht zwischen kontrapunktischem und harmonischem Denken und einer anschliessenden Verarmung der Polyphonie bedeute Schönbergs Werk einen neuen Kulminationspunkt in der abendländischen Musikgeschichte. Erst in der zwölftönigen Reihentechnik sah Leibowitz die Bedeutung des Kontrapunkts wahrhaft erfüllt.[9]

6 Dies sehe ich anders als Bösche, der Boulez' Auseinandersetzung mit Bach dem Einfluss Messiaens zuordnet, vgl. Bösche (1995), S. 94: »Es ist die rhythmisch-motorische Wucht der vorklassischen Musiksprache, insbesondere Bachs [...], die von Boulez unter dem Einfluß Messiaens zu neuem Leben erweckt wird.« Vgl. Bösche (2000), Sp. 538: »Im Gegensatz zur Tradition der deutsch-österreichischen Musik, der Webern ebenso wie Berg und Schönberg immer verpflichtet geblieben ist, spielt im Falle Messiaens und eben auch Boulez' eine ältere, die vorklassische Formenwelt eine bedeutsamere Rolle. Bestimmte Arten von Bewegungsabläufen, durch toccata-artig, motorisches Spielwerk gekennzeichnet, gewinnen vorrangige Bedeutung. Das Scherzo und Finale der Sonatine vermögen dies zu veranschaulichen bis hin zu bestimmten Passagen aus viel später entstandenen Werken«.

7 Zu Boulez' Brief an Vaurabourg von Anfang September 1945 vgl. Kap. I.2.3, S. 38–39.

8 Vgl. Leibowitz (1947), Kap. III, bes. S. 82 sowie auch S. 193: »A ce propos il nous faut rappeler que l'écriture contrapunctique rigoureuse a été remise en honneur par Schœnberg alors qu'elle avait pour ainsi dire disparu depuis près d'un siècle. Cela constitue à l'époque un des aspects les plus audacieux, les plus ›avancés‹ de Schœnberg, et il appartenait à Webern de s'en saisir, comme d'ailleurs il lui appartient d'être préoccupé par ce problème pendant toute sa carrière. Dès à présent il nous est donc possible de dire que l'un des buts majeurs de toute l'œuvre de Webern réside dans la poursuite d'un idéal de contrepoint entièrement dépouillé, poussé jusqu'aux limites de ses possibilités.« – Vgl. entsprechend Leibowitz (1949), Kap. I.III. »La nouvelle polyphonie«, S. 33 ff. bzw. Kap. II.III. »Le nouveau contrepoint«, S. 64 ff.

9 Vgl. Leibowitz (1949), S. 64: »Nous commençons par affirmer que la *notion même* de contrepoint ne reçoit sa pleine ›signification‹ que dans les œuvres de musique ›atonale‹ et plus particulièrement dans les œuvres composées dans la *Reihentechnik*.« – Seine Propagierung der kontrapunktischen Schreibweise stützte Leibowitz mit dem Verweis auf Schönbergs Prognose innerhalb seiner *Harmonielehre,* vgl. Schönberg (1922), S. 466: »Denn anscheinend, und wahrscheinlich wird das immer

Wiederholt hatten Schönberg, Berg, Webern und auch Leibowitz ihre Verehrung für Bach in Töne gesetzt,[10] und besonders Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9, die Leibowitz als Formmodell für dodekaphones Komponieren empfahl und an welche auch die *Sonatine* anknüpft, charakterisiert eine polyphone Durchdringung des Tonsatzes.[11] Im Propagieren eines kontrapunktischen Stils trafen sich die Vorstellungen von Vaurabourg-Honegger und Leibowitz. Dies gab wohl den Ausschlag dafür, dass sich Boulez mit der Aneignung der Zwölftontechnik zunehmend von den an Messiaen orientierten Satzweisen entfernte.[12]

Wie Schönbergs *Kammersymphonie* ist auch die *Sonatine* grundsätzlich kontrapunktisch strukturiert. Wenn Boulez Anfang Februar 1946 an Leibowitz schrieb, »je suis en train de composer une Sonatine pour flûte et piano, où j'ai travaillé surtout l'architecture et le contrepoint«,[13] deutet dies darauf hin, dass gemeinsam mit der formalen zugleich auch die polyphone Anlage konzipiert wurde.

Basis der *Sonatine* ist ein dreistimmiger Satz mit wechselndem Grad an kontrapunktischer Dichte. Den streng konstruierten Abschnitten des »Tempo scherzando II« steht als Gegenpol die improvisationsartig gestaltete Einleitung gegenüber. Zwischen diesen Polen der »écriture obligée« und »écriture libre«, die Boulez später den Gegensatzpaaren Thematik und Athematik sowie »temps pulsé« und »temps amorphe« als Grundpfeiler des Komponierens zur Seite stellen sollte,[14] finden sich freier gesetzte kontrapunktische Partien, zentrale Abschnitte, die dem Modell

---

deutlicher werden, wenden wir uns einer neuen Epoche des polyphonen Stils zu, und wie in den früheren Epochen werden die Zusammenklänge Ergebnis der Stimmführung sein: Rechtfertigung durchs Melodische allein!« – Zu Leibowitz' Polyphoniebegriff vgl. auch Mosch (2004), S. 189–195.

10 Vgl. Schönbergs *Variationen* op. 31, Bergs *Violinkonzert,* Weberns *Streichquartett* op. 28 oder auch Leibowitz' *Bagatelles* und seine *Vier Klavierstücke* op. 8.

11 Zu den Grundzügen der »großen Polyphonie« der *Kammersymphonie* vgl. Brinkmann (1977), S. 139–140.

12 Ähnlich sieht dies auch Bennett, der die Änderung von Boulez' Satzweise allerdings ausschliesslich auf die Auseinandersetzung mit Werken Weberns zurückführt, vgl. Bennett (1986), S. 49: »We sense clearly that between the second and third movement of the Quartet for four ondes martenot some far-reaching change took place in Boulez's contrapuntal language, a change that hastened his emancipation from the stylistic influence of Messiaen. This change was due to Boulez's becoming acquainted with the music of Anton Webern.«

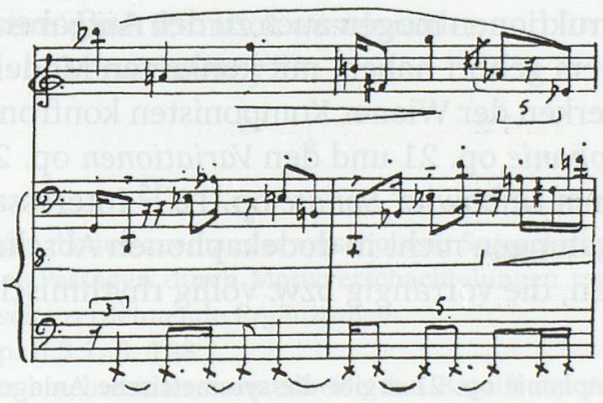
13 Vgl. Kap. I.2.6, S. 82.

14 Vgl. etwa Boulez (1989), S. 253.

von Melodie und Begleitung folgen, und auch Passagen mit homophonen Reihungen. Die grundsätzlich polyphone Anlage schloss somit – ähnlich wie in Schönbergs *Variationen* op. 31 – andere Satzweisen mit ein, um diese allerdings zu »kontrapunktisieren«.

Von Messiaen und Strawinsky übernommene Satzweisen werden in die übergeordnete polyphone Denkweise integriert. Der rhythmische Kanon verläuft nicht wie bei Messiaen üblich in voneinander unabhängigen Schichten, sondern die Rhythmen wechseln die Stimmen und spiegeln sich. Die das Thema begleitenden Clusterketten der Frühfassung erklingen nicht nur wie in den Messiaenschen Modellen im Bassregister, sondern erscheinen im Stimmtausch der Reprise auch in höchste Höhen versetzt. Die »Danse sacrale«-inspirierten Akkordschläge im Finale fungieren nicht nur als »rythme bloc«-Zwischenspiele innerhalb fugenähnlicher Durchführungen der Reihenketten, sondern sie werden ihrerseits mit gegenakzentuierten Terzmotiv-Fortspinnungen kombiniert.

Ausserdem erfährt jeder der vier Sätze in seinem Verlauf eine kontrapunktische Verdichtung. Der Verarbeitungsabschnitt des ersten Satzes nimmt in der Frühfassung zunächst das Modell von Melodie und Begleitung aus der Themenexposition auf, die Zellen des Vordersatzes erklingen in der rechten Hand des Klaviers, begleitet von Clusterketten im Bass sowie Einwürfen in der Flöte. Zwischen diese Melodieblöcke schieben sich jedoch zweistimmige Engführungen jambischer Zellen, die auf die Schlussgruppe vorausweisen, ab T. 57 verdichtet sich der Satz, indem die melodischen Themenzellen in die Flöte verlegt werden und zur Clusterbegleitung ein Kontrapunkt aus jambischen Zellen tritt:



Beispiel 120: Pierre Boulez, *Sonatine,* Frühfassung, T. 56–57 (entspricht Druck T. 67–70)

Die Reduktion des Themas auf die Zellen x_1 und x_2 mündet schliesslich in die Verschachtelungen der jambischen Zellen in der Schlussgruppe.

Am Anfang des langsamen Satzes schimmert in den quasi stehenden Texturen – die als solche an den 2. Satz des *Quatuor* erinnern – zunächst noch das Modell von Melodie und Begleitung durch. Ab dem 2. Abschnitt wandelt sich die Textur in einen freien dreistimmigen Kontrapunkt aus Trillern, Legatofiguren und Themenbruchstücken, die durch die Stimmen wandern. Mit der Formierung des Terzmotivs beginnen im 3. Abschnitt als Überleitung zum »Tempo scherzando« die Imitationen.

Im polyphonen Herzstück der *Sonatine* wird zunächst das von Messiaen inspirierte Motiv in freiem Kontrapunkt zerlegt. Mittels der streng konstruierten Abschnitte findet dann noch eine gesteigerte polyphone Durchdringung statt, die – parallel zum ersten Satz – mit einer schrittweisen Materialreduktion einhergeht.

Nach dem allgemeinen Stimmtausch der Themenreprise und der Verarbeitung der Zellen x_1 und y_1 folgt schliesslich auch das »développement final« des vierten Satzes dem Konzept einer zunehmenden Verdichtung. Den bei der Revision dann getilgten Reihungen aus oktavierten Themenzellen und Clusterketten gesellen sich das Terzmotiv und dessen Sechzehntel-Fortspinnung hinzu, es entwickelt sich ein zweistimmiger, dann ein dreistimmiger Kontrapunkt. Mit dem Eintritt der Reihenketten, die wie Fugenthemen behandelt werden, wird in dreistimmiger Engführung und zusätzlichem Terzmotiv-Kontrapunkt gegen Ende als Schlusssteigerung die polyphone Vierstimmigkeit erreicht.

Zwei Besonderheiten der Satzweise in der *Sonatine* seien eigens kommentiert: die Spiegelungen des Scherzo sowie die Auslotung des Tonraums.

Spiegelkonstruktionen mögen auch zu den Aufgabenstellungen Vaurabourg-Honeggers gehört haben, mit konkreten Modellen aber wurde Boulez in den Werken der Wiener Komponisten konfrontiert, besonders in Weberns *Symphonie* op. 21 und den *Variationen* op. 27, sowie letzteren folgend auch in Leibowitz' *Sonate* op. 12.[15] Interessant ist nun, dass Boulez die Spiegelungen nicht in dodekaphonen Abschnitten einsetzte, sondern in Partien, die vorrangig bzw. völlig rhythmisch konzipiert wa-

15 In Weberns *Symphonie* op. 21 ergibt die symmetrische Anlage der Zwölftonreihe im 2. Satz ein seinerseits symmetrisch angelegtes Thema und daraus abgeleitete streng gespiegelte Variationen. Der 1. Satz der *Variationen* op. 27 folgt durchwegs – wie Leibowitz es formulierte – dem »principe du *Spiegelbild*«, indem jeder Reihendurchlauf sich hälftig selbst begleitet und durch anschliessenden Stimmtausch in die Symmetrie führt. Im 1. Satz seiner *Sonate* op. 12 kopierte Leibowitz Weberns Verfahren und übertrug es auch auf die Gesamtanlage dieses und des 2. Satzes.

ren, und dass – wie schon in der Reihenstruktur – die Spiegelungen nicht exakt sein sollen, sondern mit Asymmetrien spielen.[16] Vielleicht hat Boulez erst im nachhinein seine konzeptuelle Nähe zum Strawinskyschen »équilibre dissymétrique« entdeckt, wie er es in »Stravinsky demeure« (1953) dann analytisch aufzeigte,[17] vielleicht wirkte aber auch hier ein Moment der »dissociation« und persönlichen Synthese, die Übertragung eines im *Sacre* wirksamen kompositorischen Prinzips in eine streng kontrapunktische Satzweise.[18]

Was die Auslotung des Tonraums betrifft, waren schon in Boulez' Studienkompositionen extreme Lagen aufgefallen – ein Charakteristikum, welches an Messiaens Klavierwerk anknüpft. Das Auskosten grenzgängiger Registrierungen belebt nun auch die *Sonatine*. Schon die ersten Takte der Einleitung spannen den Bogen vom *C'* im Bass bis zum *c''''* in der Flöte. Das pochende Terzmotto sowie die Clusterketten durchziehen den ersten Satz wie ein Orgelpunkt im Kontra-Bass, auch die Themenbruchstücke in der rechten Hand sind bemerkenswert tief gesetzt, im Gegensatz dazu beginnt die Schlussgruppe in hohem Sopranregister. Im freien Kontrapunkt des »Tempo scherzando I« springen die Motive über die gesamte Klaviertastatur, die Themenreminiszenz am Ende des Trios erfolgt in schriller Diskantlage, wiederum äusserst tief ist der Beginn des »Tempo scherzando II«. Von Clustern im Sechzehnfuss und Flöteneinwürfen in Spitzentönen wird die ihrerseits in den Bass verlegte Themenreprise begleitet, und die Schlussentwicklung steigt aus dumpfer Tiefe bis in klirrende Höhen. Auch die Coda konfrontiert in unverminderter Härte das Klirren des Themas im Diskant und das leise Pochen des Terzmotivs im Bass. Die Schlusstöne der *Sonatine* reissen die Arme des Pianisten dann förmlich auseinander und fordern in der Flöte das noch nie zuvor verwendete *f''''*.

*

16 Als Mittel hierfür dienen zueinander verschobene Spiegelachsen, das Komprimieren gespiegelter Passagen durch Motivverschachtelungen und Pausenkürzungen sowie andererseits zerdehnende Ergänzungen.

17 Vgl. hierzu Kap. II.3.1, S. 168.

18 Auch Leibowitz brachte interessanterweise den Begriff der Asymmetrie mit dem *Sacre* in Verbindung, allerdings in sehr übertragenem Sinn. Leibowitz sprach von einer in der Entwicklung der Polyphonie zunehmenden Asymmetrie der musikalischen Formen, die sich in thematischer, rhythmischer und harmonischer Asymmetrie niederschlage. In allen Punkten genüge Strawinsky nur bis zu einem gewissen Punkt, vgl. Leibowitz (1946), S. 1327–1328. Mit der Beschreibung des Strawinskyschen »équilibre dissymétrique« bezog Boulez wohl auch gegen Leibowitz Stellung.

In »Propositions« verknüpfte Boulez 1948 seinen Eintritt in die Rhythmusdebatte mit der Propagierung einer kontrapunktischen Schreibweise. Rhythmische Verfahren seien in eine Polyphonie gleichwertiger Stimmen zu integrieren.[19] In der mangelnden Bindung an den Tonsatz sah er den Hauptgrund für den unbefriedigenden Zustand zeitgenössischer Rhythmik, woraus die bekannt gewordene Kritik an Messiaen resultierte:

> Nous venons ainsi de parcourir une période de tâtonnements et d'essais divergents dont le côté sporadique et parfois gratuit apparaît de façon évidente et désagréable. Je crois que cela est essentiellement dû au manque de cohésion entre l'élaboration de la polyphonie proprement dite et celle du rythme. Chez Messiaen en particulier, dont le coté purement harmonique hérisserait les plus indulgents, les recherches restent à l'état de canevas recouvert tant bien que mal par une masse d'accords. [...] Bref, les recherches de Messiaen ne sauraient s'intégrer à son discours, parce qu'il ne compose pas – il juxtapose – et qu'il fait toujours appel à une écriture exclusivement harmonique – je dirais presque de mélodie accompagnée.[20]

Entwicklungen auf dem Gebiet der Rhythmik seien nur dann ernstzunehmen, wenn sie sich aus dem musikalischen Text ergäben. Wenn etwa Varèse sich allein um den Rhythmus kümmere und den eigentlichen Tonsatz beseitige, dann führe dies zu nichts.[21]

Ab 1949 fokussierte Boulez seine satztechnische Kritik auf das Werk Strawinskys. Leibowitz hatte Strawinsky schon 1938 mangelnde architektonische Sorgfalt vorgeworfen.[22] In seinem polemischen Artikel »Igor Strawinsky ou le choix de la misère musicale« ortete er acht Jahre später die Wurzeln für Strawinskys nachteilige Entwicklung bereits im *Sacre*. Neben lebloser Harmonik sei vor allem eine Polyphonie von erschreckender Ärmlichkeit, eine Pseudo-Architektur die grundlegende Schwäche:

---

19 Vgl. Boulez (1948 I) in Boulez (1966 I), S. 68: »Admettant le principe d'une écriture contrapunctique où toutes les parties doivent avoir une importance égale – m'expliquer là-dessus est en dehors de la proposition présente –, je dis qu'il faut intégrer le rythme à la polyphonie d'une façon plus ou moins indépendante«. Vgl. S. 74: »Quand nous établissons les contrepoints d'une polyphonie, il faut donc – suivant la nécessité de ces contrepoints – leur appliquer ces différenciations rythmiques en les mêlant les unes aux autres«. – Zum weiteren Kontext vgl. Kap. II.5.4, S. 271–277.

20 Boulez (1948 I) in Boulez (1966 I), S. 68.

21 Vgl. Boulez (1948 I) in Boulez (1966 I), S. 74: »Le cas de Varèse est frappant à cet égard pour sa gratuité: il escamote le problème, en escamotant l'écriture elle-même pour ne se consacrer qu'au rythme. C'est une solution de facilité qui ne résout rien.«

22 Vgl. Leibowitz' Rezension zu *Jeu de cartes* (1936) in Leibowitz (1937/38), S. 139–140.

> Or ce procédé nous révèle d'emblée la faiblesse fondamentale de notre musicien. Strawinsky, dès les œuvres de cette époque, se montre incapable de *penser sa musique de façon organique.* A la loi polyphonique par excellence, celle du développement perpétuel, loi qui se manifeste à l'état implicite dans les œuvres de tous les grands maîtres du passé et qui devient explicite dans l'œuvre de Schœnberg et de son école, à une telle loi Strawinsky oppose celle d'un agencement musical (et *non d'une composition musicale!*) par cloisons étanches, par juxtapositions brutales de matériaux hétérogènes.[23]

Genau diese Kritikpunkte nahm Boulez in »Trajectoires: Ravel, Stravinsky, Schönberg« auf. Auch er sah nun im *Sacre* den Keim für das »Unvermögen« Strawinkys.[24] Statt von Pseudo-Architektur sprach er von »faux contrepoints« und lieferte eine Definition mit:

> Qu'est exactement ce ›faux contrepoints‹? Il consiste essentiellement en une superposition de lignes-pédales, indépendantes surtout par le rythme, dont l'ensemble est régi par un rapport tonal résultant de ces différentes composantes analytiquement disposées. On voit immédiatement ce que cette notion peut avoir de mécanique, d'anticontrapunctique même, puisqu'elle va à l'encontre de la fonction essentielle du contrepoint, à savoir le dynamisme des rapports sonores.[25]

Während Schönberg mit linkischen Verschleierungen von griechischer Metrik seine Sprache geschwächt habe, habe Strawinsky seine rhythmischen Erkundungen nicht weiter voranzutreiben vermocht, weil er unfähig gewesen sei, das Problem der Schreibweise zu lösen.[26]

Die Aufsätze der frühen 50er Jahre behalten diesen Standpunkt bei. Was 1948 noch Messiaen zum Vorwurf gemacht wurde, wird in »Moment de Jean-Sébastien Bach« (1951) nun vollumfänglich auf Strawinsky übertragen:

> Nous n'avons mis en cause, jusqu'à présent, que l'impuissance du vocabulaire. Mais il convient de signaler également que Stravinsky jusqu'alors [*Pulcinella*] ne savait pas ›composer‹, à proprement parler; les grandes œuvres comme *le Sacre, Noces* s'établissent par juxtaposition, par répétition ou par superpositions successives, procédés qui sont évidemment d'une portée limitée.[27]

---

23 Leibowitz (1946), S. 1328. – Vgl. entsprechend das Fazit, S. 1332: »Nous retrouvons ainsi sur un autre plan cette faiblesse proprement strawinskienne que nous avions dénoncée déjà à propos de la pseudo-architecture du *Sacre*.«

24 Vgl. Boulez (1949) in Boulez (1966 I), S. 245: »Nous pensons – malgré l'admiration impossible à détruire que nous portons à cette œuvre – que *le Sacre* était le germe de l'›impossibilité Stravinsky‹.«

25 Boulez (1949) in Boulez (1966 I), S. 247.

26 Vgl. Boulez (1949) in Boulez (1966 I), S. 256.

27 Boulez (1951) in Boulez (1966 I), S. 13.

In »Stravinsky demeure« überwiegt mit dem Blick in die Zukunft dann eine versöhnlichere Interpretation. Nur weil Strawinskys Vokabular und Syntax so einfach gewesen seien, habe er im Rhythmischen dermassen weit experimentieren können. Jetzt, da dank Webern ein morphologisch und syntaktisch komplexes Material bereitstünde, könnten gültige Ableitungen aus Strawinskys Rhythmik vorgenommen werden.[28]

Wirkt die Propagierung einer kontrapunktischen Schreibweise anhand der veröffentlichten Schriften allein wie die kritische Fortführung von Leibowitzschem Gedankengut,[29] zeigen unveröffentlichte Briefe an Andrée Vaurabourg-Honegger, dass Boulez in jenen Jahren auch den Kontakt zu seiner ehemaligen Kontrapunktlehrerin wiederaufnahm. Im März 1948 meldete er sich nach langer Pause in der Überzeugung, als Komponist mittlerweise besonders im Kontrapunkt grosse Fortschritte erzielt zu haben, in der Hoffnung, ihr seine Werke zeigen zu können, und mit konkreten Terminvorschlägen:

> Chère Madame,
> il y a longtemps déjà que je voudrais vous écrire et vous devez penser de choses épouventables sur mon impolitesse. Mais j'ai travaillé assez serré pendant cet hiver; aussi maintenant pourrais-je vous faire voir les résultats.
> Je crois que vous constaterez quelque progrès: approfondissement de certaines notions: rythme, composition, perception. Et vous verrez aussi un contrepoint poussé assez loin et que je pense valable: le contrepoint dégagé de toute servitude thématique ou tonale.
> J'aurai un grand plaisir à vous montrer cela, car je me rappelle toujours vos leçons comme un des meilleurs moments de mon apprentissage et spécialement les chorals de Bach…
> Après un Messiaen qui s'effondre de platitude, vous restez le seul élément qui me donne maintenant la tension nécessaire à avancer – sans flatterie aucune.[30]

Im September desselben Jahres bat er um Adressen möglicher Schüler, da er sich aus pekuniären Gründen als Kontrapunkt- und Harmonieleh-

---

28 Vgl. Boulez (1953) in Boulez (1966 I), S. 76–78.

29 Vgl. dazu den Tenor von Kapp und Mosch, bes. Kapp (1987), S. 22 Bezug nehmend auf »Trajectoires«: »Selbst durch diesen doppelten Angriff [auf Schönberg und Strawinsky] […] scheint das Leibowitzsche Argument durch«. Vgl. Mosch (2004), S. 210: »Diese fundamentale Kritik an Strawinsky wie auch andernorts an Messiaen zeigt ganz deutlich, wie nahe sein Kompositionsbegriff dem der Zweiten Wiener Schule steht. Das bestätigt sich auch, wenn man seinen Kontrapunktbegriff dem von Leibowitz gegenüberstellt.«

30 Brief vom 15. März 1948, Privatbesitz Pully.

rer betätigen wollte.[31] Auch der Einladung zu John Cages Aufführung der *Sonatas and Interludes* am 17. Juni 1949 im Salon von Madame Tézenas legte Boulez einen Brief bei, in welchem er ankündigte, ihr demnächst sein Streichquartett vorzulegen, und den er mit einer Eloge auf das Handwerk des Kontrapunkts schloss:

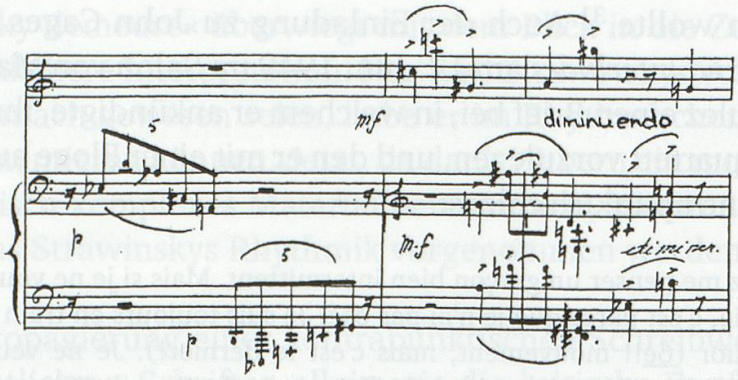
> Vous devez me penser un garçon bien intermittent. Mais si je ne vous ai pas donné signe de vie, c'est parce que je n'ai pas osé. Je suis toujours en train de travailler à mon quatuor (6e!! mouvement, mais c'est le dernier!). Je ne veux pas vous le montrer avant qu'il ne soit terminé. C'est un rude travail. Mais vous verrez des constructions contrapunctiques!! Canons en tous genre et en tous sens, si bien canonnés (?) [sic!] qu'ils en deviennent invisibles. Et vive l'artisanat! J'espère bien vous voir Vendredi. Toujours très fidèlement votre ancien élève.[32]

*

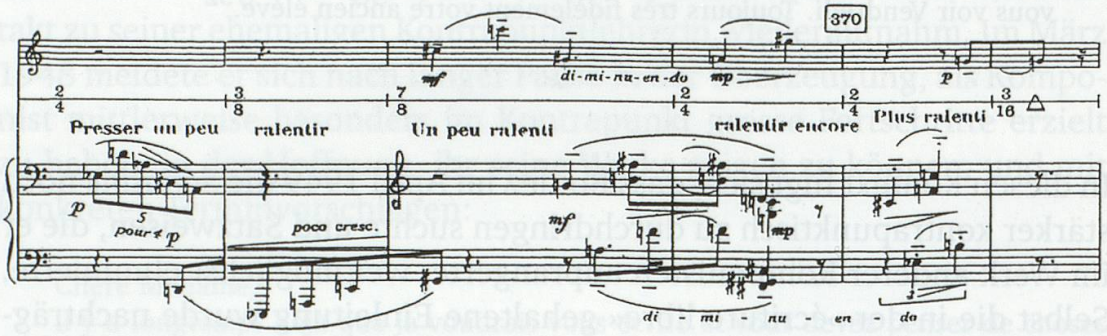
In diesen Kontext fügt sich, dass Boulez im April 1949 die *Sonatine* noch stärker kontrapunktisch zu durchdringen suchte und Satzweisen, die er im Werk anderer Komponisten anprangerte, weitmöglichst eliminierte. Selbst die in der »écriture libre« gehaltene Einleitung wurde nachträglich verdichtet. T. 7–9 kontrapunktiert das Klavier nun die Flötenstimme mit deren ursprünglicher Fortsetzung,[33] T. 12 findet neu eine Überlappung von Flöten- und Klavierstimme statt, entsprechend wurde das *es* der Flöte T. 14–17 zu einem die Klavierakkorde begleitenden Orgelpunkt verlängert. Die melodisch-incantatorische, allein von Akkord A_1 begleitete Passage der Flöte gegen Ende der Einleitung entfiel ganz.[34]

Auch die allmähliche Verdichtung im Verarbeitungsabschnitt des ersten Satzes überzeugte Boulez nun nicht mehr. Mit den Clusterketten verschwanden sämtliche Passagen des Modells von Melodie und Begleitung, die verbliebenen Themenzellen wurden ineinandergeschachtelt, und der Beginn des Abschnitts T. 52 mit der Schlusswendung des Themas verknüpft. Behutsamer griff Boulez in den kurzen Verarbeitungsabschnitt des vierten Satzes ein, verschränkte einander folgende Motive und eliminierte homophone Parallelbewegungen von Themenzellen mittels Diminutionen und Verschiebungen:

31 Brief vom 15. September 1948, Privatbesitz Pully.
32 Brief vom 14. Juni 1949, Privatbesitz Pully.
33 Vgl. Kap. II.5.4, Bsp. 116a und Bsp. 117.
34 Vgl. Kap. II.4.1, Bsp. 85.



Beispiel 121a: Pierre Boulez, *Sonatine,* Frühfassung, T. 234–236



Beispiel 121b: Pierre Boulez, *Sonatine,* Druck, T. 366–371

Begann das »Tempo scherzando II« in der Frühfassung blockartig nach einer Pause mit der oktavierten Exposition des Terzmotivs, so erklingt in T. 221–222 der Druckfassung dieses einleitende, nicht in die Spiegelkonstruktion einbezogene Motiv nur mehr im Bass und wird mit der Schlusszelle des Themenzitats verknüpft. Die Reihungen aus oktavierten Themenzellen und Clusterketten am Anfang des »développement final« wurden radikal gestrichen und komprimiert,[35] die repetitiven Akkordschläge im weiteren Verlauf – wie besprochen – auf ein Minimum reduziert.[36]

Durch die neukomponierte Themenbegleitung veränderte sich aber vor allem der Satzcharakter von Exposition und Reprise. Das Thema erklingt nun nicht mehr als markante »Melodie« über bzw. unter einer locker und repetitiv gestalteten Begleitung, sondern es wird in ein weit gespanntes Netz gebunden. Die Stimmen erscheinen darin nicht nur gleichwertig, die Setzung geht über traditionelles kontrapunktisches Denken hinaus. War das Thema trotz seiner antimelodischen Sprünge

35 Vgl. Kap. II.5.2, Bsp. 101 und Bsp. 102.

36 Vgl. dazu Kap. II.4.1, S. 214–215 sowie Anhang B.3.3.

noch linear konzipiert, so zersplittern die Themenzellen der »Begleitung«, der Satz »explodiert« bis zum tiefsten Ton des Klaviers (*A″*, T. 40) und zu dessen höchstem Ton (*a⁗*, T. 41).

Diese Tendenz zur Aufsplitterung von Linien zeigt auch die Revision der Einleitung. Indem Boulez die Flötenstimme rhythmisch nachfeilte, änderte er zugleich die Oktavlage einiger Töne.[37] Intervalle wurden weiter gespreizt (T. 3: *b″–e′* statt *b′–e′*), stufenweise Tonbewegungen gebrochen (T. 4–5: *as″–a‴* statt *as″–a″*; T. 10: *c⁗–h″* statt *c⁗–h‴*), T. 13 die Fünftongruppe so permutiert, dass sich möglichst grosse Tonabstände ergeben. Statt des auf die Mittellage konzentrierten Belcantospiels der Flöte werden deren Extremlagen gefordert (T. 14: *es′* statt *es″*; T. 10 wird der Extremton *c⁗* verlängert).[38]

Während die Komprimierung der Verarbeitungs- und Entwicklungsabschnitte noch in der Nachfolge traditioneller Setzung steht, scheint in der neukomponierten Themenbegleitung und in der Nachbesserung der Einleitung bereits der Versuch durch, horizontale und vertikale Schreibweisen zugunsten einer »diagonalen Dimension« zu überwinden.

*

Obwohl Boulez in »Trajectoires« wie Leibowitz Satzmodelle von Strawinsky und Messiaen verdammte und eine »écriture contrapunctique« propagierte, versah er dies sogleich mit einer kritischen Differenzierung. Nur noch als Ausgangspunkt liess er Schönberg gelten, auf Webern habe man warten müssen, bis sich eine wirklich kontrapunktische Schreibweise bekräftigte:

> [...] et il faudra attendre Webern pour affirmer avec éclat une écriture essentiellement contrapunctique; Schœnberg étant le point de départ de cette réussite – et seulement le point de départ, ayant lui-même trop d'attaches avec le XIXe siècle pour pouvoir s'en débarrasser radicalement.[39]

Schönberg habe den Kontrapunkt in *Pierrot lunaire* in seiner traditionellsten, beinahe scholastischen Form wiederaufgenommen, es fehle der tiefe Zusammenhang, die »Mutterbindung« zwischen Sprache und Ar-

37 Vgl. hierzu Kap. II.5.4, Bsp. 116a und Bsp. 116b.

38 Dass gleichzeitig an anderen Orten der *Sonatine* allzu extreme Töne aus spieltechnischen Gründen zurückgenommen wurden, zeigt, um wieviel subtiler Boulez inzwischen mit den Grenzen der Instrumente umzugehen wusste. – Vgl. etwa den Flöteneinwurf T. 416–417: *g″–fis″–c‴–f‴* statt *g‴–fis‴–c⁗–f⁗*.

39 Boulez (1949), S. 125 und in leicht verändertem Wortlaut in Boulez (1966 I), S. 244.

chitektur.[40] Im Verkennen der eigentlich reihenmässigen Funktionen habe er die Begriffe Hauptstimme und Nebenstimme beibehalten und auch in der zwölftönigen Schreibweise auf Prinzipien der tonalen Sprache wie Melodie und Begleitung nie verzichtet:

> [...] quant aux pires principes, nous citerons volontiers la mélodie accompagnée, auquel Schœnberg n'a jamais renoncé [...] et qui, transposé dans l'écriture sérielle, aboutit à des résultats qui laissent dubitatif sur l'utilité de sa survivance.[41]

Nach der Distanzierung von Schönbergs Setzung wird in »Moment de Jean-Sébastien Bach« die Bedeutung Weberns zum Manifest. Durch die Erzeugung der Struktur aus dem Material, durch die Ableitung der Architektur eines Werkes direkt aus dem Aufbau der Reihe erreiche Webern klangliche Evidenz. Nicht Schönbergs, sondern Weberns Werk leite eine Umwälzung ein, vergleichbar dem Schritt von der Monodie zur Polyphonie:

> C'est donc avec Webern que font irruption dans la sensibilité acquise les premiers éléments d'une forme de pensée musicale irréductible aux schémas fondamentaux des univers sonores qui l'ont précédée. Il semble bien qu'il s'agisse là d'un bouleversement comparable à ce qu'a pu être le passage du monodique au polyphonique, c'est-à-dire d'une conception radicalement neuve de l'espace sonore utilisable. Alors que la mélodie restait à l'intérieur même de la polyphonie l'élément fondamental, on peut dire que maintenant c'est l'élément polyphonique lui-même qui, avec le système sériel, devient l'élément de base. En effet, à une ordonnance devant tenir compte des liaisons harmoniques (verticales) pour organiser des éléments monodiques (horizontaux), succède un univers dont les lois de structure sont fondées sur des relations entre les polyphonies conçues comme des distributions bien déterminées des sons par l'espace sonore utilisable: d'où il résulte que ce mode de penser transcende les notions de vertical et d'horizontal.[42]

Während Webern durch die funktionelle Anwendung der Intervalle eine neue Art des musikalischen »Seins« eingeführt habe, rühre bei Schönberg das zwölftönige Prinzip eher von einer Ultra-Thematisierung her. In »Schönberg is Dead« wird diese Kritik schliesslich zum Todesstoss. Schönberg habe die wahre Natur der Reihe verkannt:

---

40 Vgl. Boulez (1949) in Boulez (1966 I), S. 253: »Car il faut bien avouer que les constructions contrapunctiques de Schönberg sont formelles plus qu'intrinsèques et que la teneur de son langage n'est pas inséparable de sa structuration: ce me semble le reproche le plus grave que l'on puisse faire à *Pierrot Lunaire*, ce manque de cohérence profonde et de relation ›utérine‹ entre le langage et l'architecture.«

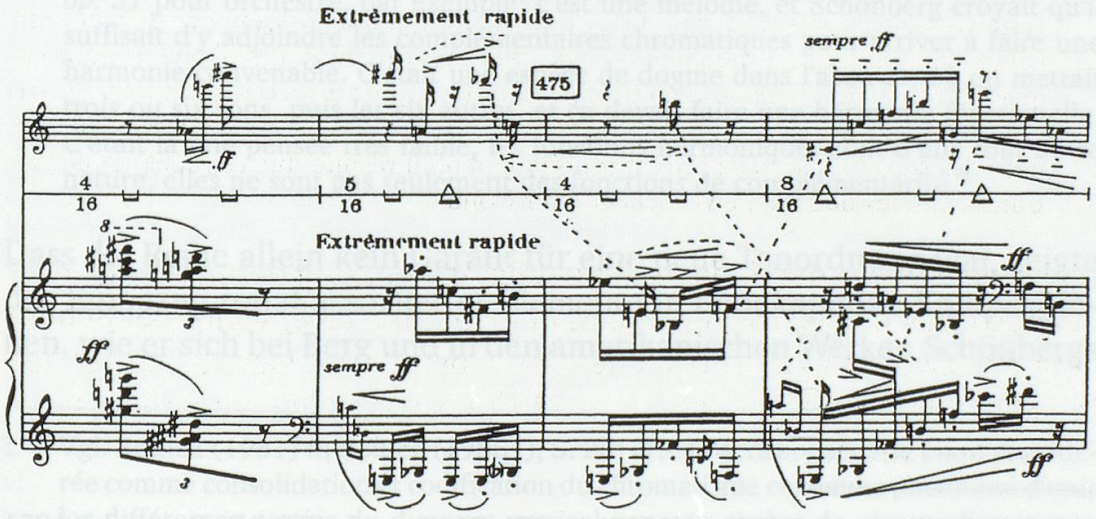
41 Boulez (1949), S. 135 und in leicht abgemildertem Wortlaut in Boulez (1966 I), S. 254.

42 Boulez (1951) in Boulez (1966 I), S. 17–18. – Explizit wird der Begriff der »dimension diagonale« 1961 in Boulez' Lexikonartikel zu Webern, vgl. Boulez (1966 I), S. 372.

> We must recognize the fact that this ›ultrathematization‹ is the underlying idea of the tone-row, which is its logical outcome. At the same time the confusion in Schönberg's twelve-tone works between the theme and the series shows clearly enough his inability to foresee the world of sound brought into being by the tone-row. For him, the twelve-tone method is nothing more than a severe discipline to be enforced on chromatic composition. In treating the series merely as a regulator Schönberg failed to see its true nature.[43]

*

Der Wandel vom kontrapunktischen Satz zum aufgefaserten Klangraum, wie er aus Boulez' frühen Schriften widerhallt,[44] ist heute noch in seinem »Opus 1« zu hören. In der frei gestalteten Einleitung war es Boulez 1949 möglich, den Satz seiner weiter entwickelten Vorstellung anzunähern. Was für eine Art von Stimmführung ihm nun vorschwebte, vermittelt die neukomponierte Themenbegleitung. Daneben blieben mit dem Scherzo und der Schlussentwicklung Teile unverändert, die in der Auslotung der Stimmen durch Intervallsprünge und Registerwechsel bereits an die Grenzen eines kontrapunktischen Satzes rühren, diesem jedoch in der linearen Konzeption noch folgen. Wie wichtig es Boulez war, dass die Interpreten die jeweilige Stimmführung kannten, zeigen gestrichelte Linien, welche in weitem Satz den Stimmverlauf veranschaulichen:



Beispiel 122: Pierre Boulez, *Sonatine,* Druck, T. 473–476

43 Boulez (1952 I), S. 20. – Vgl. auch die französische Version in Boulez (1966 I), S. 268. – Vgl. entsprechend Boulez (1949) in Boulez (1966 I), S. 253, Boulez (1951) in Boulez (1966 I), S. 18 und Boulez (1952 II) in Boulez (1966 I), S. 150.

44 Vgl. dazu auch die Darstellung von Kovács (2004), S. 152–165.

Was die Schriften und die Druckfassung der *Sonatine* nicht verraten, ist die Tatsache, dass schon die Entscheidung für eine Polyphonie gleichwertiger Stimmen sukzessive vonstatten ging. Zwar war auch die Frühfassung grundsätzlich kontrapunktisch angelegt, doch hatten im bunten Gefüge von 1946 Satzweisen von Messiaen, Jolivet und Strawinsky noch ihren Platz. Am strengsten kontrapunktisch waren ausserdem zunächst nicht dodekaphone Teile. Die Reihe hingegen wurde vornehmlich in das lineare Thema gebunden, welches auch in der Verarbeitung über weite Strecken dem Modell von Melodie und Begleitung folgte. Boulez' Polemik gegen Schönbergs Ultra-Thematisierung barg somit auch ein gehöriges Mass an Selbstkritik.[45]

45 So sieht dies auch Schubert (1985), S. 57: »Die Texte freilich, die Boulez bis 1951 veröffentlicht, führen in ihrer Polemik gegen die Zwölftontechnik Schönbergs in die Irre und laufen auf eine Selbstkritik hinaus. [...] Boulez moniert, daß in Schönbergs Zwölftonwerken die Reihentechnik mit einer ›Art Ultra-Thematisierung‹ zu identifizieren sei. Diese Kritik gilt auch für die zwölftönige Flötensonatine«. – Die Frühfassung stärkt Schuberts These hinsichtlich dem Begriff der Ultra-Thematisierung, es erscheint jedoch zu eng, Boulez' Schriften allein auf die Auseinandersetzung mit Schönberg zu fokussieren und ausschliesslich als Selbstkritik zu interpretieren, vgl. dazu auch das Schlusswort.

5.6 Zur Harmonik

Mit seiner Kritik an der Linearität von Schönbergs Reihenverständnis wies Boulez auch auf konzeptuelle Mängel im Bereich der Harmonik. Schönberg habe die Reihe lediglich als Organisationsmittel der Chromatik verwendet, jedoch nur keimhaft neue Morphologien und Syntax aufgezeigt, etwa den funktionellen Einsatz der vier Reihenmodi, die Organisation von Vorzugszonen innerhalb einer Reihe oder die Arbeit mit übereinstimmenden Regionen verschiedener Reihenformen.[1] In Zusammenhang mit dem Begriff der Ultra-Thematisierung nannte Boulez wiederholt das dritte der *Fünf Klavierstücke* op. 23 als Negativbeispiel – und damit ein Werk, an welchem Leibowitz gerade Schönbergs »*conception unique* de la mélodie et de l'harmonie« darzulegen suchte.[2] Im Gespräch mit Deliège exemplifizierte Boulez später das Problem der Harmonik anhand des Themas der *Variationen* op. 31 – nach Leibowitz »l'exemple le plus frappant qui soit, de ce que peut être cet aspect unique«.[3] Schönberg habe geglaubt, man brauche einer Melodie nur die chromatischen Ergänzungen hinzuzufügen, um eine passende Harmonik zu erhalten:

> A ce propos, voilà bien un point où les trois Viennois [...] ont été assez faibles. Voyez, en particulier, les thèmes mélodiques de Schönberg, le thème des *Variations op. 31* pour orchestre, par exemple: c'est une mélodie, et Schönberg croyait qu'il suffisait d'y adjoindre les complémentaires chromatiques pour arriver à faire une harmonie convenable. C'était une espèce de dogme dans l'abstrait, où on mettait trois ou six sons, puis les six autres, et ça devait faire une harmonie fonctionelle. C'était là une pensée très faible, les fonctions harmoniques sont d'une tout autre nature, elles ne sont pas seulement des fonctions de complémentarité.[4]

Dass die Reihe allein kein Garant für eine neue Tonordnung war, zeigte der Einbezug tonal assoziierter Elemente in dodekaphone Kompositionen, wie er sich bei Berg und in den amerikanischen Werken Schönbergs

---

1 Vgl. Boulez (1951) in Boulez (1966 I), S. 20: »[...] l'écriture sérielle étant considérée comme consolidation et codification du chromatisme et comme possibilité d'unir les différentes parties du discours musical par une espèce de plus petit commun dénominateur.« Vgl. S. 17: »Il faut bien avouer que nous ne trouvons guère chez Schönberg une telle conscience du principe sériel générateur de FONCTIONS sérielles proprement dites, sinon à l'état embryonnaire – emploi, par exemple, des quatre variations possibles d'une série; emploi des régions communes aux séries; organisation à l'intérieur de la série d'espaces privilégiés«.

2 Vgl. dazu Leibowitz (1949), S. 57–58.

3 Leibowitz (1949), S. 133.

4 Boulez (1975), S. 29.

fand. Leibowitz begründete dies im Falle Bergs als notwendige Rückverankerung in der Tradition, wobei zudem nur eine vage Tonalität entstünde,[5] bezüglich der neuesten Entwicklung Schönbergs rang er allerdings um eine Erklärung.[6] Boulez sah darin nur ein weiteres Indiz für die Rückständigkeit der Schönbergschen Denkweise.[7] Webern habe sich nie auf eine solche »synthèse aléatoire« aus tonaler Sprache und seriellem Prinzip eingelassen, durch die funktionelle Anordnung der Reiheninter-valle sei er der einzige gewesen, der sich einer neuen Klangdimension bewusst war. Seinem Bestreben, den Klangraum mittels der Intervallkonstellation neu zu strukturieren, hätten allerdings nur Scheinmittel zur Verfügung gestanden.[8] Als von aussen herangetragene Methoden nennt Boulez in *Jalons* die Einfrierung der Registrierung sowie feste Intervallbeziehungen zwischen den verwendeten Reihenformen, auch Weberns »Hyperthematisierung« des Grundmaterials habe aber letztlich die harmonische Kontrolle gefehlt:

> Ce qui apparaît à Webern comme la conséquence logique de l'hyperthématisation de son matériau de base, c'est l'hyperthématisation de tout son matériau compositionnel. Ainsi, il n'y a aucune faille dans le système: tout est composé *par rapport* au système de base.
>
> Mais il manque une fonction primordiale, du moins dans la logique organisatrice, c'est le contrôle harmonique. Il existe souvent à l'état latent, mais il est imposé de l'extérieur – et il dépend essentiellement d'une loi: obéir à la complémentarité du total chromatique, c'est-à-dire éviter tout redoublement d'octaves.[9]

5 Vgl. die Ausführungen zu Bergs *Violinkonzert,* Leibowitz (1949), S. 281–285 bzw. Leibowitz (1947), S. 165–167.

6 Vgl. dazu besonders das im Februar und März 1946 entstandene, der *Introduction à la musique de douze sons* angefügte Kapitel »Les survivances de l'ordre tonal à l'intérieur de la technique de douze sons et les possibilités de leur dépassement« sowie den Briefwechsel zwischen Leibowitz und Schönberg, zitiert in Kap. II.5.1, S. 246–247.

7 Vgl. Boulez (1949) in Boulez (1966 I), S. 254: »Exprimons-nous plus simplement: la nouveauté du langage n'a rien changé au mode de penser antérieur à ce langage; malaise qui ne fera que s'accentuer par la suite, puisqu'il pourra seul rendre compte – sans la justifier – d'une tentative de reconstituer le langage tonal à l'intérieur du système dodécaphonique: témoin cette *Ode à Napoléon* dont la faiblesse de pensée et l'indigence de réalisation sont tout à fait exemplaires.« Vgl. entsprechend Boulez (1951) in Boulez (1966 I), S. 18. und S. 21.

8 Vgl. Boulez (1952 II) in Boulez (1966 I), S. 150.

9 Boulez (1989), S. 246–247. – Es ist bezeichnend für Boulez' Abgrenzungswillen gegenüber Leibowitz, dass er den Begriff der »ultrathématisation«, welchen Saby (1949) für die in Weberns Nachfolge stehende Reihensegmentierung in Leibowitz' *Symphonie de chambre* op. 16 verwendete, seinerseits im negativen Sinn auf Schönberg bezog, für die Webernsche Reihenstrukturierung dann den Begriff der »hyperthématisation« einführte.

Mit der sogenannten Akkordmultiplikation, der Transposition von Tongruppen gemäss ihrer Intervallverhältnisse, fand Boulez während der Arbeit an *Le Marteau sans maître* (1952–1955) seine persönliche Lösung für eine kontrollierte harmonische Schreibweise. Den Zusammenklängen in seinen dodekaphonen Frühwerken attestierte er im nachhinein – wie bei Schönberg – »reine Zufälligkeit«:

> Ce qui m'a de plus en plus gêné, dans mes propres œuvres du début et, par exemple, dans les œuvres de Schönberg, c'est l'absence de contrôle de la structure verticale. Les rencontres avaient lieu plus ou moins par hasard. Les lignes mélodiques étaient d'un extrême raffinement, mais, à côté, il y avait des rapports harmoniques, non seulement peu raffinés, mais de pur hasard.[10]

*

Dafür, dass die Zusammenklänge in der *Sonatine* nicht ganz dem »Zufall« überlassen waren, sorgte die besondere Anlage der Reihe. Mit der kleinen Sekunde zu Beginn und der Kombination aus Tritonus und Quarte für die Töne 3–5 ergab der Reihenbeginn Akkorde, wie Boulez sie vor der Übernahme der Zwölftontechnik verwendet und ansatzweise systematisiert hatte.

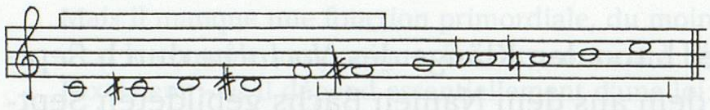
Nach der Schärfung der bitonalen Klänge des *Nocturne* durch Sept- und Nondissonanzen und dem aus dem Namen Bachs gebildeten Sept-Non-Ostinato des *Prélude* war uns in dessen Mittelteil erstmals eine Reihung von Akkorden begegnet, die das Klangzentrum aus Tritonus und Quarte aufweisen.[11] Exponierter sind die arpeggierten Akkorde diesen Gerüsts in der Begleitung des *Thème pour la main gauche*.[12] Nach einem orgelpunktartig verwendeten Quartenakkord in *Psalmodie 1* findet sich zu Beginn von *Psalmodie 2* dann jener Akkord mit der grossen Septe im Bass und dem Tritonus-Quart-Gepräge darüber, aus welchem Boulez anhand zweier Tabellen im Sommer 1945 Ableitungsverfahren mit dem Titel »Principe d'une sonorité classée [...] avec sonorité 4te 5te 4te augmentée« entwickelte.[13]

Auch im Akkordaufbau von *Notation 9,* den Tongirlanden von *Notation 11* sowie vor allem den Akkorden von *Notation 12* ist die Quart-Tritonus-Folge allgegenwärtig, was allerdings nicht ohne Permutationen

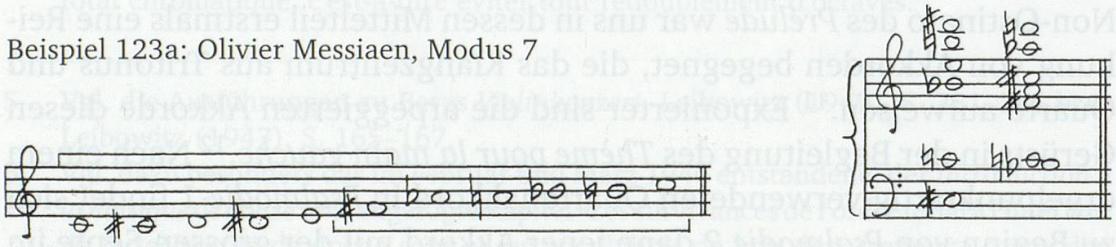
10 Boulez (1975), S. 117–118.
11 Vgl. Kap. I.2.5, Bsp. 6.
12 Vgl. Kap. I.2.5, Bsp. 18.
13 Vgl. Kap. I.2.7, S. 92–93.

der Reihe möglich war. Die Reihe der *Notations* enthielt zwar fünf Quarten – möglicherweise als Referenz auf Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9 –, doch wies sie nur einen Tritonus auf, der auch nicht unmittelbar an eine Quarte anknüpfte. Die Reihe der *Sonatine* zog die Konsequenz aus den Permutationen der *Notations* und bot in ihrem regulären Ablauf die Intervallfolge, die der von Boulez präferierten Akkordvorstellung entsprach.[14] Es verwundert daher nicht, dass die Reihentöne 2–6 der *Première Sonate* dieselbe Intervallkonstellation aufweisen wie die Töne 1–5 der Sonatinenreihe.[15]

Dass sich der Quartenakkord von *Psalmodie 1* aus Messiaens 4. und 5. Modus herleiten lässt, wurde bereits aufgezeigt.[16] Auch die in Tabellen systematisierten Akkorde von *Psalmodie 2* können zu Messiaens melodischen und harmonischen Modi in Bezug gesetzt werden. O'Hagan, dem die Existenz der Tabellen offensichtlich unbekannt war, rechnete beide Akkorde dem 7. Modus von Messiaen zu, ohne dies näher zu erläutern.[17] Ordnet man die elf Töne der beiden Psalmodieakkorde in ihre lineare Folge, ergibt sich in der Tat ein sehr ähnliches – aber auch entscheidend anderes Bild als in Messiaens 7. Modus:



Beispiel 123a: Olivier Messiaen, Modus 7



Beispiel 123b: Pierre Boulez, Tonvorrat der Zentralakkorde von *Psalmodie 2*

Jeweils teilt der Tonvorrat die Oktave im Achsenton des Tritonus in zwei gleichgebaute Sechstongruppen. Messiaen sprach von zwei »groupes symétriques«, die sich im 7. Modus ineinander verschränken und insgesamt sechs Transpositionen erlauben. Gerade in der Begrenzung der Transpositionsmöglichkeiten sah Messiaen den fremdartigen Reiz seiner Modi,

14 Vgl. hierzu auch die Beobachtungen in Kap. II.3.4, S. 185–186.
15 Einziger Unterschied ist die Bewegungsrichtung der kleinen Sekunde zu Beginn.
16 Vgl. Kap. I.2.7, Bsp. 24.
17 Vgl. O'Hagan (1997), S. 12.

und er zog die Modi 1–3 mit nur zwei, drei bzw. vier Transpositionen den sechsfach transponierbaren Modi 4–7 vor.[18]

Messiaens sieben Modi erfassten – wie er mehrfach betonte – alle Möglichkeiten, die Oktave seinem Prinzip gemäss in »symmetrische Gruppen« zu gliedern.[19] Die Tonauswahl der Psalmodieakkorde ergibt durch die gespiegelte Anordnung der Gruppen eine zusätzliche gleichmässige Teilungsmöglichkeit. Die Drehung inmitten der Skala bewirkt zudem die erweiterte Transponierbarkeit auf alle zwölf Stufen. Boulez' im Sommer 1945 entwickeltes »Principe d'une sonorité classée« erscheint somit wie ein Ansatz, das Prinzip der Messiaenschen Modi zu chromatisieren.

Mittels Übereinanderschichtung einer Modus-Transposition und aus dem Tonvorrat als Ganzem leitete Messiaen modustypische Akkorde und Kadenzformeln ab. Der aus dem 5. Modus gebildete »Quartenakkord« mit seinem Quart-Tritonus-Aufbau und der völligen Absage an die klassische Terzenschichtung weist in Messiaens Akkordarsenal die geschärfteste Klanglichkeit auf. Insbesondere deswegen, weil Messiaen die Bildung tonaler Dreiklänge aus dem Tonvorrat der Modi durchaus zuliess und seine Modi auch mit ihnen fremden Tonalitäten mischte.[20]

Heutigen Ohren mag an Messiaens Klanglichkeit vor allem die ungebrochene Neigung zu Dur- und Mollklängen mitunter auch in der Schlussbildung auffallen.[21] Interessant ist, dass aber ein Zeitgenosse wie Honeg-

18 Vgl. Messiaen (1944), S. 51: »Basés sur notre système chromatique actuel [...] ces modes sont formés de plusieurs groupes symétriques, la dernière note de chaque groupe étant toujours ›commune‹ avec la première du groupe suivant. Au bout d'un certain nombre de transpositions chromatiques qui varie avec chaque mode, ils ne sont plus transposables [...]. Ils sont trois. Plus quatre autres modes, six fois transposables, et présentant moins d'intérêt, en raison même de leur trop grand nombre de transpositions. Tous les ›modes à transpositions limitées‹ peuvent être utilisés mélodiquement – et surtout harmoniquement, mélodie et harmonies ne sortant jamais des notes du mode. [...] leur impossibilité de transposition fait leur charme étrange.«

19 Vgl. Messiaen (1944), S. 51: »Leur série est close. Il est mathématiquement impossible d'en trouver d'autres, au moins dans notre système tempéré à 12 demi-tons.«

20 Vgl. dazu das Kapitel »Rapport avec la tonalité majeure«, Messiaen (1944), S. 57: »Nous avons déjà remarqué que les ›modes à transpositions limitées‹ sont ›dans l'atmosphère de plusieurs tonalités à la fois, *sans polytonalité* – le compositeur étant libre de donner la prédominance à l'une des tonalités, ou de laisser l'impression tonale flottante‹. [...] Nous pouvons aussi mélanger nos modes avec des tonalités dont les toniques ne figurent pas dans les notes du mode choisi.«

21 Vgl. dazu etwa Hirsbrunner (1988), S. 200: »Deshalb scheute er [Messiaen] sich auch nicht, sein ganzes Leben lang immer wieder tonale Dreiklänge als Symbol des Schönen und Göttlichen einzusetzen«. – Zur Messiaenschen Schlussbildung vgl. etwa den A-Dur-Schlussakkord der *Visions de l'Amen*.

ger gerade in der Reihung übereinandergeschichteter Quarten und Tritoni ein Messiaensches Charakteristikum sah.[22]

Mit seiner Präferenz für Quartenakkorde knüpfte Boulez 1945 somit am »progressivsten« der Messiaenschen Klänge an. Auch für die Bildung vornehmlich des ersten der Zentralakkorde von *Psalmodie 2* wählte er aus dem Tonvorrat chromatische Tonpaare aus, die in ihrer Verschachtelung das Klangzentrum eines Quartenakkordes ergaben. Dass Boulez die Quartklanglichkeit dann in die Reihenbildung der *Sonatine* miteinbezog, wurde wohl dadurch mitmotiviert, dass sich auch in der prädodekaphonen Phase Schönbergs Akkorde dieser Prägung häuften.[23] Im Zusammenhang mit der Kritik an Schönbergs zwölftönigen Werken hob Boulez Anfang der 50er Jahre die ästhetische, poetische und technische Ausgewogenheit dieser vorangegangenen Schönbergschen Kompositionsphase hervor, indem er neben dem Prinzip der ständigen Variation und der Neigung zu kontrapunktischer Konstruktion das Übergewicht an »anarchischen Intervallen« als Phänomen herausstrich:

> In the three piano pieces of op. 11 there is already an effective avoidance of tonality. Then his experiments become more and more penetrating until the famous *Pierrot Lunaire*. Three remarkable things are to be noticed in these scores: the principle of continuous variation, to the point of non-repetition; the frequency of anarchic intervals (creating the most extreme tension in terms of tonality) and the progressive ruling out of the octave, the tonal interval *par excellence*; and a clear attempt at contrapuntal construction. [...]
> To return to the use of what I called ›anarchic intervals‹: in the works of this period we often find fourths followed by diminished fifths, major sixths following major thirds, and all the involutions and interpolations that can be derived from these patterns. Where the series is worked out horizontally we find a majority of intervals, where vertically, of chords, which have the least possible reference to a classical harmony based on superimposed thirds. On the other hand, we notice a great number of wide intervals producing far-flung outlines; with the result that the absolute pitch of each note takes on a hitherto undreamed-of importance. [...]
> No further comment is needed, and we can only applaud this first phase, in which the character of Schönberg's musical thought is perfectly in keeping with his experiments [...].[24]

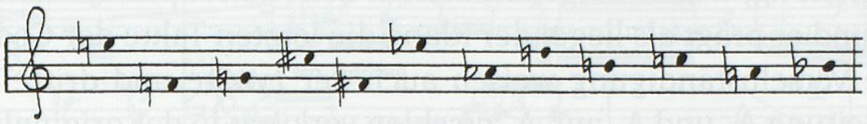
Gerade weil Boulez in Schönbergs Erkundung der Dodekaphonie nach deren Einführung in den *Fünf Klavierstücken* op. 23 eine Rückschrittlich-

22 Vgl. dazu Honegger (1951), S. 170: »Nous savons sa prédilection pour les cascades d'accords superposant quartes justes et quartes augmentées.«

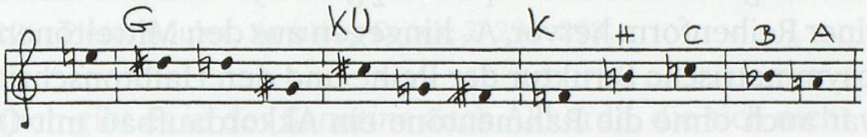
23 Vgl. bes. das zweite der *Drei Klavierstücke* op. 11 sowie »Colombine« (bes. T. 25), »Dandy« (bes. T. 11) oder »Die Kreuze« (bes. T. 9) des *Pierrot lunaire*.

24 Boulez (1952 I), S. 18–19. Vgl. auch die französische Version in Boulez (1966 I), S. 266–267.

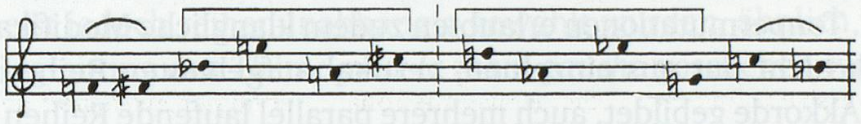
keit mit falschem Ansatz sah, ist bemerkenswert, dass der Beginn der Zwölftonreihe der *Suite für Klavier* op. 25 der Sonatinenreihe auffallend ähnelt. Mit der Folge von kleiner Sekunde, grosser Sekunde, Tritonus und Quarte stimmt die Intervallfolge der Töne 1–5 mit dem Aufbau des ersten der Akkorde von *Psalmodie 2* überein.[25] Boulez mag hier dazu angeregt worden sein, seine Akkordvorstellung in die Reihenbildung einfliessen zu lassen. Schon die Reihe seines *Thème* wies den Sekundschritt zu Beginn und den Tritonus-Quart-Block für die Töne 3–5 auf:



Beispiel 124a: Arnold Schönberg, *Suite für Klavier* op. 25, Reihe



Beispiel 124b: Pierre Boulez, *Thème et variations pour la main gauche,* Reihe



Beispiel 124c: Pierre Boulez, *Sonatine,* Reihe

Anders als in der *Sonatine* wurde im *Thème* diese Beschaffenheit der Reihe jedoch noch nicht unmittelbar für die Begleitung der Themenmelodie nutzbar gemacht.[26]

Da offensichtlich zwischen Psalmodieakkord und Sonatinenreihe ein Bezug besteht, kann man sich schliesslich fragen, wieso Boulez nicht exakt die Intervallfolge dieses Akkords für die ersten sechs Reihentöne verwendete. Die Antwort liegt insofern auf der Hand, als dann keine Spiegelstruktur der Reihe mit dem Halbtonschritt in der Mitte möglich gewesen wäre.[27] Eine solche an Weberns op. 21 anknüpfende Reihe aber

25 Vgl. Bsp. 123b. – Die Bewegungsrichtung der Intervalle ist genau umgekehrt.

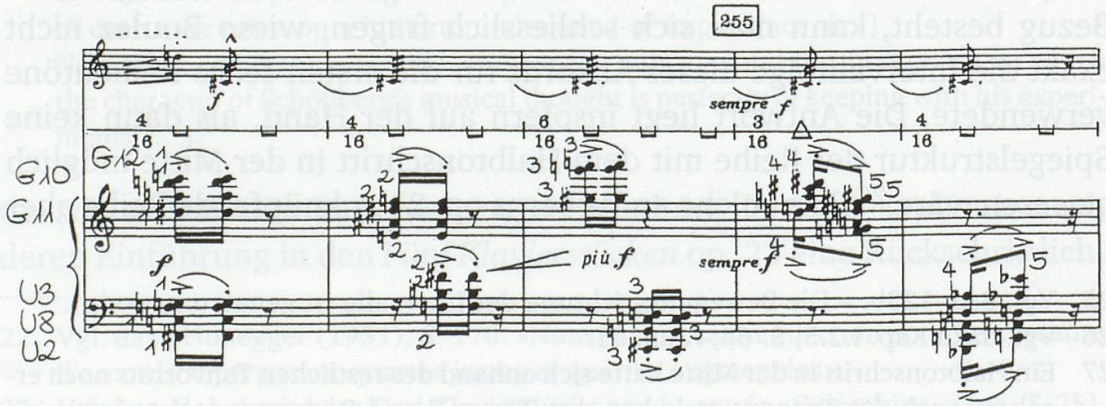
26 Vgl. dazu Kap. I.2.5, S. 64, Anm. 31.

27 Ein Halbtonschritt in der Mitte hätte sich anhand des restlichen Tonvorrats noch ergeben, auch der Tritonus zwischen den Tönen 7 und 8, dann jedoch würde eine Quarte – gleich welcher Bewegungsrichtung – zu einem bereits verwendeten Ton zurückführen. Auch eine exakt symmetrische Spiegelung mit einer grossen Terz nach der Reihenmitte würde mit der nachfolgenden Quarte eine Tonwiederholung fordern.

bot ihrerseits morphologische Strukturen mit faszinierenden Verknüpfungsmöglichkeiten.

Wie die Analysen aufzeigten, nutzte Boulez die Anlage der Sonatinenreihe, um Akkorde zu bilden, die sich in der Folge verselbständigen. Dies betrifft vor allem den aus der Umkehrung U8 gebildeten Akkord A_1 des Beginns. Innerhalb der Einleitung trat er in der Frühfassung nicht weniger als zehnmal auf, er fand Verwendung in der ursprünglichen Themenbegleitung, wurde aufgenommen in den Akkordpulsationen des Finale,[28] und er prägt als liegender Klang die letzten Takte der Coda. Eine gewisse Verselbständigung weisen auch der zweite und dritte Akkord der Einleitung A_2 und A_3 auf. A_2 erschien verkürzt in der originalen Themenbegleitung, A_3 erklingt als Begleitung der Legatofiguren im 1. Abschnitt des langsamen Satzes. A_1 und A_2 gehen jeweils aus den Anfangstönen einer Reihenform hervor, A_3 hingegen aus den Mitteltönen. Durch die halbsymmetrische Struktur der Reihe und den Halbtonschritt in der Mitte war auch ohne die Rahmentöne ein Akkordaufbau mit Quarten, Tritoni und Sept-Non-Verhältnissen garantiert. Dies gilt entsprechend für weitere Akkorde, die sich im Verlaufe des Stückes aus Reihenformen ergaben. Tonpermutationen erlaubten zudem klangliche Modifikationen.

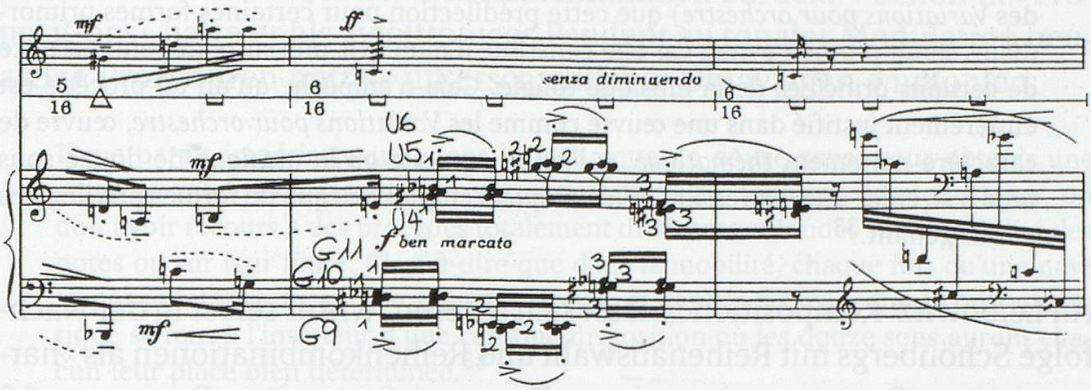
Doch nicht nur aus einzelnen, vertikal aufgebauten Reihenformen werden Akkorde gebildet, auch mehrere parallel laufende Reihen verbinden sich zu akkordischen Klängen. Dies ist exemplarisch an den Motivwiederholungen am Ende der kontrapunktischen Abschnitte des »Tempo scherzando II« zu beobachten. Dabei sind die Reihentranspositionen so gewählt, dass sich Sekund-, Quart- oder Tritonusabstände ergeben. Die entstandenen Klänge werden zudem durch »anarchische« »notes ajoutées« ergänzt:



Beispiel 125: Pierre Boulez, *Sonatine,* Druck, T. 252–256

28 Vgl. T. 299–301 der Frühfassung, abgebildet in Anhang B.3.3, S. 371.

Neben Sept- und Nonspreizungen bündeln sich parallel laufende Reihen auch zu Sekund-Trauben. Die aus der Reihe gebildete Harmonik schaffte so eine klangliche Verbindung zum später eliminierten Begleitungscluster im Bass des Klaviers:



Beispiel 126: Pierre Boulez, *Sonatine,* Druck, T. 291–293

Schliesslich gibt es in der *Sonatine* auch Akkorde, die sich nicht aus Reihenformen herleiten. Dazu gehören die Akkorde der Finale-Pulsationen, die zwar teils als Transpositionen des verkürzten Akkords A_1 deutbar sind, meist jedoch reihenunabhängig gewählt wurden, ähnlich wie dies in der Begleitung des *Thème pour la main gauche* geschehen war.

*

Wenn Boulez schreibt, Schönberg habe keimhaft neue reihenspezifische Morphologien aufgezeigt,[29] dann bezieht er sich auch auf sein eigenes dodekaphones Frühwerk. Mit den aus der Reihenstruktur erwachsenen sechs Familien stand in der *Sonatine* eine Art harmonisches Reservoir zur Verfügung.[30] Ähnlich wie die Tonarten in der tonalen Musik – oder dann auch die Modi bei Messiaen – dienten Boulez die Reihenfamilien als formstützendes harmonisches Gerüst. Abschnittsweise bestimmen sie die Reihenauswahl; der Halbtonschritt in der Mitte eröffnete zudem die Möglichkeit, zwischen den Familien zu modulieren.[31]

In seiner *Introduction* hatte Leibowitz Schönbergs Bevorzugung gewisser Reihenformen in op. 31 als ökonomisches Vorgehen gepriesen,[32]

29 S. o. Anm. 1.
30 Vgl. Kap. II.5.1, Tabelle 9.
31 Vgl. Kap. II.5.1, S. 238–239.
32 Vgl. unsere Beobachtungen zur Einleitung der *Sonatine* in Kap. II.4.1, bes. S. 194, Anm. 9.

1943 aber schien ihm eine solche »harmonische« Vorauswahl nicht mehr angemessen. Auf der Schwelle zur Athematik sei eine selektive Reihenbehandlung als Nachhall tonaler Prinzipien nun zu vermeiden:

> Il me semble aujourd'hui (en l'année 1943, donc quinze ans après la composition des *Variations pour orchestre*) que cette prédilection pour certaines formes primordiales serait plutôt à éviter, car elle constitue à mon avis une sorte de reminiscence de certains principes de la musique tonale. Cela n'empêche qu'un tel procédé est entièrement justifié dans une œuvre comme les *Variations pour orchestre,* œuvre de caractère nettement *thématique*. A l'heure actuelle où la musique de douze sons tend à se créer une expression *athématique,* l'emploi marqué de formes privilégiées paraît gênant.[33]

An Leibowitz' Kompositionen lässt sich ablesen, wie er selbst in der Nachfolge Schönbergs mit Reihenauswahl und Reihenkombinationen als »harmonischer« Basis experimentierte. Der erste Satz seiner *Sonate* op. 12 beginnt und endet einer Tonika vergleichbar mit der Grundreihe und dem aus ihr abgeleiteten ersten Hexachord, der dritte Satz beginnt mit der Umkehrung der Grundreihe, um mit letzterer in der Coda wieder zu schliessen. Gleichzeitig war Leibowitz bemüht, möglichst vielen verschiedenen Reihenformen Abschnitte zuzuteilen, systematisch werden etwa die Variationen des dritten Satzes von vierfachen Durchläufen wechselnder Reihen bestimmt.[34] Diesen »athematischen« Aspekt baute er in seiner *Symphonie de chambre* op. 16 weiter aus. Der formalen Anlage folgend wird nun der Fundus der Reihenformen dreimal nahezu ausgeschöpft, ohne einzelne Reihen zu bevorzugen. Reihenkombinationen erfolgen anhand gemeinsamer Tongruppen.[35]

Der Einsatz der Reihenfamilien in der *Sonatine* steht Leibowitz' Reihenhandhabung nahe, mit einem gewissen Raffinement als Zugabe. Auch Boulez lässt die Coda mit der Grundreihe ausklingen, das abschliessende Themenzitat verknüpft in seinen Nonklängen aber G1 mit G12; während »Thema« und Einleitung von Leibowitz' op. 12 ausschliesslich aus der Grundreihe gebildet sind, beginnt die Einleitung der *Sonatine* mit – wie Jameux es nannte – einem »enoncé faux«,[36] der Umkehrung U8, welche Akkord A_1 konstituiert. Wie Leibowitz war Boulez neben einer

33 Leibowitz (1949), S. 216, Anm. 1.

34 Variation 1: 4x G12; Variation 2: 4x K5; Variation 3: 4x U5 etc. – Vgl. dazu auch Gärtner (1996), Anhang 4b.

35 Vgl. dazu Leibowitz' Form- und Reihenplan der *Symphonie de chambre* in PSS, Sammlung RL. – Zur Reihentechnik im einzelnen vgl. Gärtner (1996), S. 88–97 sowie Kovács (2004), S. 90–101.

36 Vgl. Jameux (1984), S. 285.

tonalitätsähnlichen Auswahl und Strukturierung zugleich um Vielfalt bemüht, bis zum Ende des ersten »Rapide« sind – wie wir sahen – bereits sämtliche Reihenfamilien vertreten.

Bei der Neukomposition der Themenbegleitung griff Boulez 1949 nicht mehr auf das Prinzip der Reihenfamilien zurück.[37] Schon in »Propositions« hatte er als zwölftöniges Pendant zu tonaler Modulation neuartige Prozeduren mittels unterschiedlicher Oktavlagen empfohlen:

> Il me paraît impérieux que, dans la technique de douze sons, pour obtenir une sorte de valeurs correspondant aux valeurs tonales, telle que la modulation, on doit avoir recours à des procédés totalement différents et fondés sur la mobilité des notes ou sur leur fixité. C'est-à-dire que dans la mobilité, chaque fois qu'une note se présentera, ce sera à des registres divers; et dans la fixité, le tracé contrapunctique se fera à l'intérieur d'une certaine disposition où les douze sons auront chacun leur place bien déterminée.[38]

Die Reihenauswahl in der Frühfassung der *Sonatine* stand noch in der Nachfolge der Schönbergschen *Orchestervariationen*. Nun wird an Webern anknüpfend harmonisches Neuland gesucht.

Weisen schon die dodekaphonen Strukturen der *Sonatine* Tonalitätsspuren auf, so weckt das Terzmotiv konkrete tonale Assoziationen. Seine Originalgestalt mit Beginn auf *C′* liegt als kleine Terz den ersten Takten der Einleitung zugrunde, das Terzmotto *C′–Es′* leitet über ins »Rapide«, gemeinsam mit der Arpeggiofigur bestritt es die ursprüngliche Themenbegleitung,[39] mit denselben Tönen erscheint das Motto wieder im dritten Abschnitt des langsamen Satzes. Zu Beginn des »Tempo scherzando I« ist in T. 153 die Originalform des Motivs im Bass insofern exponiert, als die anderen Stimmen pausieren; in genau dieser Tonfolge setzt auch die Scheinreprise des Trio in T. 195 ein. Bereits in ihrem ersten Takt zitierte die Schlussentwicklung in der Frühfassung das Motto *C′–Es′*, aus welchem sich dann die Terzmotiv-Fortspinnungen entwickeln,[40] und in seiner Originalgestalt beschliesst das Motiv auch die Coda.

Obwohl Boulez bei der Revision die Themenbegleitung ersetzte, die Terzmotiv-Fortspinnungen des Finale radikal ausdünnte und auch am Ende des langsamen Satzes T. 145 eine markierende Wiederholung des Terzmottos strich, ist die Präsenz des Motivs auch in der Druckfassung

37 Vgl. Kap. II.5.1, S. 249.
38 Boulez (1948 I) in Boulez (1966 I), S. 68–69.
39 Vgl. Kap. II.3.4, Bsp. 77.
40 Vgl. Kap. II.5.2, Bsp. 102.

noch so deutlich, dass Baron von einer c-Moll-Klanglichkeit spricht, die das ganze Stück durchzöge.[41] Der Eindruck wird dadurch verstärkt, dass an prominenten Stellen Motivrepräsentanten auf *g* erscheinen, woraus sich eine Art Dominant-Tonika-Verhältnis ergibt. So zitiert die Flöte in T. 105 das augmentierte Motiv in der Quinttransposition,[42] fundiert noch dazu vom Triller *g/as*, der seinerseits nach der Dominanz des *C'* in Einleitung und ursprünglicher Themenbegleitung eine Gegenklanglichkeit eröffnet. Zu Beginn des Trios antwortet die rechte Hand des Klaviers T. 196 auf die Originalgestalt des Motivs ebenfalls in der Quinte, T. 221 leitet die Quinttransposition zum »Tempo scherzando II« über, und auch im letzten Abschnitt der Schlussentwicklung insistieren die Fortspinnungsketten ab T. 474 auf der Terz *g–b*.

So sehr sich bei der Analyse die tonalen Aspekte des Terzmotivs aufdrängen, so fraglich ist es, ob Interpreten oder Hörer diese noch wahrnehmen können, werden sie doch subtil verschleiert. Die Vorschlagsnote des Tritonus stört die Mollklanglichkeit, bevor noch die Quinte erklingt, ausserhalb des »Tempo scherzando« erscheinen Motiv und Motto in der Regel so tief gesetzt, dass die intervallische Prägnanz hinter die rhythmische Kontur zurücktritt, und innerhalb der Scherzando-Partien überwiegen der motorische Duktus, die Aufsplitterung der Gestalten und die Dissonanzen der Zusammenklänge.

Nicht nur durch die Reduktion des Terzmotivs und die Neugestaltung der Themenbegleitung, auch durch die Komprimierung der entwickelnden Abschnitte erbrachte die Revision eine harmonische Schärfung. Dominieren in der Druckfassung die »octaves évitées« der Themenzitate am Ende von Trio und Coda, standen diesen in der Frühfassung die ausgedehnten Oktavparallelen zu Beginn der Schlussentwicklung gegenüber.[43] Dass deren Themenzellen z_1 und z_2 – ebenso wie die ehemals vom Cluster begleiteten Themenzellen x_1 und x_2 des ersten Verarbeitungsabschnittes – ohne wesentliche Eliminationen ineinandergeschachtelt werden konnten, deutet nicht unbedingt auf eine »Zufälligkeit« der Zusammenklänge, aber doch auf einen erheblichen Spielraum.

41 Vgl. Baron (1975), S. 95: »The C minor sonority, then, defines and limits the total musical area.«

42 Vgl. Kap. II.4.1, Bsp. 90.

43 Punktuell wurden Oktavierungen in der Frühfassung auch an anderen Stellen der *Sonatine* eingesetzt, vgl. den Beginn der Schlussgruppe T. 64, das Zitat des Vordersatzes in T. 106–107 des langsamen Satzes, das einleitende Terzmotiv des »Tempo scherzando II« in T. 167–168 sowie das verzerrte Themenzitat in der Coda T. 324–325.

6. »Une espèce de dissociation chimique«

Pierre Boulez' Auseinandersetzung mit seinen Vorgängern auf der Suche nach einer eigenen musikalischen Sprache und sein Aneignungsverfahren der »dissociation chimique« sind in der *Sonatine* auf den Ebenen des Materials, der Form und der Kompositionsweisen anschaulich zu verfolgen.

Die Bezüge

Rohmaterial der *Sonatine* ist eine Zwölftonreihe, deren Struktur auf Weberns *Symphonie* op. 21 verweist. Mit diesem Bezug stand Boulez nicht alleine, auch Leibowitz hatte für seine *Vier Klavierstücke* op. 8 und sein *Quintette pour instruments à vent* op. 11 Reihen gewählt, die sich an diesem Modell orientierten. Offensichtlich empfahl Leibowitz, an Webernscher Reihenbildung anzuknüpfen, sein *Kammerkonzert* op. 10 und seine *Symphonie de chambre* op. 16 folgen Weberns *Konzert* op. 24, und auch die Reihen von Boulez' *Toccata* und von *Thème et variations pour la main gauche* sind auf jenes Musterbeispiel dodekaphoner Konstruktion zurückzuführen.

Aus der Sonatinenreihe wurde ein Thema klassischen Aufbaus geformt, das sich in zwei Perioden aus Vorder- und Nachsatz und eine Schlusswendung gliedern lässt. Es entspricht damit einer Themengebung, wie sie Leibowitz in Berufung auf Schönberg beschrieb, zugleich deutet der Charakter des zweiten Nachsatzes auf die Messiaensche Klassifizierung eines »commentaire«.

Zum Thema trat als zweites Ausgangsmaterial das »Terzmotiv«, welches wohl von einem Messiaenschen Vogelruf aus den *Vingt Regards* inspiriert war. Eine zweistimmige Arpeggiofigur aus Messiaens Zyklus *Harawi* fand ihren Niederschlag im Arsenal der Begleitungsmaterialien. Neben der Arpeggiofigur fungierten Akkorde, die sich aus den Anfangstönen der Reihe herleiten und dabei einen Intervallaufbau gewährleisten, wie er schon die in Tabellen systematisierten Akkorde von *Psalmodie 2* prägte. Schliesslich gesellte sich zu den Materialien der *Sonatine* ein chromatischer Cluster aus den drei tiefsten Tönen des Klaviers, den Messiaen und Jolivet häufig verwendeten und der bereits in *Psalmodie 3* und den *Douze Notations* aufgetreten war.

Mehrfach hat Boulez selbst auf Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9 als Modell für die formale Anlage der *Sonatine* hingewiesen. Ihre Glie-

derung in eine Einleitung, ein erstes »Rapide«, einen langsamen Satz, ein Scherzo und ein abschliessendes zweites »Rapide«, welches zugleich die Reprise der Themenexposition darstellt und in eine lange Schlussentwicklung mündet, kombiniert die Sonatensatzfolge mit der Sonatenhauptsatzform. Auch Leibowitz hatte sich diese komprimierte Sonatenform für eigene Kompositionen nutzbar gemacht. In der ökonomischen Konstruktion von Schönbergs op. 9 sah er die Wesenszüge zwölftönigen Komponierens vorgebildet, seine *Symphonie* op. 4, das *Kammerkonzert* op. 10 sowie seine *Symphonie de chambre* op. 16 folgen diesem Vorbild, und neben Boulez setzten sich auch andere Leibowitz-Schüler mit jener Form auseinander.

Zwar wird in der Reihenstruktur die Vermittlung durch Leibowitz deutlich, zwölftontechnisch aber lässt sich die *Sonatine* nur ansatzweise mit den von Leibowitz formulierten Gesetzlichkeiten in Einklang bringen, wie dieser sie etwa in seiner *Sonate* op. 12 auch eingelöst hatte. Auffallendstes Merkmal der *Sonatine* ist der Einsatz von Reihenfamilien, die sich aus der Struktur der Reihe ergaben. Reihenformen mit gemeinsamen Rahmentönen werden abschnittsweise kombiniert, ein Verfahren, das Schönberg in der Einleitung zu seinen *Variationen für Orchester* op. 31 aufgezeigt hatte. In der Kombination der Reihen forcierte Boulez das Spiel mit doppelt gedeuteten Brückentönen, welches er 1945 in seiner Analyse von Weberns *Symphonie* op. 21 eigens angemerkt hatte.

Am Collège de France beschrieb Boulez die *Sonatine* später als ein Schwellenwerk zwischen Thematik und Athematik. Auch hier stellt sich der Bezug zu Leibowitz ein, der seinerseits in der Nachfolge Weberns nach Lösungen für eine Überwindung des Thematischen in zwölftöniger Musik suchte. In der Belebung der Monothematik durch ein nicht dodekaphones, zusätzliches Motiv und im dramaturgischen Umgang mit der Präsenz des Themas scheinen als konkretes Vorbild für die *Sonatine* Schönbergs *Variationen* op. 31 durch. Wie ein Materialreservoir bildet das Sonatinenthema den Ausgangspunkt für unterschiedliche Arten von Entwicklungen. Neben klassischen Prozeduren des Zerlegens und neu Zusammensetzens, Verkürzens und Erweiterns wies die Frühfassung der *Sonatine* auch Entwicklungen in improvisatorischem Gestus auf, die an den *Psalmodies* anknüpfend Jolivets »style incantatoire« weiterführen. Je nach Art der Entwicklung schwankt die Nähe zu Thema und Terzmotiv, allein in der Passage des rhythmischen Kanons wird der Gegenpol der Athematik erreicht.

Nicht nur in diesem Kanon, sondern allgemein ist Messiaens rhythmische Lehre gegenwärtig. Die ametrische Gestaltung der *Sonatine* setzt

die »inquiétude rythmique« fort, die bereits im Studienjahr 1944/45 in Boulez' Kompositionsstil Einzug gehalten hatte. Schon das Thema veranschaulicht die Unruhe des rhythmischen Flusses, Augmentationen und Diminutionen der einzelnen Zellen beleben die Verarbeitung, auch das Terzmotiv fordert durch den Jambus in der Mitte den wiederholten Wechsel der Zähleinheit. Neben das von Messiaen übernommene Spiel mit der »valeur ajoutée« treten die von Jolivet bevorzugten »irrationalen Werte«. Besonders die begleitenden Clusterketten der Frühfassung waren durch Triolen und Quintolen charakterisiert. Eine Auseinandersetzung mit Strawinskys *Sacre du printemps* wird in den Akkordschlägen des Finale hörbar. Orientierten sich ähnliche unregelmässige Pulsationen in Boulez' Studienkompositionen am »thème rythmique« von »Les Augures printaniers«, verweisen die Akkordfolgen der *Sonatine* auf die »Danse sacrale«. Im subtil dosierten Rubato von Einleitung und langsamem Satz kann man schliesslich Debussysche Tradition spüren.

Leibowitz' Rhythmuskonzept spielte in der *Sonatine* nur insofern eine Rolle, als sich Boulez um die Auslotung der variativen Möglichkeiten bemühte und die Rhythmen zudem in ein polyphones Gefüge zu binden suchte. In den Werken zuvor hatte er unterschiedliche Satzweisen erprobt, bereits die Überarbeitung von *Psalmodie 3* aber zeigte im Herbst 1945 eine zunehmende »Kontrapunktisierung«. Diese Tendenz führt die *Sonatine* fort. Zwar hatten von Messiaen, Jolivet oder Strawinsky übernommene monodische und homophone Setzungen noch ihren Platz, sie wurden jedoch in die übergeordnete polyphone Architektur weitmöglichst integriert. Im Propagieren eines kontrapunktischen Stils traf sich Leibowitz' Vorstellung mit derjenigen von Andrée Vaurabourg-Honegger, und es bot sich für Boulez an, im Kontrapunktunterricht perfektionierte Techniken in seine Kompositionen einfliessen zu lassen. Von seiner Kunstfertigkeit zeugen die komplexen dreistimmigen Spiegelkonstruktionen des »Tempo scherzando«.

Ein zwölftonspezifisches Konzept für die Harmonik stand Boulez zur Entstehungszeit der *Sonatine* noch nicht zur Verfügung. In Anlehnung an das Tonalitätsprinzip werden die Reihenfamilien wie ein Tonartenfundus behandelt, im Einsatz des Terzmotivs scheinen mancherorts gar Tonika-Dominantverhältnisse auf. Der jedoch überwiegend dissonante Klangcharakter der *Sonatine* wird durch die in der Reihe verwendeten »anarchischen« Intervalle der kleinen Sekunde, der grossen Terz, der Quarte und des Tritonus erzeugt. Die kleine Sekunde und der Tritonus waren auch Webernsche Präferenzen, das Klanggerüst der aus der Reihe gebildeten Akkorde mit dem Sept- bzw. Non-Fundament im Bass und

der Tritonus-Quart-Schichtung darüber aber weist über die Akkorde von *Psalmodie 2* zurück auf Messiaens 7. Modus und dessen Quartenakkord.

Die Aneignung

Anders als Leibowitz, der sich ganz in die Nachfolge der Wiener Komponisten stellte und Modelle zunächst genauestmöglich kopierte, schöpfte Boulez selektiv aus unterschiedlichen Quellen und sah von wörtlichen Übernahmen ab. Durchgängig macht sich dieses Moment der produktiven Aneignung bemerkbar.

Mit der Reihe von Weberns op. 21 stimmt die Sonatinenreihe im Rahmenintervall des Tritonus sowie in der hälftigen Gliederung in Zweiton- und Viertongruppen überein. Statt einer spiegelsymmetrischen Struktur findet sich jedoch ein »équilibre dissymétrique«, eine Asymmetrie in der Symmetrie, wie sie Boulez als Phänomen später anhand von Strawinskys *Sacre* erläuterte. Das Terzmotiv teilt mit dem Messiaenschen Vogelruf die rhythmische Gestalt und bis auf eine Ausnahme auch den Tonvorrat; dass es statt der grossen die kleine Terz aufweist und in der Folge der Töne abweicht, lässt sich in Hinblick auf die Reihe begründen. Produktiv wird die Aneignung durch die Präsentation und Verarbeitung des Motivs. Bei Messiaen eine abgegrenzte zweitaktige Einheit mit rhythmisch parallel laufender Begleitung und in gemässigtem Tempo, entwickelt sich aus dem Terzmotiv der *Sonatine* ein virtuoser Satz. In dreistimmigem Kontrapunkt wandert es durch die Stimmen, erscheint krebsgängig, umgekehrt und in seine Bestandteile zerlegt. Ähnlich wird mit der Arpeggiofigur der Themenbegleitung verfahren. Bis auf zwei Tonkombinationen mit schärferer Klanglichkeit stimmen die Zusammenklänge mit dem Messiaenschen Begleitungsarpeggio überein. Während letzteres sich wörtlich wiederholt, wird die Boulezsche Figur auch verkürzt, wobei sich Oktavlagen ändern. Der Cluster schliesslich erscheint nicht nur im Bass, sondern dem allgemeinen Stimmtausch der Themenreprise entsprechend auch im Diskant, die begleitenden Clusterketten weisen zudem ein hohes Mass an Variabilität auf. Auch das Formmodell der *Kammersymphonie* wurde nicht einfach übernommen. Die Reihenfolge zwischen Scherzo und langsamem Satz ist vertauscht, es gibt keinen expliziten Durchführungsteil, und die Einleitung bekommt nahezu die Ausmasse eines eigenständigen Satzes. Durch das im Vergleich zum Modell reduzierte Ausgangsmaterial geht die *Sonatine* bezüglich Komprimiertheit und thematischer Durchdringung über die *Kammersymphonie* noch hinaus, zu Rückgriffen und Reminiszenzen kommen neu Vorblenden hinzu.

Davon, dass Boulez bereits in der *Sonatine* die Regeln orthodoxer Zwölftontechnik im Sinne einer Weiterführung überwunden habe, kann hingegen nicht die Rede sein. Wie die Frühfassung zeigt, erfolgte auch die Übernahme der Zwölftontechnik lediglich partiell. Nur der Beginn der Einleitung und die Schlussgruppe des ersten Satzes können genaugenommen als zwölftönig bezeichnet werden. Reine Zwölftönigkeit war Anfang 1946 offensichtlich noch nicht Boulez' Ziel. Die Reihe diente dazu, die heterogenen Ausgangsmaterialien lose zu bündeln. Die aus Messiaens Sprache dissoziierten Elemente wurden dementsprechend umgestaltet. So sind die Hexachorde der Arpeggiofigur zugleich Reihenhälften, und auch die Tonfolge des Terzmotivs lässt sich als permutierter Ausschnitt der Reihe interpretieren. In der Verarbeitung wurde darauf jedoch keine Rücksicht genommen, weder die ursprüngliche Themenbegleitung noch die Abschnitte des »Tempo scherzando« sind zwölftönig. Auch die Verarbeitung der Themenzellen geschah in den klassisch orientierten Prozeduren des Zerlegens und neu Zusammensetzens ohne Bezug auf das chromatische Total, schon die für die Bildung des Themas verwendeten Reihen waren teilweise unvollständig.

Da die *Sonatine* kein streng zwölftöniges Stück war, stand die Meisterung der einzelnen von Leibowitz dargelegten reihentechnischen Verfahren nicht im Vordergrund. Im Spiel mit den Brückentönen entwickelte Boulez zwar eine über Schönberg, Leibowitz und auch Webern hinausgehende Virtuosität, und die kontinuierliche Verkürzung bzw. Ausweitung der Reihen in den Ketten des vierten Satzes war wohl eine Eigenkreation. Bezüglich weiterer Zwölftontechniken sind in der Frühfassung aber keine besonderen Fertigkeiten auszumachen. Die Reihen werden meist horizontal präsentiert, daneben tritt die vertikale Auffächerung, eine gleichmässige Stückelung findet sich in der Schlussgruppe. Wie die dodekaphone Vollständigkeit für Boulez keine Gesetzlichkeit darstellte, so liess er auch Wiederholungen von Tongruppen zu und ignorierte Leibowitz' Empfehlung, gegen die Reihenfolge nur in begründbaren Ausnahmefällen zu verstossen.

Die Sonatinenreihe orientierte sich zwar an der *Symphonie* op. 21, in die Bildung des Themas wurde die Reihenstruktur jedoch nicht im Sinne Weberns einbezogen, die in der Intervallkonstellation angelegten Zwei- und Viertongruppen erscheinen rhythmisch zu Fünftongruppen gebündelt. Strukturbildend wirkte der Beginn der Reihe aber insofern, als die Intervallfolge mit der Septe bzw. None im Bass und dem darüberliegenden Klangzentrum aus Tritonus und Quarte einen in Boulez' Sprache bereits etablierten Akkordaufbau garantierte.

Im Gegensatz zur Zwölftontechnik bildete Messiaens rhythmische Lehre in der *Sonatine* ein integriertes Sprachmoment, wobei sich bereits Boulezsche Spezifika herauskristallisieren. Das Metrum-zersetzende Spiel mit der »valeur ajoutée« wird auf verschiedenen Pulsationsebenen und intensiver angewandt, als dies in Messiaenschen Werken jener Jahre der Fall war. Jolivets gegen die binäre Untergliederung stehende »valeurs irrationnelles« kommen überlagernd noch hinzu, so dass eine hohe rhythmische Komplexität entsteht. Im Vergleich zu den in Messiaens *Technique* und in Boulez' »Propositions« angeführten Augmentations- und Diminutionsverfahren ist die rhythmische Zellenarbeit in der Frühfassung der *Sonatine* noch nicht allzu weit getrieben. Es zeigt sich jedoch eine Vorliebe für inexakte Übertragungen und den Wechsel hin zu irrationalen Werten.

Messiaens Idee der symmetrischen Rhythmen hat Boulez nicht übernommen. Ihn interessierte die Möglichkeit der Spiegelung, auf welcher die Konstruktionen des »Tempo scherzando II« und des rhythmischen Kanons beruhen. Während Messiaen in dreistimmigen Kanons auf besondere Beantwortungsweisen verzichtete, suchte Boulez nach einem Maximum an Variation. Er kettete die drei zugrundeliegenden Rhythmen nicht aneinander, sondern verteilte sie vertikal. Sie erklingen gleichzeitig, wandern durch die Stimmen, werden gespiegelt und verändern die Einsatzabstände, so dass sich aus jeder der Rhythmen-Kombinationen ein anderes kontrapunktisches Geflecht ergibt. In den deutlichen Abänderungen gegenüber dem Messiaenschen Prinzip schwingt nicht nur ein Moment des Weiterführens und Übertreffens mit, es zeigen sich auch erste Ergebnisse einer Synthese.

Die Synthese

Anhand des rhythmischen Kanons ist exemplarisch nachzuvollziehen, wie Boulez' »dissociation chimique« zu Überlagerungen führte. Der von Leibowitz formulierten Zielsetzung einer athematischen Schreibweise suchte er mit einem Messiaenschen Verfahren beizukommen. Dieses wurde wiederum abgeändert nach den Prämissen der Variation und Reduktion, wie sie die Werke der Wiener Komponisten vermittelten, und noch dazu kombiniert mit kunstvollen Stimmkreuzungen und Spiegelungen, wie Boulez sie bei Vaurabourg-Honegger erprobt hatte.

Das Verknüpfen unterschiedlicher Konzepte und Verfahren und die Konfrontation entlehnter Materialien mit ihnen fremden Kompositionsweisen bot die Chance der individuellen Weiterentwicklung. Gleichzei-

tig ergaben sich in der Synthese auch Schwierigkeiten und Widersprüche. Die von Messiaen und Jolivet übernommenen Elemente wie das Terzmotiv, die Arpeggiofigur und der Cluster liessen sich nur bedingt dodekaphon integrieren und wiesen auch in ihren Verarbeitungsmöglichkeiten Grenzen auf. Die Kürzung der Arpeggiofigur in der ursprünglichen Themenbegleitung bot wenig Entwicklungspotential, die Verlagerung des Clusters in das Sopranregister war nur ein schlichter Kunstgriff. Die Elemente stammten aus einer musikalischen Sprachgebung, für welche nicht die Verarbeitung, sondern die Repetition konstitutiv war. Messiaen funktionalisierte die wörtliche Wiederholung, Jolivets »style incantatoire« basierte auf der Wiederholung mit improvisatorischer Veränderung. Dem stand die Tradition von Schönbergs entwickelnder Variation entgegen, die Leibowitz als »variation perpétuelle« zu einer Grundbedingung des Komponierens erhob. Der Wiederholung beraubt, drohten die incantatorischen Elemente an Aussagekraft und Stringenz zu verlieren.

Gehörten etwa im *Quatuor pour Ondes Martenot* wörtliche Wiederholungen noch zu Boulez' Sprache, strebte er in der *Sonatine* eine Art Kompromiss an. Die Arpeggiofigur wurde zwar verkürzt, aber in der Verkürzung repetiert, der Cluster zwar dem allgemeinen Stimmtausch der Reprise unterworfen, jedoch auch in ausgedehnten Ketten – variativ – wiederholt. Entsprechend sind die Akkordpulsationen des Finale weniger formelhaft als Strawinskys ostinate Rhythmen der »Danse sacrale«, und der incantatorische Gestus der Flötenpassage am Ende der ursprünglichen Einleitung führte wiederum zu einem spielerisch repetitiven Umgang mit der Reihe.

Doch nicht nur bezüglich Variation und Wiederholung kam es zu Konflikten, auch die grundlegende Frage der Hierarchie zwischen Tonhöhen und Rhythmus führte zu Problemen. Aufgrund seines »Maximums an Variation« ist der rhythmische Kanon im Grunde genommen kein Kanon mehr, was ihn aber noch mit den Messiaenschen Vorbildern verbindet, ist sein von einer Tonhöhenbeantwortung unabhängiges rhythmisches Konzept. Dass Boulez auf eine dodekaphone Einkleidung verzichtete und zu einer »anarchischen« Tonauswahl griff, begründete sich wohl nicht nur in der Vermeidung thematischer Anklänge, sondern letztlich in der aus dem Rhythmusprimat resultierenden Schwierigkeit, die gegebenen Kanonrhythmen und Rhythmen-Kombinationen auch zwölftontechnisch überzeugend zu gestalten.

Die Korrekturen

Die Änderungen und Ergänzungen der Revision illustrieren, welche Momente Boulez im nachhinein nicht mehr überzeugten und wie sehr sich seine musikalische Sprache zwischen 1946 und 1949 entwickelt hatte. Durch die Arbeit an der *Première Sonate* (1946), den Kantaten *Le Visage nuptial* (1946) und *Le Soleil des eaux* (1948), der *Deuxième Sonate* (1946–1948), der verlorengegangenen *Symphonie concertante* (1947) sowie dem *Livre pour quatuor* (1948–1949) hatte er ein hohes Mass an kompositorischer Fertigkeit erworben und zugleich den Widersprüchlichkeiten gegenüber Position bezogen.

Die incantatorischen Elemente werden nun weitestgehend eliminiert, alle übrigen Wiederholungen und repetitiven Wendungen – vor allem die Akkordpulsationen des Finale samt der Terzmotiv-Fortspinnungen – radikal gekürzt oder subtil abgeändert. An die Stelle einer locker gefügten, improvisationsartigen Themenbegleitung tritt in der Druckfassung eine Textur, welche dicht zwölftönig gewebt ist und zugleich einen Variantenreichtum an rhythmischen Ableitungen besitzt.

Aus der Elimination monodisch-homophoner Passagen sowie des Modells von Melodie und Begleitung und im Komprimieren der Verarbeitungsabschnitte ergibt sich eine noch stärkere kontrapunktische Durchdringung als in der Frühfassung. Gleichzeitig deutet die neukomponierte »Begleitungs«-Textur bereits eine Schreibweise an, in welcher lineares Denken einer diagonalen Strukturierung weicht. Auch in den Flötenfiguren der Einleitung werden die Linien nun aufgesplittert und im selben Atemzug das Spiel mit der »valeur ajoutée« noch weiter in Richtung der Pulsverschleierung eines »temps amorphe« getrieben.

Das Eigene

Auch wenn die Frühfassung der *Sonatine* nach der vorausgegangenen »dissociation chimique« erst die Ansätze einer Synthese und neuartigen musikalischen Sprache zeigt, treten schon Boulezsche Eigenheiten zutage. Sie zeichneten sich bereits in den unveröffentlichten Frühwerken ab und weisen voraus auf die weitere Entwicklung.

Schon in den Variationen des *Thème pour la main gauche* war eine Ästhetik grösstmöglicher Gegensätze aufgefallen. Schroffe Wechsel und der Gang in Extrembereiche prägen auch die *Sonatine*. Die Kontraste sind im verkappten Themendualismus bereits vorgegeben. Während das Zwölftonthema laut, markant, nachklingend und mit Vorliebe in hoher Lage präsentiert wird, steht ihm mit dem Terzmotiv ein Element gegen-

über, das leise und leichtfüssig im Bass daherkommt. Die Gegensätze spitzen sich zu, wenn Thema und Terzmotiv direkt aufeinanderprallen wie etwa am Ende des Trios oder in der Coda, doch durchwegs ist zu beobachten, dass formale Abschnitte mittels der verwendeten Materialien und mit Hilfe unterschiedlicher Verarbeitungsweisen, Tempo- und Registerwechsel sowie plötzlich sich ändernder Spielart kontrastreich voneinander abgehoben werden.

Nach dem im dreifachen Piano pochenden Terzmotto am Ende der Einleitung beginnt die Themenexposition fortissimo und »très marqué – violent«. Innerhalb des Themas setzt sich Nachsatz II durch die plötzliche Zurücknahme der Dynamik und sein Legato-Portato-Spiel ab. Auf die gehämmert laute Schlusswendung der Flöte erfolgt die leise Verarbeitung im Bass des Klaviers. Nach der lauten nuancenlosen Schlussgruppe wirkt der langsame Satz um so geschmeidiger. Dessen rhythmischer Gestaltung im »temps amorphe« folgt das rastlose Sechzehntel-Pulsieren der Scherzando-Abschnitte, die ihrerseits durch abrupte Rückblenden auf Einleitung und »Très modéré« sowie gehämmerte Themenzitate unterbrochen werden. Die Häufung der mit »très«, »molto« oder »subito« spezifizierten Tempo- und Spielanweisungen ist nicht zu übersehen.

Diese Ästhetik der Gegensätze hängt mit zwei weiteren Eigenheiten zusammen. Wenn Boulez sagt, er habe den rhythmischen Kanon auf »anarchische« Weise mit Reihenbruchstücken eingekleidet, und wenn er an Schönbergs expressionistischen Werken die »anarchischen« Intervalle lobt, dann passt dies zu aggressiven Spielanweisungen wie »très brusque et violent« oder »très brutal«. Im kompositorischen Verfahren wie im klanglichen Resultat manifestiert sich der Wille, Konventionen und Grenzen zu sprengen. Kompositionsregeln sowie Hörgewohnheiten sollen verletzt werden. Mit seiner Wucht hatte der *Sacre* ihn gebrandmarkt, in den Schriften und der Vortragsweise von Antonin Artaud fand Boulez wenig später ein Pendant. Seine in »Propositions« formulierte Aufforderung, Musik in der Nachfolge Artauds als »hystérie et envoûtement collectifs« zu verstehen, beschreibt treffend die Wirkung, welche noch heute von der atemberaubenden Schlusssteigerung des Sonatinenfinale ausgeht.[1]

Der Gang in die Extreme gründet in einem heftigen Ausdrucksbedürfnis und setzt zudem ein hohes Mass an Virtuosität voraus. Boulez verlangt von seinen Interpreten ausserordentliche Tempi, ein blitzartiges Erfassen und Umsetzen der rhythmischen Strukturen, hohe Fingerfertigkeit, sprunghafte

1 Vgl. Boulez (1948 I) in Boulez (1966 I), S. 74. – Zu Boulez' Prägung durch die Schriften Antonin Artauds vgl. Bösche (1999), S. 92–96.

Wechsel der Registerlagen verteilt über den gesamten Ambitus beider Instrumente, dazu einen subtilen Umgang mit Artikulation und Dynamik – und dies alles in einem koordinierten Zusammenspiel in kontrapunktischer Schichtung. Doch Boulez weiss auch selbst virtuos mit den Instrumenten umzugehen. Die Anforderungen sind hoch, sie stehen den Möglichkeiten aber nicht entgegen, sondern eröffnen neue klangliche Perspektiven.

Dem traditionellen Belcanto-Spiel der Flöte, welches sich im langsamen Satz nochmals entfalten kann, werden Flatterzungenklänge, Extremtöne und unerbittliches Nonlegato-Spiel zur Seite gestellt. Das Klavier scheint zuweilen eine ganze Gruppe von Schlaginstrumenten zu repräsentieren. Die Clusterketten der Frühfassung klangen wie eine Trommel- oder Tamtam-Fundierung, die Themenzitate in »octaves évitées«, die Glissandi sowie die aus liegenden Trillern aufblitzenden Arpeggien des langsamen Satzes nähern sich der Klanglichkeit eines Xylophons. Auch wenn die aussereuropäisch konnotierten Elemente massgeblich mit Messiaen und Jolivet in Verbindung stehen, fand Boulez in deren eleganter und klangsinnlicher Entwicklung früh eine Gestik, die für sein weiteres Werk charakteristisch bleiben sollte.

Boulez' Musik verlangt schliesslich auch ein virtuoses Hören. Die Struktur des rhythmischen Kanons ist vom Ohr her nicht erfassbar, und selbst Analytiker streiten sich über die Abgrenzung des Themas. Die Überlagerung verschiedener Verfahren und die Verzerrung zugrundeliegender Konstruktionen führt zu der seiner Sprache so eigenen Komplexität. Und zur Dichte kommt die Ausdehnung.

Schon in der *Sonatine* zeigt sich Boulez' Fähigkeit, aus wenig Material weite Entwicklungen zu generieren. Der Kanon basiert einzig auf der jambischen Zelle, Messiaens Vogelruf inspiriert einen ganzen Satz, der Einstiegsgeste der Leibowitzschen *Sonate* steht in der *Sonatine* eine ausgesponnene Einleitung gegenüber. Das Interesse an der Ableitung, dem »travail de déduction«, und die Faszination durch die Wucherung, die »prolifération des matériaux«, lassen die Frage nach der ursprünglichen Autorschaft in den Hintergrund treten. Im Erkennen unausgeschöpfter Möglichkeiten eines Materials liegt für Boulez die Hauptaufgabe des nach Fortentwicklung strebenden Komponisten.

Dabei aber wird deutlich, dass die für das Frühwerk charakteristische »dissociation« und das später wirksam werdende »work in progress« denselben Kompositionsprozess umschreiben. So wie der junge Boulez aus dem Werk seiner Vorgänger Ideen herausgreift, die ihn zu neuen Realisationen inspirieren, so kommt er bis heute auf eigenes Material zurück, dessen Potential ihm noch nicht ausgereizt erscheint.

Das »Opus 1« als Spiegel

Ausgangspunkt und Zentrum meiner Studie war die *Sonatine* von Pierre Boulez. Die Komplexität dieses Gesellenstückes wurde als Herausforderung, seine Heterogenität als Chance begriffen, um ein Netz von Bezügen aufzudecken. Bezüge zum vorangegangenen Frühwerk, Bezüge aber vor allem zu Werken musikalischer Vorgänger. Auf diese Weise erhellt sich die Sprachfindung eines grossen Komponisten unserer Zeit.

Die für den Zugang notwendige Beschäftigung mit Pierre Boulez' Lehrzeit erwies sich als umfangreiche Aufgabe. Die Jahre der deutschen Besatzung und die Zeit nach der Befreiung von Paris sind historisch noch kaum aufgearbeitet, der Unterricht am Conservatoire ist nur spärlich dokumentiert. Um Näheres über die privaten Kontrapunktstunden bei Andrée Vaurabourg zu erfahren, mussten unveröffentlichte Quellen herangezogen werden; das Wirken von René Leibowitz bleibt trotz aufwendiger Recherchen in mancherlei Hinsicht noch im Dunkeln. Dennoch ist zu erkennen, dass die Lehrzeit von Pierre Boulez kurz, aber intensiv und fruchtbar war. Von einem »autodidacte« im engeren Sinn kann nicht die Rede sein, und auch das Bild des Rebellenschülers, wie es von Boulez entworfen und bis heute gehandelt wird, ist heroisierend überzeichnet.[1]

In den unveröffentlichten Kompositionen der Studienjahre spiegelt sich Boulez' Auseinandersetzung mit Lehrern und Vorgängern unmittelbar. Zu den bisherigen Untersuchungen bieten sich weiterführende an, vor allem zu den *Psalmodies* und dem *Quatuor pour Ondes Martenot*, denn es wird ersichtlich, dass Boulez bis zur *Sonatine* bereits einen kompositorischen Weg zurückgelegt hatte, der bedeutender ist, als es seine Kommentare annehmen lassen. Entgegen der später postulierten Zielstrebigkeit war der junge Komponist am Experimentieren in verschiedenartigen Stilen interessiert. Seine Frühwerke weisen nicht nur auf Strawinsky, Messiaen, Schönberg und Webern als einflussreiche Vorgänger, sondern auch auf Fauré, Honegger und besonders Jolivet. Unterschiedliche Ansätze wurden ausprobiert und eine Weile parallel geführt, eine Phaseneinteilung in ein prädodekaphones und ein dodekaphones Bou-

1 Vgl. hierzu Kap. I.3.

lezsches Frühwerk erscheint daher nicht sinnvoll. Wie eine Bestandesaufnahme kompositorischer Möglichkeiten fügen sich die Miniaturen der *Notations* unter dem Nenner der Zwölftonreihe lose aneinander, bevor Boulez die verschiedenen Ausgangsmaterialien und Kompositionsweisen in der *Sonatine* grossformal miteinander konfrontierte. Doch auch hier ist der kompositorische Aneignungsprozess noch im Gange, die Synthese nur partiell. Um dies erkennen zu können, war der Fund der Sonatinen-Frühfassung massgeblich.

Die Ergebnisse meiner Nachforschungen und Analysen zur *Sonatine* auf den Ebenen der Materialfindung, der Formbildung und der Kompositionsweisen sowie bezüglich der beiden Fassungen wurden im vorigen Kapitel resümiert.[2] Nachfolgende Studien mögen nun dem Beziehungsnetz Fäden hinzufügen. Was die Dokumentenlage des Werkes betrifft, ist anzunehmen, dass weitere Reinschriften der Frühfassung und möglicherweise Skizzen und Vorfassungen auftauchen. Meine Beobachtungen zu Boulez' Sprachfindung im Spiegel seines »Opus 1« sollten dadurch im wesentlichen nicht tangiert werden.

Über die *Sonatine* hinausgehend bietet der hier dargestellte musikalische Horizont des jungen Boulez neue Ansätze, denn durch die Gegenüberstellung der Fassungen konnte eine entscheidende Entwicklungsetappe des Komponisten zwischen 1945 und 1949 näher beleuchtet werden. Vor allem auf die nach der *Sonatine* geschriebene und zeitgleich revidierte *Première Sonate* lassen sich Beobachtungen übertragen. Auch aus diesem Werk wurden vor der Drucklegung mehrtaktige Melodien, chromatische Einschübe sowie Cluster getilgt, welche Bezüge zur Musik Messiaens und Jolivets bildeten, und vornehmlich in langsameren Passagen wurden Oktavlagen und Rhythmen überarbeitet. Anders als in der *Sonatine* kamen in der *Première Sonate* im April 1949 keine neuen Texturen hinzu, gleichwohl hat man den Fassungen dieses Werkes bisher zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt.[3]

---

2 Vgl. Kap. II.6.

3 Eine Reinschrift der *Première Sonate* von 1946 liegt in der Bibliothèque Nationale, vgl. F-Pn, Ms. 20227. Die Existenz dieses Manuskripts ist seit einiger Zeit bekannt, es wurde 1984 angekauft. Analytische Beobachtungen zu den verschiedenen Fassungen finden sich bislang nur bei O'Hagan (1997), S. 26–32. Eine weitere frühe Reinschrift liegt bei Christian Wolff in Hanover, USA, auch besass Amphion ein Manuskript, das 1991 verkauft wurde. Fotokopien der Reinschriften sind einsehbar in PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 4b.

In der *Première Sonate* tritt der Bezug zu Vorgängermodellen in den Hintergrund. Dennoch lässt sich dieser Aspekt für Analysen noch fruchtbar machen, insbesondere für die Frage nach dem Thematischen. Wurden in der *Sonatine* Thematik und Athematik gegeneinander ausgespielt, geht die *Première Sonate* einen Schritt weiter in Richtung einer athematischen Kompositionsweise.[4] Das Anfangsthema des 1. Satzes ist weit weniger prägnant als das Thema der *Sonatine*, dabei deuten Spuren auf das »Thema« des 3. Satzes von Weberns *Variationen* op. 27.[5] Wie bei den Recherchen zur Lehrzeit ersichtlich wurde, lernte Boulez Weberns *Variationen* im Frühjahr 1946 kennen.[6] Da Leibowitz explizit an Weberns op. 27 das Problem der Athematik diskutierte und in seiner *Sonate* op. 12 direkt an dieses Werk anknüpfte, ist es naheliegend, dass auch Boulez hier konkrete Inspirationen zur Überwindung des Thematischen bezog.

Des weiteren könnte das Beziehungsnetz der *Sonatine* neue Impulse für Untersuchungen zur *Deuxième Sonate* und deren langwierigem Entstehungsprozess geben.[7] Schliesslich ist Boulez' »Opus 1« insofern paradigmatisch, als sich dort bereits diejenigen Antinomien greifen lassen, die für seine Musik bis heute charakteristisch bleiben. Die Musik Messiaens, Jolivets und Strawinskys mit derjenigen von Schönberg, Webern und Berg zu verbinden, ermöglichte Boulez nicht nur, seiner Ansicht nach defizitäre Bereiche auszugleichen, sondern führte in der Synthese zu Kompromissen und in der Folge zu Verwerfungen. Denn es waren Welten mit unterschiedlichen Hierarchien und grundsätzlich verschiedener Ästhetik.

Die Prämisse, bezüglich Tonhöhen und Rhythmus gleichermassen innovativ sein zu wollen, und das Bedürfnis nach Ausgewogenheit ergaben mit der diastematischen Einkleidung präfabrizierter rhythmischer Gebilde, der Serialisierung beider Parameter und der nachträglichen Rhythmisierung harmonischer, durch Multiplikation entstandener Blöcke unterschiedliche Lösungen mit wechselnder Hierarchisierung. Zudem stand dem Wunsch nach Imagination und improvisatorischer Kraft die

4 Vgl. diesbezüglich etwa Boulez im Gespräch mit Sylvie de Nussac, 1983, S. 105: »Là, le matériau obéit à une athématique plus fondamentale. Ce n'est pas sur de véritables thèmes qu'elle est construite, mais plutôt sur ce que j'appelle aujourd'hui des ›matrices thématiques‹.«

5 Vgl. bes. die filigrane Arbeit mit Einzeltönen und Zweitongesten im Wechselspiel der Hände, den Stellenwert der Pausen, die Zersplitterung des Tonraumes sowie den Einsatz dynamischer Kontraste.

6 Vgl. Kap. I.2.6, S. 78.

7 Zu den Quellen und Fassungen der *Deuxième Sonate* vgl. bisher O'Hagan (1997), S. 33–40, Bösche (1999), S. 72–75 sowie Kovács (2004), S. 239–243.

Prämisse konsequenter Strukturierung und ständiger Variation entgegen. Stilistische Merkmale des Incantatorischen wie prägnante Motive, ornamentale Gesten, Wiederholungen und Ostinati, die im Zuge der Serialisierung vor dem Druck aus der *Sonatine* getilgt wurden, fanden nach der radikalen Lösung der *Structures* mit *Le Marteau sans maître* zurück in Boulez' Musik. Hätte Boulez in den 80er Jahren seine Idee aufgegriffen und die *Sonatine* in eine neue Fassung mit kleinem Orchester gebracht,[8] dann hätte diese möglicherweise Verworfenes aus der Frühfassung rehabilitiert.

Dennoch ist die *Sonatine* im Druck von 1954 der Frühfassung von 1946 vorzuziehen. Gerade die Änderungen im Detail, die Boulez in einer privaten Äusserung als reine »modifications d'écriture« abtat,[9] bedeuten eine wesentliche Komprimierung der Textur sowie eine Steigerung der klanglichen Brillanz. Sie zeugen von seinen hochgradig weiterentwickelten handwerklichen Fähigkeiten, von höheren stilistischen Ansprüchen und Erfahrungen im Umgang mit den Instrumenten. So nachgebessert und heterogen wie uns die *Sonatine* in der Druckfassung vorliegt, birgt sie ein enormes Potential – der Rezeptionsgeschichte dieses »Opus 1« wäre im einzelnen noch nachzugehen. Seinen Erfolg hat es wohl auch Boulez' Geniestreich zu verdanken, mit Flöte und Klavier eine Gattung zu wählen, die wenig an Meisterlichem zu bieten hat, wobei die Flöte zugleich ausdrucksmässig stark und spieltechnisch beweglich genug war, um den Ansprüchen Boulezscher Musik gerecht zu werden.

Als Referenz für Studien zum Frühwerk von Boulez wäre eine Edition der Frühfassung der *Sonatine* gleichwohl wünschenswert, idealerweise in Kombination mit der revidierten Fassung, denn deren Ausgabe weist so viele Fehler auf, dass eine Neuedition angebracht erscheint.[10] Die hier gewählten Beispiele aus der Frühfassung sollten vorerst das Wesentliche dokumentieren, Details der Revision sind zudem dem Anhang zu entnehmen.[11]

*

8 Vgl. seine Aussage gegenüber Sylvie de Nussac, zitiert in Kap. II.2.2, S. 149.

9 Vgl. Boulez' Anmerkungen zur Revision in seinem Brief an George Kenneth Mellott, zitiert in Kap. II.4.1, S. 198.

10 Vgl. das als Anhang B.5 mitgelieferte Druckfehlerverzeichnis.

11 Vgl. Anhang B.4.

Wie ein roter Faden hat sich Boulez' Verfahren der »dissociation« durch unsere Studie gezogen. Dieses im Frühwerk zu greifende Moment des gezielten Heraustrennens bleibt grundlegend für den weiteren Schaffensprozess. Als Boulezsches Charakteristikum ist die »dissociation« dem »work in progress« und seiner »prolifération«, dem Wuchern, zur Seite zu stellen.[12]

»Dissociation« bedeutete beim jungen Boulez im Entlehnen auch schon die Aneignung. Wörtliche Übernahmen wurden vermieden. Ein gewisses Kaschieren mag zuweilen mitgeschwungen haben, doch lag nach der Initialgeste der Materialwahl das Boulezsche Hauptaugenmerk von Anfang an auf der Verarbeitung. Seine Fähigkeit, unausgeschöpfte Möglichkeiten eines Materials zu erkennen, dieses zu transformieren, zu variieren, zu erweitern und anzureichern, und sein Ehrgeiz, übernommene Kompositionsweisen zu perfektionieren, bewahrten den jungen Komponisten vor epigonalem Kopieren und führten zu einer rasanten persönlichen Entwicklung. Die schöpferische Fantasie wird aber je länger, desto mehr auch zur Bürde. Dem reifen Komponisten fällt es zunehmend schwer, sich von Material zu trennen, welches ihm noch lebendig erscheint.[13] An die Stelle fremder Ideen treten die eigenen. Splitter aus früheren Werken drängen nach weiterer Entfaltung und fordern neue Derivate.

Boulez' »dissociation« mit dem Aneignungsprozess anderer Komponisten des 20. Jahrhunderts zu vergleichen, wäre eine eigene Studie wert.[14] Wie wir sahen, differiert es diametral mit demjenigen Leibowitzens, der sich ganz auf das Vorbild von Schönberg und dessen Schülern stützte,[15] und es unterscheidet sich von Messiaens eklektischem Auswahlverfahren im Bedürfnis nach historischer Legitimation. Hier nun kommen die Schriften zum Tragen.

Für die Analyse der *Sonatine* waren die Schriften von Boulez wegweisend. Sie bilden ein beeindruckendes Korpus. Im Kielwasser runder Geburtstage erscheinen seine Aufsätze, Vorlesungen und Interviews zudem in Neuauflagen, dies mit unterschiedlichem Gewinn. Die für Boulez' Sprachfindung und Positionierung so wesentlichen frühen Aufsätze präsentieren sich am zugänglichsten in der überarbeiteten und annotierten

12 Vgl. hierzu auch Kap. II.6, S. 338.

13 Vgl. hierzu etwa Boulez (1975), S. 63: »Je ne peux pas arriver à me séparer d'un matériel tant qu'il est encore vivant pour moi.«

14 Vgl. dazu Kap. II.1.1.

15 Vgl. hierzu Kap. I.2.6, S. 83–85.

englischen Ausgabe.[16] Die jüngste französische Neuauflage hat die Chance eines Kommentars leider nicht ergriffen,[17] einer zukünftigen neuen deutschen Ausgabe sind kommentierende Hinweise zum Kontext dringend zu empfehlen.

Was die unveröffentlichten Schriften von Boulez betrifft, wäre eine Edition der Gespräche mit Sylvie de Nussac aus dem Jahr 1983 eine Bereicherung. Des weiteren birgt Boulez' Korrespondenz – wie die edierten Briefwechsel mit John Cage und André Schaeffner ahnen lassen – noch etliche Trouvaillen. War sein Austausch mit Olivier Messiaen oder Igor Strawinsky in erster Linie organisatorischer und aufführungstechnischer Art und für meine Studie wenig ergiebig, so zeigten sich die Korrespondenzen mit Andrée Vaurabourg und André Souris als Entdekkung. Hier sollten zumindest Teilpublikationen in Erwägung gezogen werden. Die Korrespondenz mit Vaurabourg beleuchtet Boulez' Verhältnis zu Arthur Honegger und seiner Frau und deren Bedeutung für sein kompositorisches Denken. Die Briefe an Souris sind lebhafte, informative und amüsant zu lesende Dokumente ihrer Zeit. Sie schildern die Musikszene im Paris Mitte der 40er Jahre auf unverblümte Weise und begleiten einen jungen Komponisten auf dem Weg zu sich selbst.

Auch die Schriften von Boulez' Lehrern waren Schlüssel zur *Sonatine*, insbesondere Leibowitz' längst vergriffene Bücher *Schœnberg et son école* und *Introduction à la musique de douze sons*. Deren Kenntnis erwies sich als unabdingbar für das Verständnis des frühen Boulez, Neuauflagen wären hier sehr zu begrüssen. Eine Fundgrube stellt der jüngst erschienene *Traité* von Messiaen dar.[18] Undatiert und nur ansatzweise systematisiert, wartet dieser Nachlass noch auf einen gebührenden Kommentar.

Gemeinsam rufen die erwähnten Schriften die kompositorischen Fragen und die Musikdebatten ihrer Zeit in Erinnerung. Vor diesem historischen Hintergrund entfaltet sich bei der Werkanalyse eine willkommene Wechselwirkung: Dank der Schriften öffnen sich Werkzugänge, dank der Werkkenntnis werden umgekehrt auch Textaussagen zwischen den Zeilen vernehmbar. So werfen die »Werkstatt-Spuren« in der *Sonatine* nicht nur Licht auf Pierre Boulez' Sprachfindung, sie ermöglichen es auch, seine »Werkstatt-Texte« mit einem geschärften Blick zu lesen.

Wie die Überarbeitung der *Sonatine* zeigt, war Boulez' Kritik an Vorgängern und Zeitgenossen als kompositorische Selbstbestimmung in dop-

16 Vgl. Boulez (1991).
17 Vgl. Boulez (1995–).
18 Vgl. Messiaen (1994–).

pelter Weise motiviert. Er verwarf das Rhythmuskonzept der Wiener Komponisten, da sich in seiner eigenen musikalischen Sprache zum Zeitpunkt der Konfrontation bereits die von Messiaen übernommene ametrische »inquiétude rythmique« etabliert hatte. Er übernahm und propagierte die Reihentechnik, kritisierte aber den hörigen Umgang mit formulierten Gesetzlichkeiten, wie ihn Leibowitz und andere zwölftönige »Schwach- und Wirrköpfe« der Pariser Musikwelt praktizierten, denn dies widersprach den anarchischen Zügen seiner Ästhetik. Doch neben der Kongruenz von Kritik und eigenem Tun stechen auffällige Diskrepanzen ins Auge. Nicht nur im kritisierten Œuvre von Messiaen und Strawinsky, sondern auch in Boulez' Frühwerk finden sich blockweise Reihungen unterschiedlicher Texturen; die *Sonatine* orientiert sich noch in der Nachfolge Schönbergs an der als unzeitgemäss verworfenen Sonatensatzfolge und Sonatenhauptsatzform, ihr Thema basiert noch auf dem traditionellen Modell einer »mélodie accompagnée«. Bezüglich Satzweise und Form kritisierte Boulez an seinen Vorgängern, was er zunächst selbst übernommen hatte. Kritik bedeutet hier das Abstossen von Eigenem.

Die frappanteste Offenbarung der *Sonatine* ist dabei die Tatsache, dass die komplexen dodekaphonen Passagen der Exposition und Reprise, mittels derer man bisher Boulez' Aneignung der Zwölftontechnik beschrieb, in der Frühfassung noch gar nicht vorkamen. Anfang 1946 strebte Boulez noch nicht nach einer Überwindung »akademischer« dodekaphoner Strukturen, sondern er übernahm die Reihentechnik nur partiell. Von einer Nachfolge Weberns kann zum Zeitpunkt der Frühfassung noch nicht die Rede sein. In der Reihenstruktur und im Spiel mit Brückentönen zeigen sich Ansätze, angewendet wird die Reihe aber noch weitestgehend »ultrathematisch« im Schönbergschen Sinn. Weder die *Notations* noch die *Sonatine* bedeuten somit einen Paradigmenwechsel. Wie in den Werken zuvor bleibt Boulez am Experimentieren in verschiedenartigen Stilen interessiert, wobei sich allerdings das Streben nach einer Synthese abzeichnet.

Die stärksten Bezüge der *Sonatine* deuten auf das Werk Olivier Messiaens. Neben der rhythmischen Prägung unterstreichen konkrete Materialanleihen den Einfluss, sogar im Harmonischen besteht durch die Anlage der Reihe eine Verbindung zu Messiaens Modi. Als grundlegend erweist sich auch die Schulung durch Andrée Vaurabourg-Honegger. Satzweisen von Messiaen, Strawinsky und Jolivet werden zwar übernommen, jedoch bereits in der Frühfassung in ein übergeordnetes polyphones Denken integriert. Wie die Korrespondenz zeigt, nahm Boulez 1949 den Kontakt zu Vaurabourg zu einem Zeitpunkt wieder auf, als er in der

Revision die *Sonatine* noch stärker kontrapunktisch zu durchdringen suchte.

Obwohl sich Boulez nicht an das von Leibowitz vorgegebene dodekaphone Regelwerk hielt und von der Zwölftontechnik zunächst nur übernahm, was ihm nützlich erschien, ist die *Sonatine* durchdrungen von Leibowitzschen Ideen. Für die von Leibowitz als aktuell dargestellten kompositorischen Probleme – eine zeitgemässe neue Formgebung, die Überwindung des Thematischen sowie die variative Durchdringung aller Parameter des Tonsatzes – werden in der *Sonatine* Lösungen gesucht. Die Überarbeitung von 1949 zeigt darüber hinaus, dass Leibowitz' Einfluss nachwirkt: Die neukomponierte Themenbegleitung ist nun streng dodekaphon, in der Frühfassung noch vorhandene Wiederholungen werden radikal eliminiert.

Wenn Boulez zeitgleich zur Überarbeitung von *Sonatine* und *Première Sonate* damit begann, seine kompositorischen Vorstellungen publik zu machen, dann bezog er Position bezüglich der Widersprüchlichkeiten, die sich bei der eigenen Sprachfindung ergeben hatten. Im Kritisieren formulierte er zukünftige Kompositionsanweisungen und verabschiedete sich nachdrücklich von seiner eigenen Vergangenheit. Der direkteste Zugang zu Boulez' Frühwerk liegt für den Analytiker somit nicht im Postulierten, sondern im Verworfenen.

Pierre Boulez' Schriften fordern allesamt eine differenzierte Lesart. Sein in den Gesprächen mit Deliège gezeichnetes Selbstporträt eines »autodidacte par volonté« darf nur in sehr übertragenem Sinn verstanden werden, die »dissociation chimique« beschreibt zwar treffend Boulez' persönliches Aneignungsverfahren, ein solch selektives Vorgehen drängte sich nach Kriegsende jedoch geradezu auf. Während sich Leibowitz im Unterschlupf ganz den Werken der geächteten Wiener Komponisten verschreiben konnte, es aus Widerstand geradezu tun musste, strömten nach der Öffnung von Paris verschiedenste Einflüsse gleichzeitig auf die jungen Musiker ein. Boulez' konkrete Auswahl wurde dabei nicht nur von seinem persönlichen kritischen Instinkt, sondern auch von einer feinen Chronologie innerhalb dieser Gleichzeitigkeit geleitet.

Nach der Bekanntschaft mit Messiaens Rhythmik mussten die metrischen Werke der Wiener Komponisten rückständig wirken; durch den Privatunterricht bei Vaurabourg war Boulez bereits in kontrapunktischer Setzung geschult, als er auf Messiaens homophone Reihungen und Schichtpolyphonien traf. Die Anknüpfung an eine Schönbergsche Form und eine Webernsche Reihenstruktur wurde in der *Sonatine* direkt von Leibowitz

motiviert. Das von ihm geleitete Konzert im Dezember 1945, in welchem neben Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9 auch Weberns *Symphonie* op. 21 erklang, lieferte unmittelbar das Material.

Auch standen Boulez' Entscheidungen 1945/46 noch nicht so präzise fest, wie er dies im Rückblick sah. Zwar knüpfte er mit Vorliebe an avantgardistisch wirkenden Materialien und Verfahren an, seine Frühwerke kennzeichnet jedoch die Pluralität der Ansätze. Erst mit zeitlichem Abstand zur Lehrzeit kristallisieren sich die massgeblichen Vorbilder und Verfahren heraus.

Boulez' Kommentare zu eigenen Werken in seinen Vorlesungen am Collège de France, wie sie hier für die Analyse der *Sonatine* nutzbar gemacht wurden, sind höchst aufschlussreich und zuweilen von einer entwaffnenden Ehrlichkeit. Gerade über das Frühwerk wird nun jedoch eine nachträgliche Systematisierung gestülpt, die mehr der späteren Entwicklung als dem damaligen Experimentieren Rechnung trägt. Kompositorische Aussagen journalistischen Charakters wie die Unterhaltungen mit Goléa sind schliesslich nur mit Vorbehalten zu verwenden. Sollte Boulez wirklich gesagt haben, der Druck der *Sonatine* weiche nur in »zehn Takten« von der Originalfassung ab, dann müsste man eine tendenziöse Herabspielung konstatieren.

Will man über den Höreindruck hinaus einen Zugang finden zur Musik von Pierre Boulez, ist die Auseinandersetzung mit seinen Schriften wegweisend. Den Worten dieses Kritikers muss jedoch die nötige Skepsis entgegengebracht werden. Wenn Boulez als Komponist dazu auffordert, dem Werk anderer mit einem »›irrespect‹ fondamental (un *doute*)« zu begegnen, dann kann man dies übertragen: Auch die musikhistorische Beschäftigung mit dem Œuvre von Pierre Boulez erfordert bei aller Bewunderung ein gewisses Mass an »Respektlosigkeit«.

Anhang A – Materialien zu Boulez' Lehrzeit

1. Dodekaphone Kriterien und Verfahren nach Leibowitz

Kriterien zur Auswahl der Reihenformen

1. *Kombination von Reihen mit denselben Anfangs- oder Schlusstönen*
   »pour des raisons d'économie« (*IM,* S. 123, Anm. 1: AS op. 31, Intr.)
   »forte unité dodécaphonique« (*IM,* S. 155: AS op. 31, 3. Var., T. 106–109)
2. *Umkehrungsverhältnisse*
   »chaque forme est le renversement de l'autre« (*IM,* S. 216: AS op. 31, 2. Var.)
   »superposition […] à sa forme renversée« (*SE,* S. 240: AW op. 27, 2. Satz)
3. *Kombination von Grundgestalt und Krebs*
   »superposition de la forme originale […] et de sa récurrence«
   (*SE,* S. 232: AW op. 27, 1. Satz, T. 1–7)
4. *Verwendung von vier und mehr Reihenformen*
   »complexité«, »conception vaste« (*IM,* S. 138: AS op. 31, 1. Var., T. 58–59)
   »summum de la science dodécaphonique« (*IM,* S. 210: AS op. 31, Finale, T. 502 ff.)
   »discipline de fer« (*IM,* S. 233: AW op. 21, 1. Satz)
5. *Kombination von Grundgestalt, Umkehrung, Krebs und Krebsumkehrung*
   »aspect global«, »*qualité complète*« (*IM,* S. 135: AS op. 31, Thema)

Präsentationsmöglichkeiten einer einzelnen Reihenform

1. *Horizontal-Linear*
   »déroulement ›normal‹« (*IM,* S. 218)
   »forme mélodique« (*IM,* S. 215)
2. *Präsentation mit Richtungswechsel*
   »mouvement à la fois original et récurrent« (*IM,* S. 174: AS op. 31, 6. Var., T. 219)
   »procédé ›original-récurrence‹« (*IM,* S. 199: AS op. 31, Finale, T. 314–315)
3. *Fragmentierung*
   »procédé de fragmentation« (*IM,* S. 125: AS op. 31, Intr., T. 18)
   »fragmentation de la série en deux tronçons« (*IM,* S. 126: AS op. 31, Intr., T. 24–25)
   »subdivision par tronçons« (*IM,* S. 186: AS op. 31, 7. Var.)
   »morcellement de la série« (*IM,* S. 164: AS op. 31, 5. Var.)
   »tronçonnement en parties égales« (*QM,* S. 26: AW op. 24)
4. *Arpeggierung*
   »une sorte d'accord brisé« (*QM,* S. 26: AW op. 24, 1. Satz, T. 9)

5. *Vertikal*
   »forme harmonique« (*IM,* S. 215–216)
   »présentation harmonique *totale* de la série« (vier Dreitonakkorde)
   (*IM,* S. 180: AS op. 31, 7. Var., T. 238–239)

Präsentationsmöglichkeiten mehrerer Reihenformen

1. *Horizontal-Linear*
   »déroulement ›normal‹ de chaque forme« (*IM,* S. 218)

2. *Parallelführung in fixem Intervallabstand*
   »évolution parallèle de deux formes identiques«
   (*IM,* S. 138: AS op. 31, 1. Var., T. 58–59)
   »en septièmes parallèles« (*IM,* S. 196: AS op. 31, 9. Var., T. 303)

3. *Stimmkreuzung zweier linear präsentierter Reihenformen*
   (*IM,* S. 196: AS op. 31, 9. Var., T. 303–304)

4. *Wechselweise horizontale Präsentation zweier Reihenformen*
   »déroulement progressif«, »présentation alternative«
   (*IM,* S. 237: AW op. 21, 2. Satz, 2. und 6. Var.)

5. *Kombination linearer und fragmentierter Reihenformen*
   »superposition de formes déroulées normalement à des formes subdivisées«
   (*IM,* S. 218)

6. *Allgemeine Fragmentierung*
   »subdivision par tronçons des différentes formes employées« (*IM,* S. 218)

7. *Brückentöne*
   »une possibilité dodécaphonique fort intéressante«
   (*IM,* S. 146–147: AS op. 31, 2. Var., T. 104)
   »un procédé bien précis« (*IM,* S. 233: AW op. 21, 1. Satz, T. 11–14)
   »sons pivots«
   (*QM,* S. 31–34, S. 53: AW op. 24, 1. Satz, T. 29, T. 40, T. 48, 3. Satz, T. 59–70)
   »deux formes [...] qui s'enchaîneront« (*IM,* S. 243: AW op. 27, 2. Satz, T. 6)
   »passages subtils et intéressants« (*IM,* S. 243: AW op. 27, 3. Satz, T. 59–64)

Allgemeine Gesetze und Empfehlungen

1. *Reihen nur in begründbaren Ausnahmefällen nicht vollständig präsentieren*
   »cela ne constitue pas une lacune puisque« (*IM,* S. 172: AS op. 31, 6. Var., T. 207–209)

2. *Freiheiten in der Reihenfolge nicht ohne Grund*
   »Les douze sons ne doivent donc en *principe* être employés que dans l'ordre proposé par la série.« (*IM,* S. 94)
   »une petite liberté [...] justifiée par« (*IM,* S. 147: AS op. 31, 2. Var., T. 105)
   »libertés qui ne sacrifient [...] en rien à la discipline acceptée«
   (*IM,* S. 243: AW op. 27, 3. Satz)

3. *Wiederholungen von Einzeltönen gestattet*
   »les répétitions consécutives d'un même son ne constituent nullement une impureté dodécaphonique« (*IM,* S. 97)

4. *Keine Oktavverdoppelungen*
   »toute répétition verticale (octave) est exclue« (*IM,* S. 99)

5. *Reihenbehandlung kleinräumig analog fortsetzen*
   »traitement analogue« (*IM,* S. 183: AS op. 31, 7. Var., T. 252)
   »variation [...] mais constance« (*IM,* S. 156: AS op. 31, 3. Var., T. 111–114)
   »manière sensiblement analogue« (*IM,* S. 192: AS op. 31, 8. Var.)
   »juxtaposant deux formes analogues« (*QM,* S. 43: AW op. 24, 2. Satz, T. 69–78)

6. *Reihenbehandlung der Architektur gemäss variieren*
   »un certain maniement doit être maintenu [...] tant que la signification et l'architecture musicale ne varient pas« (*IM,* S. 218)

7. *Bevorzugung gewisser Reihenformen vermeiden*
   »cette prédilection pour certaines formes primordiales serait plutôt à éviter« (*IM,* S. 216, Anm. 1: AS op. 31)

Kunstgriffe

1. *Dieselben Motive aus verschiedenen Reihenformen herleiten*
   »trouver des motifs identiques dans des formes diverses«
   (*IM,* S. 174: AS op. 31, 6. Var., T. 216–217 und Finale, T. 334–339)

2. *Thema mit der Begleitung verknüpfen*
   »unité *absolue*« (*IM,* S. 161: AS op. 31, 4. Var.)
   »déduction du thème [...] à partir de formes qui ›servent aussi à autre chose‹«
   (*IM,* S. 186: AS op. 31, 5. Var.)
   »les ›sons manquants‹ forment des accords ou des contrepoints«
   (*IM,* S. 217: AS op. 31, 4., 5., 6., 7. Var.)

Legende: *IM* *Introduction à la musique de douze sons*
SE *Schœnberg et son école*
QM *Qu'est-ce que la musique de douze sons?*
AS Arnold Schönberg
AW Anton Webern

2. Rhythmische Prinzipien und Verfahren nach Messiaen

»Musique amesurée«

1. *Multiplikation kleiner Werte statt metrischer Taktgliederung*
   »nous remplacerons les notions de ›mesure‹ et de ›temps‹ par le sentiment d'une valeur brève [...] et de ses multiplications libres« (*TL,* S. 6)
   »prédilection marquée pour les rythmes à nombres premiers (5, 7, 11, 13, etc.)« (*TL,* S. 6)

2. *Pulsstörung mittels der »valeur ajoutée«*
   »ajouter à un rythme quelconque une petite valeur brève qui transforme son balancement métrique« (*TL,* S. 7)
   »soit par une note, soit par un silence, soit par le point« (*TL,* S. 8)

3. *Betonungen analog zur Melodieführung*
   »la combinaison: ›anacrouse-accent-désinence‹. Il y a analogie évidente entre les anacrouses et désinences mélodiques d'une part, et les préparations et chutes rythmiques d'autre part.« (*TL,* S. 9)

Rhythmische Notationsarten

1. *Taktstriche als grossräumige Orientierungshilfen*
   »écrire les valeurs exactes, sans mesure ni temps, en conservant seulement l'usage de la barre de mesure pour marquer les périodes et donner un terme à l'effet des accidents«
   »la meilleure pour le compositeur, puisqu'elle est l'expression exacte de sa conception musicale«
   »excellente pour un seul ou quelques exécutants groupés« (*TL,* S. 20)

2. *Ständige Taktwechsel*
   »A l'orchestre [...]. Lorsque tous les exécutants font les mêmes rythmes et que ces rythmes rentrent dans des mesures normales, on peut accumuler les changements de mesure« (*TL,* S. 20)

3. *Kurze Takte mit Sonderzeichen*
   »Toujours à l'orchestre, si tous les éxecutants font les mêmes rythmes et que ces rythmes *ne rentrent pas* dans des mesures normales, il faut diviser la musique en mesures courtes« (*TL,* S. 20)
   »il faut donc recourir à des signes rythmiques, placés au-dessus des temps, pour indiquer leur durée exacte« (*TL,* S. 21)

4. *Regelmässige Takte mit synkopierter Schreibweise*
   »La plus facile pour les exécutants puisqu'elle ne dérange en rien leurs habitudes.«
   »en contradiction avec la conception rythmique du compositeur« (*TL,* S. 21)

Definitionen

1. *Rhythmen im Krebs (»rythmes rétrogradés«)*
   »lire de droite à gauche ce qui, normalement, devrait se lire de gauche à droite«
   »l'ordre des valeurs est complètement renversé« (*TL,* S. 12)

2. *Nicht-umkehrbare Rhythmen (»rythmes non rétrogradables«)*
   »Qu'on les lise de droite à gauche ou de gauche à droite, l'ordre de leurs valeurs reste le même.«
   »tous les rythmes, divisibles en 2 groupes rétrogradés l'un par rapport à l'autre, avec ›*valeur centrale commune*‹, sont non rétrogradables« (*TL,* S. 12)
   »C'est une de mes découvertes préférées.« (*TR,* Bd. 2, S. 7)

3. *Pausenwerte*
   »les silences qui *suivent* les attaques doivent leur être additionnés«
   »toute attaque suivie d'un silence forme *un tout* avec ce silence« (*TR,* Bd. 2, S. 100)

4. *»Valeurs rationnelles et irrationnelles«*
   »Les valeurs irrationnelles sont les duolets, triolets, quintolets, septolets, etc. Les valeurs rationnelles sont les autres.« (*TR,* Bd. 2, S. 407 bzw. *TR,* Bd. 6, S. 3)
   »Deux grandes figures dominent toute la musique contemporaine. Debussy (l'emploi qu'il a fait [...] du mélange des valeurs rationnelles et irrationnelles).« (*TR,* Bd. 2, S. 407)
   »Jolivet [...] est allé très loin dans l'emploi des valeurs irrationnelles.« (*TR,* Bd. 2, S. 412)

5. *»Personnages rythmiques«*
   »l'accroissement et le décroissement d'un groupe rythmique [...] sur deux« (*TR,* Bd. 2, S. 93)
   »l'accroissement et le décroissement d'un groupe de valeurs sur deux« (*TR,* Bd. 2, S. 125)
   »On peut [...] pousser beaucoup plus loin l'emploi de ce procédé et avoir, sur la scène rythmique, un nombre de personnages rythmiques supérieur à 2, qui évoluent, croissent, décroissent, restent immobiles, meurent, ressuscitent, dont les uns mènent les autres, etc., exactement comme cela se passe au théâtre (et dans la vie...).« (*TR,* Bd. 2, S. 93–94)
   »la grande innovation Strawinskyenne« (*TR,* Bd. 2, S. 97)
   »Deux grandes figures dominent toute la musique contemporaine. [...] Strawinsky, et son invention des personnages rythmiques.« (*TR,* Bd. 2, S. 407)
   »je trouve aux personnages rythmiques une hérédité plus singulière et grandiose: l'*élimination* et l'*amplification* chez Beethoven. [...] Différence entre les deux procédés: [...] Strawinsky agrandit et rapetisse alternativement des figures rythmiques diverses. [...] chez Strawinsky, les rythmes sont des cellules vivantes qui croissent et décroissent« (*TR,* Bd. 2, S. 112–113)

6. *Rhythmisches Thema*
   »un découpage particulier de la durée ayant la force thématique, transmis à l'auditeur par des sons si peu importants qu'ils sont presque des bruits«
   »pour la première fois peut-être dans l'histoire de la musique occidentale civilisée, un *thème purement rythmique*« (*TR,* Bd. 2, S. 99: IS, *Sacre*, Ziffer 13)

7. *Chromatische Werteskala*
»des valeurs progressivement ralenties [ou] accélérées« (*TR*, Bd. 3, S. 320)

Augmentations- und Diminutionsregeln

1. *Klassische Vergrösserungen und Verkleinerungen*
»les valeurs [...] doublées, ou diminuées de moitié« (*TL*, S. 10)

2. *Hinzufügen bzw. Wegnahme der Punktierung*
»L'augmentation par ajout du point est déjà beaucoup plus intéressante.« (*TL*, S. 10)

3. *Weitere Augmentations- und Diminutionsformen*
»Il existe d'autres formes d'augmentation et diminution.«
»ajout du quart des valeurs« – »ajout du tiers des valeurs« – »ajout du double des valeurs« – »ajout du triple de valeurs« – »ajout du quadruple des valeurs«
»retrait du 5e des valeurs« – »retrait du quart des valeurs« – »retrait des 2/3 des valeurs« – »retrait des 3/4 des valeurs« – »retrait des 4/5 des valeurs« (*TL*, S. 10)

4. *Inexakte Augmentationen und Diminutionen*
»Avec des augmentations ou diminutions très inexactes, on arrive à faire des variantes rythmiques plutôt que des augmentations ou diminutions proprement dites.« (*TL*, S. 11)

5. *Partielle Augmentationen und Diminutionen*
»En divisant un groupe rythmique en 3 parties [...]: tête, centre, pieds: nous pouvons [...] augmenter ou diminuer les uns et pas les autres.« (*TR*, Bd. 2, S. 50)

6. *Umwandlung rationaler und irrationaler Werte*
»transformation des valeurs rationnelles en valeurs irrationnelles« (*TR*, Bd. 2, S. 49–50)
»La transformation des valeurs pointées en valeurs irrationnelles donne des diminutions plus marquées.« (*TR*, Bd. 2, S. 50)

Polyrhythmik

1. *Übereinanderschichten von Rhythmen unterschiedlicher Länge*
»Notre premier essai de polyrythmie, le plus simple, le plus enfantin, sera la superposition de deux rythmes d'inégale longueur, répétés jusqu'à retour de la combinaison de départ.« (*TL*, S. 14)

2. *Übereinanderschichten eines Rhythmus mit Augmentationen/Diminutionen*
»superposition d'un rythme à ses différentes formes d'augmentation et diminution« (*TL*, S. 15)

3. *Übereinanderschichten eines Rhythmus und seiner Umkehrung*
»superposition d'un rythme à sa rétrogradation« (*TL*, S. 15)

4. *Rhythmische Kanons*
»Pas de canon mélodique.« (*TL*, S. 16)
»triple canon« (*TL*, S. 16–17; *TR*, Bd. 2, S. 62–65)

»canon par ajout du point« (*TL,* S. 17; *TR,* Bd. 2, S. 65–76)
»canon par ajout du 1/4 des valeurs« (*TR,* Bd. 2, S. 77–80)
»canon de rythmes non rétrogradables« (*TL,* S. 17; *TR,* Bd. 2, S. 81–83)
»canon rythmique de plus en plus serré« (*TR,* Bd. 2, S. 61)
»canon rythmique rétrograde« (*TR,* Bd. 2, S. 84–87)

5. *Rhythmisches Ostinato*
»Rythme qui se répète inlassablement, en ›ostinato‹ [...] sans s'occuper des rythmes qui l'entourent.« (*TL,* S. 18)

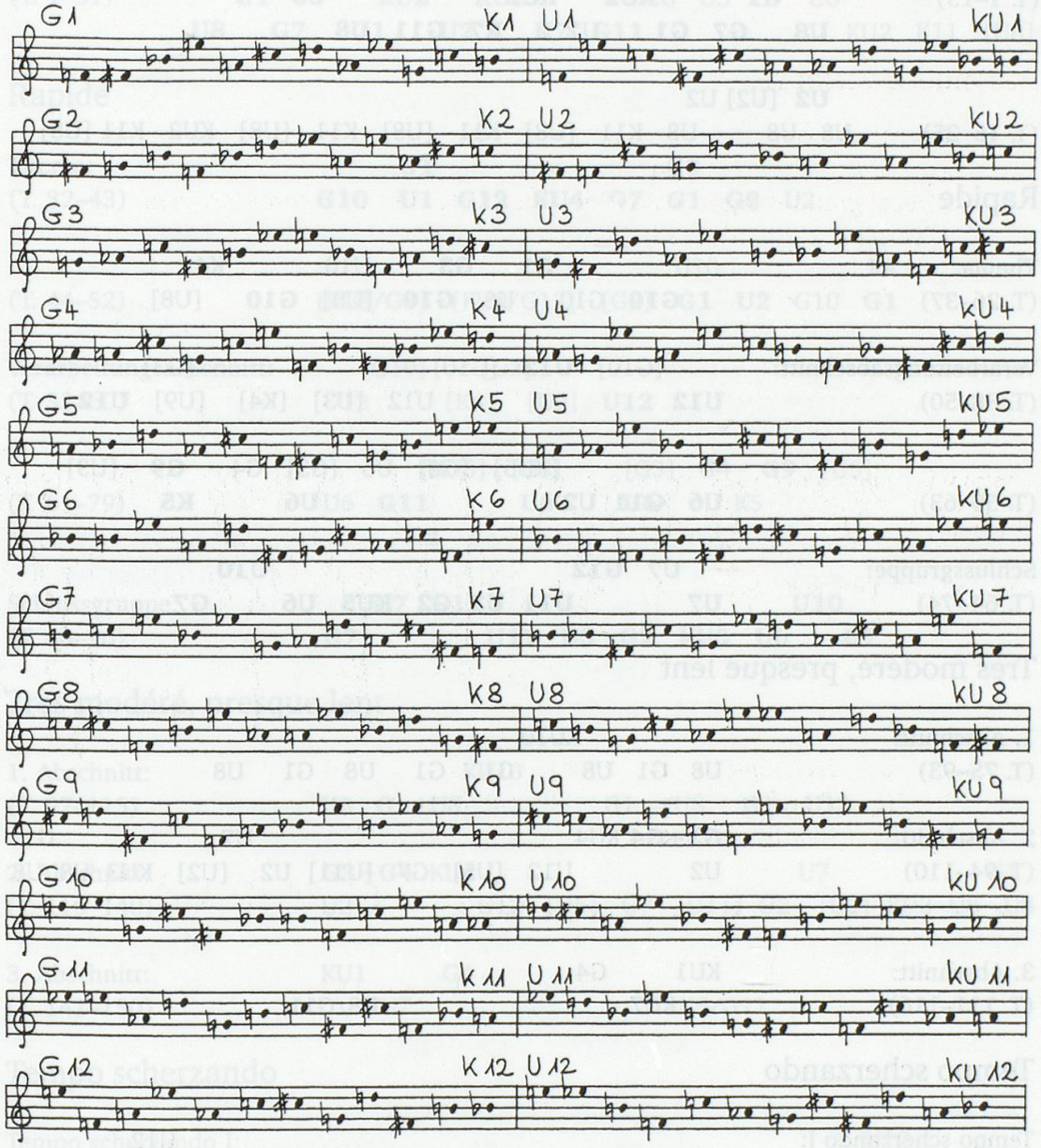
Besondere Verfahren

1. *Überbindungen*
»procédé de la brève liée à la longue«
»Deux grandes figures dominent toute la musique contemporaine. Debussy (l'emploi qu'il a fait des brèves liées aux longues [...]).« (*TR,* Bd. 2, S. 407)
2. *Rhythmische Variation*
»Les rythmes de Jolivet sont admirablement distribués au point de vue accentuation. Il use aussi de la variation rythmique.«
»le mélange des valeurs rationnelles et irrationnelles lui permet [...] de longs passages où toutes les valeurs sont différentes« (*TR,* Bd. 2, S. 412)
3. *»Style oiseau«*
»analyser et noter des chants d'oiseaux«
»Par le mélange de leurs chants, les oiseaux font des enchevêtrements de pédales rythmiques extrêmement raffinés.« (*TL,* S. 27)
4. *»Permutations symétriques«*
»réinterversions d'interversions« (*TR,* Bd. 3, S. 11)

Legende: *TL* *Technique de mon langage musical*
TR *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*
IS Igor Strawinsky

Anhang B – Materialien zur Sonatine

1. Reihentabelle



2. Reihenanalyse

2.1 Analyse der Frühfassung

Très librement – Lent

(T. 1–15) **G1** **KU2** **KU2** **U3**
U8 **G7** **G1** **U2** **K7** **G11** **U8**

U2 [U2] U2
(T. 15–25) U8 U8 U8 K11 [U8] K11 [U8] K11 [U8] KU2 K11 [U8]

Rapide

Thema: **G1** **G3** U10 K4
(T. 26–37) **G10** G10 U8 **G10** [U8] **G10** [U8]

Verarbeitungsabschnitt: [G10] **U12** [G10] [G3]
(T. 38–50) **U12** U12 [U3] [K4] [U9] **U12**

[KU5] [G8] U6 [G3] G4 **G9** [U3]
(T. 50–63) **U6** **G11** **U2** **U6** **K5**

Schlussgruppe: **U7** **G12** **U10**
(T. 64–74) **U7** **U11** **U3** **G2** **KU5** **U6** **G7**

Très modéré, presque lent

1. Abschnitt: KU10
(T. 75–93) U8 G1 U8 G1 G1 U8 G1 U8

2. Abschnitt: **G3+G4** KU4 U7 G1
(T. 94–110) U2 U12 [U5] G7 [U11] U2 [U2] KU3 U8 U8

3. Abschnitt: KU1 G4
(T. 111–116) KU7 U8/G11

Tempo scherzando

Tempo scherzando I: U12
(T. 117–129) [U4] [U8/G11] G7 G7 [U6]

[U8]
(T. 137–144) [K6] U8 [G5] **G2**

Zwischenspiel: U7 U6 K9 G5 **G1**
(T. 154–166) U5 U4 G3 G12

2.2 Analyse der Druckfassung

Très librement – Lent

(T. 1–31) **G1** **KU2** **KU2** U8 U3 G7 U6
U8 **G7** **G1** **U2** **K7** **G11** KU2 K11 [U8]

Rapide

Thema: **G1** **G3**
(T. 32–43) **G10** **U1** **G12** **KU4** **G7** **G1** **G8** U2

U10 K4
(T. 44–52) [KU5/G8] [KU9/G12] [G2] **G1** **U2** G10 **G1**

Verarbeitungsabschnitt: [G10] [U3]
(T. 53–60) U12 [K4] [U9] **U12**

[KU5] [G8] [G3] G4 **G9** [U3]
(T. 61–79) U6 **G11** **U6** **U6** K5
U2

Schlussgruppe: **U7** **G12** **U10**
(T. 80–96) **U7** **U11** **U3** **G2** **KU5** **U6** **G7**

Très modéré, presque lent

1. Abschnitt: KU10
(T. 97–115) U8 G1 U8 G1 U8 G1 U12

2. Abschnitt: **G3+G4** KU4 U7 G1
(T. 116–140) U2 U12 [U5] G7 [U11] U2 [U2] KU3 U8 U8

3. Abschnitt: KU1 G4
(T. 141–150) KU7 U8/G11

Tempo scherzando

Tempo scherzando I: U12
(T. 151–168) [U4] [U8/G11] G7 G7 [U6]

[U8]
(T. 182–194) [K6] U8 [G5] **G2**

Zwischenspiel: U7 U6 K9 G5 **G1**
(T. 204–221) U5 U4 G3 G12

Tempo scherzando II: G12 U6 **G2**
(T. 183–203) G10 U5
G11 [U4]
U3 G11
[U8] [G10]
[U2] [G9]

Rhythmischer Kanon: [U2] [G4] U10
(T. 203–205) [KU2/G5] [KU12]
[G2] [KU10] G2

KU12 U1
(T. 205–206) [U5] [G9] [KU1] [G8] [K11]
[U9] [K6/K8/U3/U11]

[U8] **U2**
(T. 207–208) [K7] [G1] [G11] [U7] [U8] [U7]
[G8] [G9] [K11/KU1] [K9] [U6] [U3] [G8/U5/KU3]

U5 [G3] G11 G9 [KU8] [K10] [U9]
(T. 209–211) [U4] **K1** [G5] [G1/G3/KU10/K2] KU12
[U11] [U8] [K8] [U4] [G10] [G6] [G5]
G1

[K1] [K11] [K12]
(T. 212–213) [G7] [G5] [G3/KU12] **G5**
[KU7] [G2/U11] U8 [U2/KU6] [U12/K3]

U9
(T. 214–215) **G11** G2 [G11] [K6]
KU8

[K10] [KU4] [G11] [G3] **U10**
(T. 216–218) U10 [KU7] U12
G1

Tempo rapide

Thema: G10 U8 G10 G10
(T. 219–230) **U2** **U12** G5 KU11

Verarbeitungsabschnitt: [U3/K6] U7 [U9/K12]
(T. 232–236) [U5/K8] G2 [U3/KU9/K6]

U3 G11 G7 U5 [U10/K1]
(T. 237–241) G12 [G8] [U2/K5] [U7/K10] [G3]
[G10/KU7] G4 [U1] [G10] [G7]

Tempo scherzando II: G12 U6 **G2**
(T. 252–295) G10 U5
G11 [U4]
U3 G11
[U8] [G10]
[U2] [G9]

Rhythmischer Kanon: [U2] [G4] U10
(T. 296–302) [KU2/G5] [KU12]
[G2] [KU10] G2

KU12 U1
(T. 303–307) [U5] [G9] [KU1] [G8] [K11]
[U9] [K6/K8/U3/U11]

[U8] **U2**
(T. 308–313) [K7] [G1] [G11] [U7] [U8] [U7]
[G8] [G9] [K11/KU1] [K9] [U6] [U3] [G8/U5/KU3]

U5 [G3] G11 G9 [KU8] [K10] [U9]
(T. 314–323) [U4] **K1** [G5] [G1/G3/KU10/K2] KU12
[U11] [U8] [K8] [U4] [G10] [G6] [G5]
G1

[K1] [K11] [K12]
(T. 324–328) [G7] [G5] [G3/KU12] **G5**
[KU7] [G2/U11] U8 [U2/KU6] [U12/K3]

U9
(T. 329–334) **G11** G2 [G11] [K6]
KU8

[K10] [KU4] [G11] [G3] **U10**
(T. 335–341) U10 [KU7] U12
G1

Tempo rapide

Thema: G10 **G2** **U3** **K11** **U8** **U2** **U7** G1
(T. 342–352) **U2** **U12**

[K10/U7] [K6/U3] [U1] **U2** **G1** U5 **U2**
(T. 353–361) G5 KU11

Verarbeitungsabschnitt: [U3/K6] U7 [U9/K12]
(T. 362–369) [U5/K8] G2 [U3/KU9/K6]

U3 G11 G7 U5 [U10/K1]
(T. 372–378) G12 [G8] [U2/K5] [U7/K10] [G3]
[G10/KU7] G4 [U1] [G10] [G7]

Schlussentwicklung:

(T. 242–251) U10 G11/U6 G7 [G10] [G11] [K9] G12 [U7/G5] [U10]

(T. 252–259) [U3] [U6] [G7] [G8] G7 [U9] [G2/U11] G6

U3 [G8] U3/[K6] [U9] [G6] U1/[K4]
(T. 262–265) [U3] U3/[G8] [G2] [U10]

[G6] [G2] U6 G9 [U10] [G2] [U11]
(T. 266–271) G3/[KU12] [U4] [G11] [G3] [U10]

[U11] [G4/KU1] [G10] [G8] [G8] [U10] [G3]
(T. 273–280) **U12** G5 U7 G9 U12 U4 [G12] [U5] [U4]

[U11] [K2] KU6 KU2 K11 KU9 K7 **KU2** [G11]
(T. 281–285) [G4] [U11] [U5]

[KU9] **K6** [KU11] [U11] G4/[KU1]
(T. 286–298) **G6**/[G10] U7 [G1] [G7] [U11/K2] U6
G2 U9 G7 U5 G2 G10 [U2] [U3]

[K8] K11 K3 KU6 [G10] K8 KU10 **K3** [U12] U5 [KU6]
(T. 301–308) **G3** **U10**/[KU4] **G3** U8
G5 **U12** U9

[KU7] G1 [U9] **U1** G6 U8 G10 U1 [U5] [K7]
(T. 309–318) [G12] G8 [U12] [G5/KU2] [G11] [G11]

Coda: **G1**
(T. 319–332) **G10 G10 G10 G10 G10 G10 G10 G12**

Legende:

G1	vollständige Reihenform
G1	fünf und mehr Töne einer Reihenform
[G1]	drei oder vier Töne einer Reihenform
[G1/G3]	unterschiedliche Deutungsmöglichkeiten
G11/U6	Doppeldeutigkeiten
G6/[G10]	partielle Doppeldeutigkeiten
G3+G4	wechselweise Präsentation zweier Reihenformen

Nicht aufgeführte Takte enthalten keine dodekaphonen Bestandteile

Schlussentwicklung:

				G11/U6	[G10]	[G12]	[U7/G5]			
(T. 379–385)			U10	G7		[G11]		[U10]		
(T. 385–392)		[U3]	[U6]	[G7]	[G8]	G7	[U9]	[G2/U11]	G6	
		U3	[G8]	U3/[K6]	[U9]	[G6]	U1/[K4]			
(T. 397–403)			[U3]	U3/[G8]	[G2]	[U10]				
		[G6]		[G2]	U6	G9		[U10]	[G2]	[U11]
(T. 403–416)		G3/[KU12]				[U4]	[G11]	[G3]	[U10]	
		[U11]		[G4/KU1]			[G10]		[G8]	[G8] [U10]
(T. 417–429)		**U12**	G5	U7		G9	U12	U4	[G12]	[U5] [U4] [G3]
	[U11]	[K2]	KU6	KU2	K11	KU9	K7	**KU2**	[G11]	
(T. 430–440)					[G4]	[U11]	[U5]			
		[KU9]		**K6**		[KU11]		[U11]	G4/[KU1]	
(T. 440–460)	**G6**/[G10]				U7		[G1]		[G7]	[U11/K2] U6
	G2	U9	G7	U5	G2	G10	[U2]	[U3]		
	[K8]	K11	K3	KU6	[G10]	K8	KU10	**K3**	[U12]	U5 [KU6]
(T. 463–476)		**G3**			**U10**/[KU4]					**G3** U8
		G5				**U12**				U9
	[KU7]	G1	[U9]	**U1**	G6		U8	G10	U1	[U5] [K7]
(T. 477–494)	[G12]	G8		[U12]	[G5/KU2]		[G11]		[G11]	

Coda:

		G1		
(T. 496–510)	**G10**	**G10**	**G10**	**G12**

Legende:

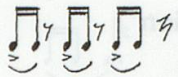
G1	vollständige Reihenform
G1	fünf und mehr Töne einer Reihenform
[G1]	drei oder vier Töne einer Reihenform
[G1/G3]	unterschiedliche Deutungsmöglichkeiten
G11/U6	Doppeldeutigkeiten
G6/[G10]	partielle Doppeldeutigkeiten
G3+G4	wechselweise Präsentation zweier Reihenformen

Nicht aufgeführte Takte enthalten keine dodekaphonen Bestandteile

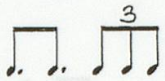
3. Rhythmusanalyse

3.1 Augmentationen und Diminutionen der Themenzellen

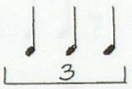
x_1 a  Originale Zelle (häufig)

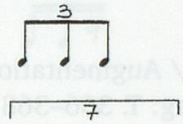
a'  Untergliederung (T. 252–254)

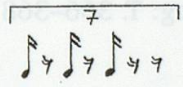
b  Inexakte Diminution (häufig)

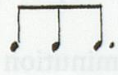
b'  Untergliederung (T. 73, in Druckfassung gekürzt)

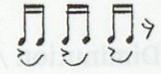
c  Inexakte Diminution (mehrmals)

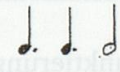
d  Irrationale Werte / Inexakte Diminution (T. 373, T. 374)

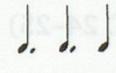
e  Irrationale Werte / Inexakte Diminution / Halbe Werte (T. 314)

f  Irrationale Werte / Diminution (T. 327)

g  Halbe Werte (T. 94), (nur Druckfassung: T. 16–17, T. 74)

g'  Halbe Werte / Untergliederung (T. 292–293)

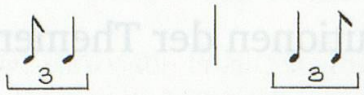
h  Inexakte Augmentation (T. 376–377)

h'  Inexakte Augmentation / Verkürzt (T. 122–123), (nur Druckfassung: T. 51–52)

x_2

a 

Originale Zelle
(häufig)

b 

Irrationale Werte / Augmentation
(häufig)

c 

Irrationale Werte / Diminution (T. 119),
(nur Druckfassung: T. 34, T. 343)

d 

Partielle Diminution
(mehrmals)

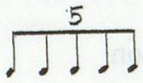
e 

Partielle Augmentation
(selten)

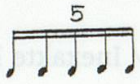
f 

Doppelte Werte
(T. 188–189)

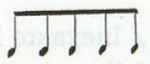
y_1

a 

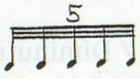
Originale Zelle
(häufig)

b 

Halbe Werte
(mehrmals)

c 

Rationale Werte / Augmentation (T. 7–8),
(nur Druckfassung: T. 366–368)

d 

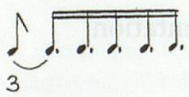
Viertelswerte
(nur Druckfassung: T. 23, T. 42, T. 351)

e 

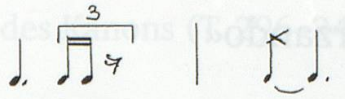
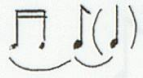
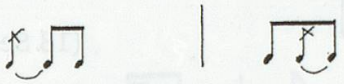
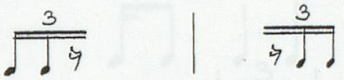
Rationale Werte / Diminution
(nur Druckfassung: T. 5, T. 37, T. 346)

f 

Rationale Werte / Diminution /
Halbe Werte (nur Druckfassung: T. 3)

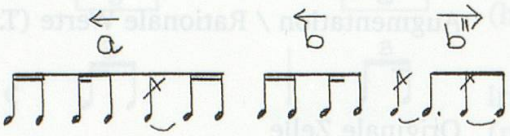
g 

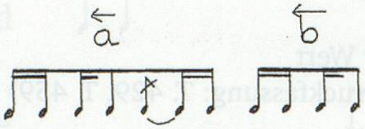
Rationale Werte / Punktierung /
Valeur ajoutée
(nur Druckfassung: T. 24–25)

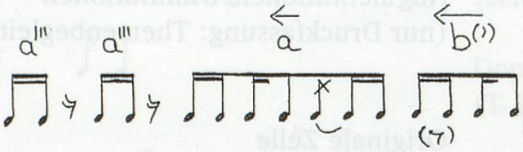
$\mathbf{y_2}$	a		Originale Zelle bzw. freie Umkehrung (selten)
	b		Partielle Diminution / Partielle Augmentation / Rationale Werte (T. 145)
$\mathbf{z_1}$	a		Originale Zelle (häufig)
	b		Halber Wert (nur Druckfassung: T. 429, T. 459)
	c		Augmentationen/Diminutionen (nur Druckfassung: Themenbegleitung)
$\mathbf{z_1}'$	a		Originale Zelle (häufig, Umkehrung nur T. 493)
$\mathbf{z_2}$	a		Originale Zelle (häufig)
	b		Halbe Werte (nur Druckfassung: T. 48, T. 357, T. 384, T. 460)
	c		Rationale Werte / Diminution (nur Druckfassung: T. 35, T. 47, T. 344, T. 356)
	d		Rationale Werte / Diminution / Inexakte Punktierung (nur Druckfassung: T. 50, T. 359)

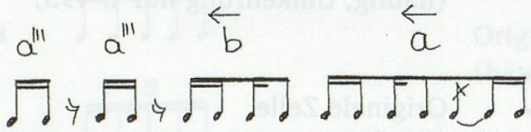
3.2 Rhythmen des »Tempo scherzando«

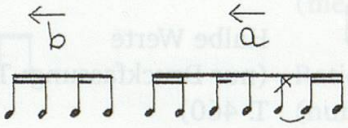
Rhythmen der Motivketten (T. 222–284)

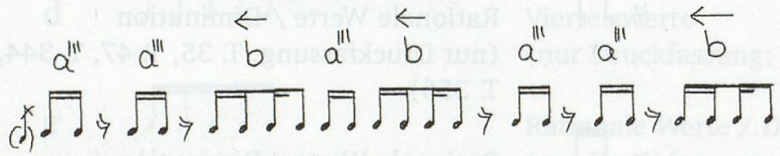
1  (17 Sechzehntel)

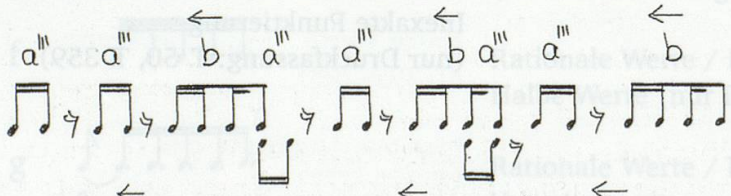
1' 

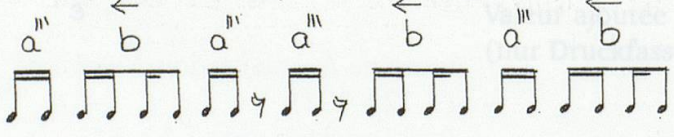
2  (18 Sechzehntel)

3  (18 Sechzehntel)

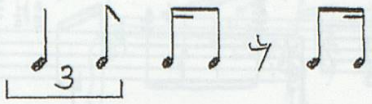
3' 

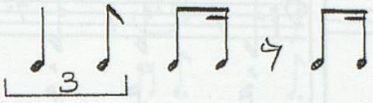
4  (30 Sechzehntel)

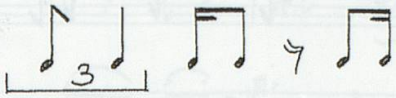
5  (28 Sechzehntel)

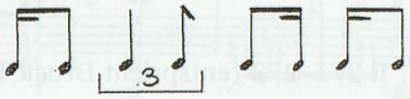
6  (25 Sechzehntel)

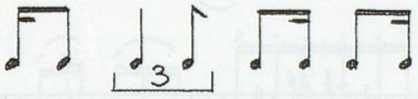
Rhythmen des Kanons (T. 296–341)

1  (11 Sechzehntel)

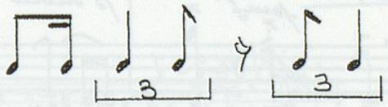
1' 

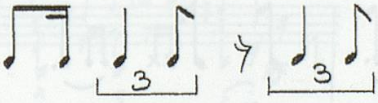
1'' 

2  (13 Sechzehntel)

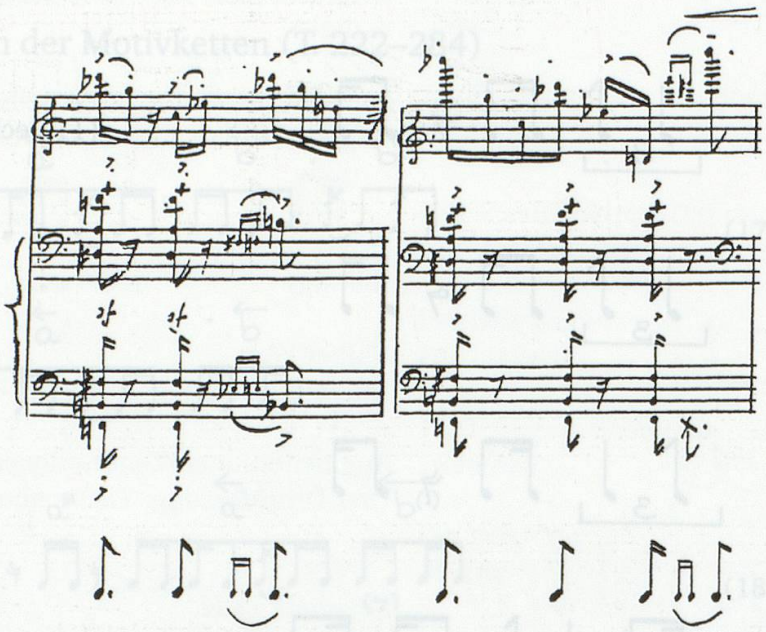
2' 

2'' 

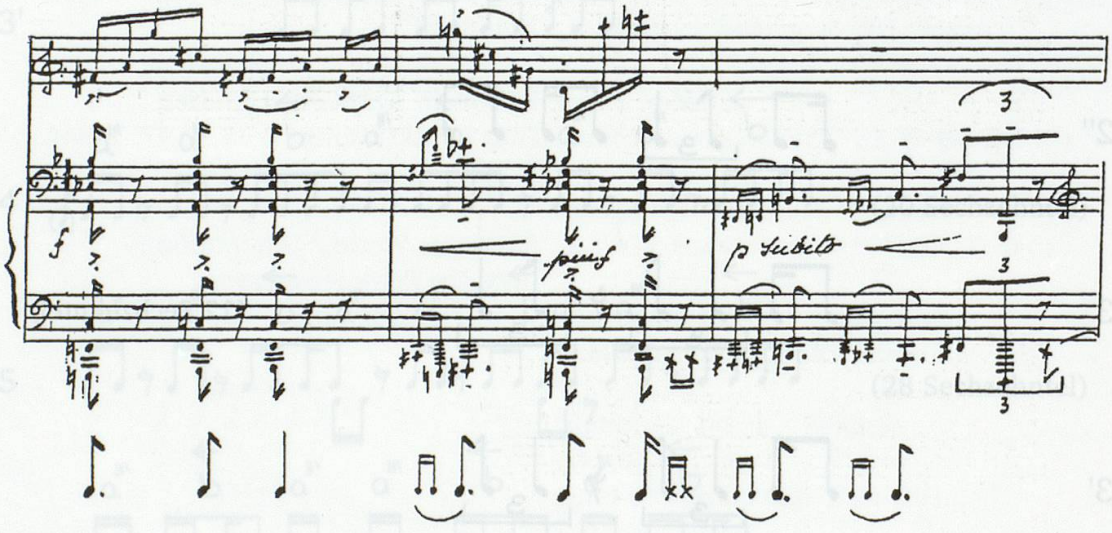
3  (12 Sechzehntel)

3' 

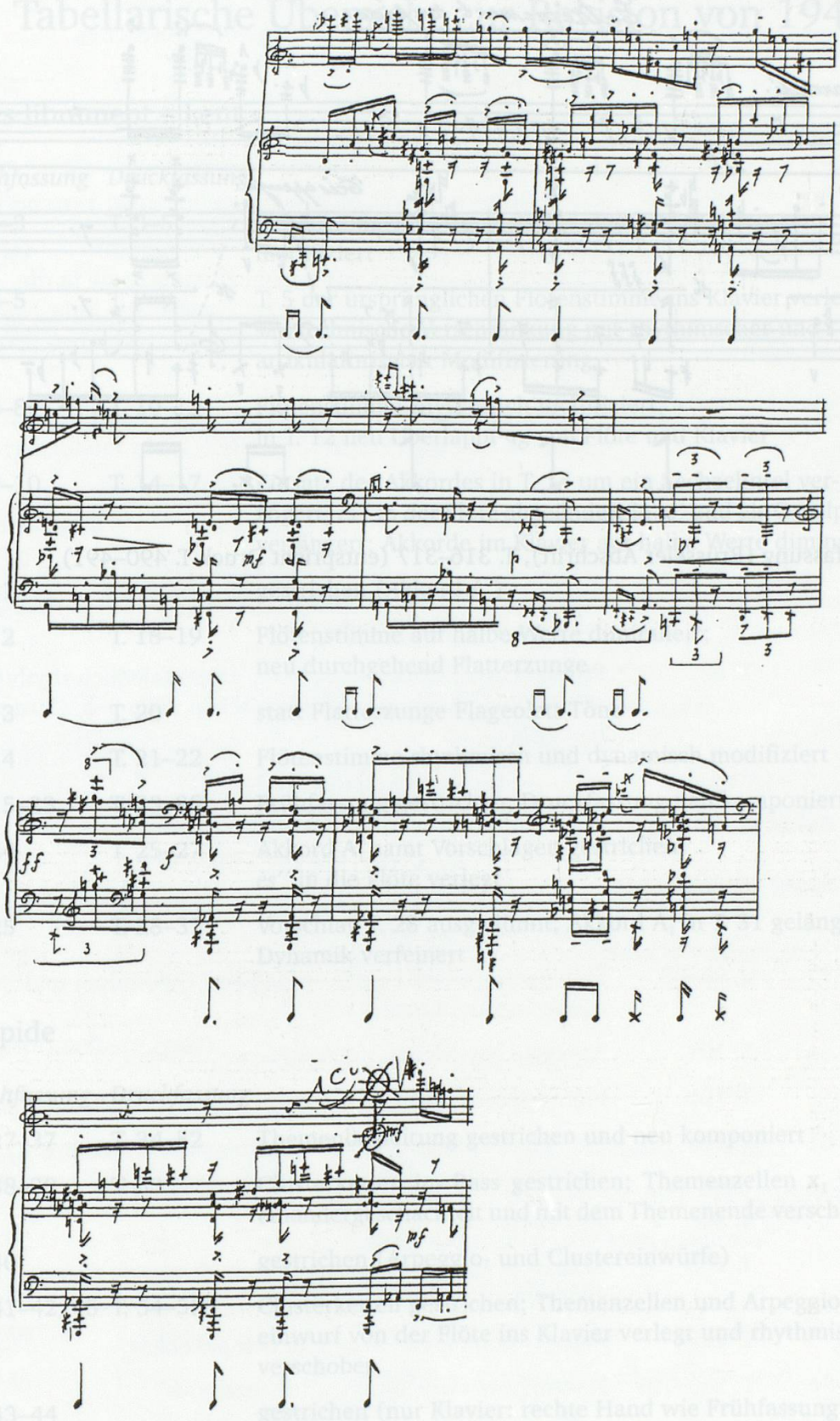
3.3 Akkordpulsationen des Finale



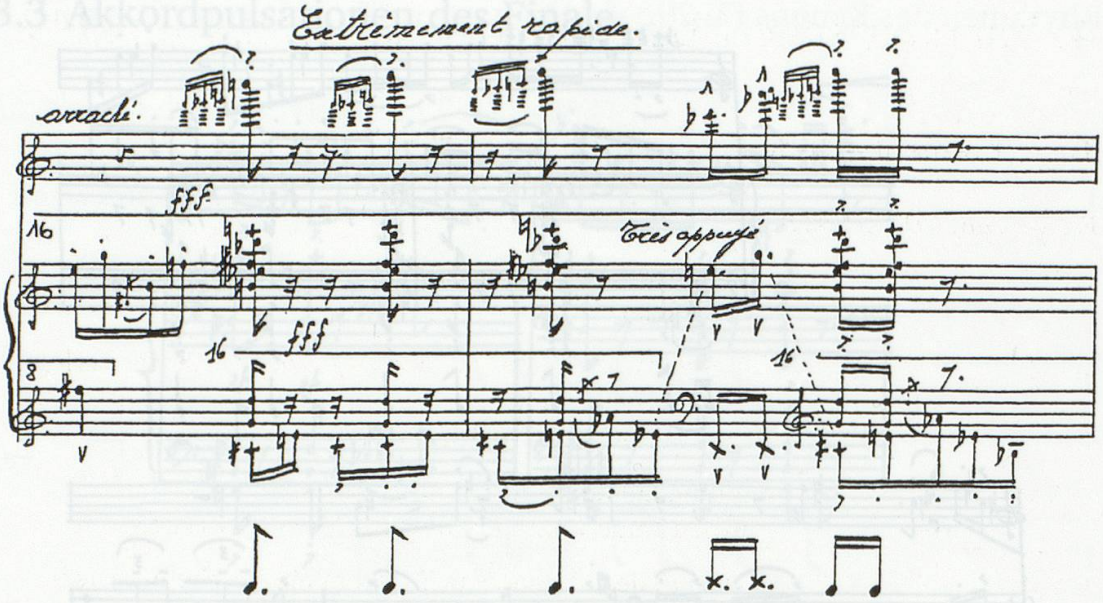
Frühfassung (Brüsseler Abschrift), T. 271–272 (entspricht Druck T. 414–416)



Frühfassung (Brüsseler Abschrift), T. 278–280 (entspricht Druck T. 427–429)



Frühfassung (Brüsseler Abschrift), T. 294–301 (entspricht Druck T. 453–463)



Frühfassung (Brüsseler Abschrift), T. 316–317 (entspricht Druck T. 490–491)

4. Tabellarische Übersicht zur Revision von 1949

Très librement – Lent

Frühfassung	*Druckfassung*	
T. 2–3	T. 3–5	Flötenstimme rhythmisch und durch Oktavierungen modifiziert
T. 4–5	T. 7–9	T. 5 der ursprünglichen Flötenstimme ins Klavier verlegt; satztechnische Verschränkung mit rhythmischer und artikulatorischer Modifizierung
T. 6–8	T. 10–13	Flötenstimme rhythmisch modifiziert; in T. 12 neu Überlappung von Flöte und Klavier
T. 9–10	T. 14–17	Einsatz des Akkordes in T. 14 um ein Sechzehntel verzögert; *es''* in der Flöte abgeändert in *es'* und als Orgelpunkt verlängert; Akkorde im Klavier auf halbe Werte diminuiert
T. 11		gestrichen (Akkord A_1)
T. 12	T. 18–19	Flötenstimme auf halbe Werte diminuiert; neu durchgehend Flatterzunge
T. 13	T. 20	statt Flatterzunge Flageolett-Töne
T. 14	T. 21–22	Flötenstimme rhythmisch und dynamisch modifiziert
T. 15–23	T. 23–25	Frühfassung gestrichen; Druckfassung neu komponiert
T. 24	T. 25–27	Akkord A_1 samt Vorschlägen gestrichen; *es''* in die Flöte verlegt
T. 25	T. 28–31	Vorschlag T. 28 ausgedünnt; Akkord A_1 in T. 31 gelängt; Dynamik verfeinert

Rapide

Frühfassung	*Druckfassung*	
T. 27–37	T. 34–52	Themenbegleitung gestrichen und neu komponiert
T. 38–39	T. 53	Clusterketten im Bass gestrichen; Themenzellen x_1 übereinandergeschachtelt und mit dem Themenende verschränkt
T. 40		gestrichen (Arpeggio- und Clustereinwürfe)
T. 41–42, 45	T. 54–55	Clusterketten gestrichen; Themenzellen und Arpeggioeinwurf von der Flöte ins Klavier verlegt und rhythmisch verschoben
T. 43–44		gestrichen (nur Klavier: rechte Hand wie Frühfassung T. 38–39, linke Hand Clusterketten)

T. 46–48	T. 55–57	Clusterketten im Bass gestrichen; Themenzellen x_1 übereinandergeschachtelt; Flöteneinwürfe gestrichen
T. 50	T. 61	Flöteneinwurf gestrichen
T. 51–53	T. 62–65	Clusterketten gestrichen; Themenzellen übereinandergeschachtelt
T. 54–55	T. 66	Clusterketten gestrichen; Themenzellen enger verschränkt; Flötenquartole diminuiert
T. 56–57	T. 67–70	Clusterketten im Bass gestrichen; Flötenstimme in die rechte Hand, Stimme der rechten Hand in die linke Hand des Klaviers verlegt und um eine Oktave nach oben versetzt; Flöteneinwurf verschoben
T. 58–59	T. 71–73	Frühfassung ausgedünnt; Arpeggio- und Clustereinwürfe gestrichen; Themenzellen rhythmisch leicht modifiziert
T. 60–61	T. 74	Clusterketten gestrichen; Themenzellen übereinandergeschachtelt; Themenzelle x_1 auf halbe Werte diminuiert
T. 62–63	T. 75–79	Arpeggi jeweils um einen Ton gekürzt; Folgeakkorde in ihrer Länge modifiziert; Cluster gestrichen; Oktavlagen auf vorletztem Achtel geändert
T. 64	T. 80	Frühfassung gekürzt (oktavierte, unterschiedlich rhythmisierte Wiederholungen der jambischen Zelle *h–b,* Clustereinwürfe)

Très modéré, presque lent

Frühfassung	*Druckfassung*	
T. 75	T. 97	Arpeggio rhythmisch präzisiert
T. 76–77	T. 98–99	Flötenstimme und Begleitungsakkord rhythmisch und dynamisch modifiziert
T. 78	T. 101	Arpeggio rhythmisch präzisiert
T. 79	T. 102	Flötenstimme leicht modifiziert
T. 80–81	T. 103–104	Flötenfigur gestrichen und neu komponiert; Akkord A_3 gestrichen; rhythmisierte Tonwiederholungen *f′–fis′* gestrichen
T. 82	T. 105	Terzmotiv neu mit *g′* statt *g″*
T. 83	T. 106	Akkord A_3 rhythmisch gekürzt und dynamisch zurückgenommen; Schlusston *e′* in der Flöte gestrichen
T. 84	T. 107	Arpeggio und Tremolo rhythmisch präzisiert
T. 85–86	T. 108–109	Flötenfiguren diminuiert; *c″–b′* statt *c′–b″*
T. 88–89	T. 111	Triller gekürzt; rhythmisierte Tonwiederholungen *f′–fis′* gestrichen

T. 91		gestrichen (Wiederholung von Frühfassung T. 90/Druckfassung T. 112–113 mit Permutation von *d′* und *cis″*)
T. 92	T. 114	Arpeggio rhythmisch präzisiert und neu im Krebsgang; Tonwiederholung *f′–fis′* gestrichen
T. 94	T. 116	Bass *B* statt *b*
T. 97	T. 121	Arpeggio rhythmisch präzisiert
T. 105	T. 134	*es‴* im Klavier als Resonanz des Flötenarpeggio neu dazu; Flötenarpeggio staccato statt legato
T. 106		gestrichen (Triller *a–b,* Vordersatz im Krebs und in Oktavparallelen im Bass)
T. 107–108	T. 135–136	Oktavierungen der vom Vordersatz verbliebenen Töne *fis–g* gestrichen; *cis″* in Flöte um ein Achtel gedehnt
T. 109	T. 137–138	Artikulation und Dynamik des Arpeggio modifiziert; *e′–es″* statt *e″–es′;* Triller *cis′–d′* um ein Achtel gekürzt
T. 110	T. 139	Arpeggio leicht modifiziert (*es″* statt *Es*, *F* statt *e*)
T. 111	T. 141	Clustereinwurf (zwei Sechzehntel) im Bass gestrichen; Arpeggio in Klavier modifiziert (*c′* statt *c″*, *g′* statt *g‴*)
T. 112	T. 142	*g* im Klavier herübergebunden; Dynamik neu im Forte- statt Piano-Bereich
T. 113	T. 144–145	im Bass statt Clusterwiederholung zwei Achtel *A′*; nach dem Arpeggio im Bass Terzmotto gestrichen (Wiederholung von Frühfassung T. 110/Druckfassung T. 140)
T. 114	T. 146–147	Dynamik verfeinert
T. 115	T. 149	*C-Es* zu Beginn des Terzmotivs permutiert
T. 116	T. 150	Arpeggio rhythmisch präzisiert und *c′* hinzugefügt

Tempo scherzando

Frühfassung	*Druckfassung*	
T. 117–138	T. 151–184	Motive detailliert mit Dynamikangaben versehen
T. 118–119	T. 153	Terzmotiv im Bass um eine Oktave nach oben versetzt
T. 139	T. 185	neu die Spielanweisung »précis, sans nuances«
T. 143	T. 192	neu die Tempoangabe »élargir«
T. 144	T. 194	neu die Tempoangabe »Très modéré, presque lent«
T. 145	T. 195	neu die Angaben »Subito tempo scherzando« und »pp subito«
T. 150	T. 201	Dynamik präzisiert; Tremolo ausgedünnt (*h* und *b* gestrichen)

T. 151	T. 201–202	*d‴* in der Flöte um ein Sechzehntel gekürzt; Quintolenachtel statt Achtel; Akkord des Klaviers umregistriert; Tremolo ausgedünnt
T. 152	T. 203	erstes Tremolo sowie Akkord ausgedünnt
T. 153		gestrichen (entspricht bis auf Akkordregistrierung und Tremolodichte Druckfassung T. 202 mit übergebundenem *d‴*)
T. 155	T. 205–206	Tremolo *as/b–g/a* in der rechten Hand des Klaviers gestrichen
T. 156	T. 207–208	Tremolo um Anfangssechzehntel gekürzt; rhythmisierte Tonwiederholungen *g′–as* in der linken Hand gestrichen; *e″* in Flöte und Tremolo in der rechten Hand entsprechend gekürzt; Akkord ausgedünnt und umregistriert; Dynamik differenziert
T. 157	T. 209–210	Tremolo *as/b–g/a* in der rechten Hand gestrichen
T. 158	T. 211	Arpeggio rhythmisch präzisiert; Dynamik differenziert
T. 159	T. 212–213	*gis‴* neu Flatterzunge; Dynamik differenziert
T. 161	T. 215	rhythmisierte Tonwiederholungen *as–a* mit Spielanweisung »avec beaucoup d'intensité« gestrichen
T. 163	T. 217	Spielanweisung »comme un gamelang« [sic!] gestrichen
T. 166–167	T. 221	statt Beginn des »Tempo scherzando II« mit oktaviertem Terzmotiv neu keine Pause, sondern Verschränkung des Motivs mit der Schlusszelle des Themas und Streichen der Oktavierung
T. 167–182	T. 222–251	Motive detailliert mit Dynamikangaben versehen
T. 186–200	T. 259–291	Motive detailliert mit Dynamikangaben versehen
T. 202	T. 294	neu die Tempoangabe »Plus large«
T. 203	T. 296	neu die Tempoangabe »Subitement tempo rapide«; neu die Spielanweisung »Compter à la double-croche«
T. 204–208	T. 298–313	neu die Dynamikangabe »crescendo poco a poco«
T. 204	T. 301	*A′* in der linken Hand neu als *A″*
T. 207	T. 310	letzte Zelle der linken Hand rhythmisch permutiert; Töne *g* und *h* vertauscht
T. 210–212	T. 319–326	neu die Dynamikangabe »crescendo poco a poco«
T. 211	T. 323	in der linken Hand die Töne *a* und *g* vertauscht
T. 218	T. 339	in der rechten Hand Oktavlage der Töne *e* und *es* vertauscht

Tempo rapide

Frühfassung	*Druckfassung*	
T. 220–230	T. 343–361	Themenbegleitung gestrichen und neu komponiert
T. 231		gestrichen (Zelle x_1 im Bass und Begleitakkord)
T. 232–241	T. 362–378	neu die Angaben zur Agogik
T. 232	T. 362	Zelle x_1 der linken Hand diminuiert und zur rechten Hand verschoben; Töne *cis–C* aus gestrichenem Takt diminuiert hinzugenommen
T. 233	T. 363–365	Töne *g–es′* in der linken Hand von Vierteln auf Vierteltriolen diminuiert und gegen die rechte Hand verschoben; *c″* in der Flöte um ein Achtel verkürzt
T. 234–236	T. 366–370	Quintolen statt aneinander anschliessend miteinander verschränkt; Themenkopf in der Flöte neu mit Bassquintole verschränkt; Themenzellen der linken Hand diminuiert und gegen die rechte Hand verschoben
T. 242–243	T. 379–380	Oktavierungen der Themenzellen z_1 und z_2 gestrichen; Zellen verschachtelt; Terzmotto eliminiert; letzte Zelle diminuiert und durch Oktavierungen gespreizt (*f′–A″* statt *f–A′*)
T. 244–250	T. 381–385	oktavierte Themenzellen z_1 und z_2 zum Teil eliminiert, restliche Zellen ohne Oktavierungen ineinandergeschachtelt; Zelle *D–fis* diminuiert; Clusterketten zwischen den Themenzellen eliminiert
T. 251–254		gestrichen (oktavierte Themenzellen, Terzmottoketten in der rechten Hand, Clustereinwürfe in der linken Hand)
T. 255	T. 386	Ton *a* eine Oktave erhöht und neu als Hauptnote statt als Vorschlag
T. 271–272	T. 414–416	Terzmotiv-Fortspinnungen gekürzt; begleitende Akkordschläge, Themenzellen z_1 und Clustereinwurf gestrichen; Flöteneinwurf *g‴–fis‴–c⁗* um eine Oktave nach unten versetzt
T. 273	T. 418	Flöteneinwurf um eine Oktave nach unten versetzt
T. 274–277	T. 419–426	Dynamik differenziert; Flöteneinwürfe gestrichen
T. 277	T. 426	letztes Sechzehntel gestrichen
T. 278		gestrichen (Terzmotiv-Fortspinnungen, wiederholte Akkordschläge)
T. 279	T. 427–428	neu Vorschlag in der Flöte aus gestrichenem Terzmotto des Vortaktes; Akkordschlag auf *d′* der Flöte sowie Clustereinwürfe gestrichen

T. 280	T. 429	Themenzellen z_1 diminuiert und Oktavierungen gestrichen; oktavierte Themenzelle z_2 und Clustereinwurf gestrichen
T. 281	T. 430	Clusterketten gestrichen, stattdessen gestrichene Themenzelle z_2 des Vortaktes diminuiert im Bass; neu die Spielanweisung »très progressivement de plus en plus rapide et tourbillonnant jusqu'à la mesure 474 (extrêmement rapide)«
T. 283	T. 435	Clustereinwurf im Bass gestrichen
T. 295	T. 455	Wiederholungen von Terzmotiv-Fortspinnung und Akkordschlägen gestrichen
T. 296	T. 457	Wiederholung von Terzmotto und Akkord gestrichen
T. 297–299	T. 459–460	Oktavierungen der Themenzellen gestrichen; Zellen teils diminuiert, teils ineinandergeschachtelt
T. 299–300		Terzmotiv-Fortspinnungen und Akkordschläge gestrichen
T. 300	T. 461	Clustereinwürfe und Spielanweisung »Très appuyé« gestrichen
T. 301	T. 462	Wiederholungen von Terzmotiv-Fortspinnung und Akkordschlägen gestrichen
T. 307	T. 474	neu die Tempoangabe »Extrêmement rapide«
T. 307–316	T. 474–490	Dynamik differenziert
T. 312–315	T. 482–488	Wiederholungen der Einwürfe in der rechten Hand des Klaviers gestrichen
T. 316–317		Terzmotiv-Fortspinnungen, Akkordschläge sowie chromatische Einwürfe in der Flöte gestrichen
T. 317	T. 491	Cluster als punktierte Sechzehntel im Bass gestrichen; neu die Tempoangabe »précipité« statt »Extrêmement rapide«
T. 319	T. 496	Wiederholung der Arpeggiofigur gestrichen
T. 320–321	T. 497–498	Oktavverdoppelungen der Themenbruchstücke in der linken Hand gestrichen
T. 322–323	T. 499	Arpeggiofigur neu im Krebsgang; rhythmisierte Wiederholungen der Töne *f'''–fis'''* in der Flöte gestrichen
T. 324–325	T. 500–501	die linke Hand der Arpeggiofigur neu im Krebsgang; *fis'''* in der Flöte herübergebunden; Oktavverdoppelungen der Themenbruchstücke in der linken Hand gestrichen; Themenbruchstücke neu im Krebsgang und diminuiert
T. 326		gestrichen (wörtliche Wiederholungen der Arpeggiofigur)
T. 327	T. 502	die rechte Hand der Arpeggiofigur neu im Krebsgang
T. 328	T. 503	Spielanweisung »comme un gamelang« gestrichen

T. 331	T. 507	Spielanweisung »sans inflexion et sans timbre« statt der Spielanweisung »énigmatique et froid«; neu die Spielanweisung »étouffé« in der linken Hand
T. 332	T. 510	neu die Tempoangabe »Très rapide«; nachschlagende Clustertriolen im Bass gestrichen, stattdessen die linke Hand des Klaviers zu Flöte und rechter Hand verschoben; Spielanweisung »brutal« statt »très brutal«

5. Druckfehlerverzeichnis zur Ausgabe von 1954

5.1 Druckfehler im Klavierpart

Très librement – Lent

T. 5	F	Legatobogen bis *f′*
T. 8	F	Crescendo-Zeichen fehlt
T. 12	K II	Bassschlüssel fehlt
T. 24–25	F	Legatobogen *cis‴–es″* fehlt
T. 25	F	1. Sechzehntel *cis‴* statt *c‴*
T. 27	F	Haltebogen zu T. 28 fehlt

Rapide

T. 41	K I	Violinschlüssel fehlt
T. 47	K II	1. Vorschlags-Sechzehntel *B* statt *des*
T. 55–57	K II	Legatobögen *cis′–gis* und *A–E* fehlen
T. 58	K II	Legatobogen *Cis–H″* fehlt
T. 59	K II	Staccatopunkt auf *e* fehlt
T. 66	K I	Legatobogen *As–d′–G–H* fehlt (Fortsetzung von T. 64–65 K II)
T. 69	K II	Legatobogen *C–B* fehlt
T. 71	K I	Legatobogen *cis′–d* fehlt
T. 79	K I	unter *c′* fehlt Achtelfähnchen

Très modéré, presque lent

T. 100	K II	Pausenzeichen fehlt
T. 106	K II	2. Viertel *a* statt *h*
T. 119	F	Triolenbezeichnung auf 1. Achtel fehlt
T. 140	F	»pour 8« statt »pour 6«
T. 141	K I	unter *g′* fehlt »ff«
T. 146	F	1. Vorschlags-Sechzehntel *b′* statt *d″*

Tempo scherzando

T. 154	K I	5. und 6. Sechzehntel *cis''* statt *c''*
T. 160	F	1. Achtel *cis''* statt *ais'*
T. 162	K I	Violinschlüssel fehlt nach 3. Sechzehntel
T. 165–166	K II	Legatobögen *F–H'* fehlen
T. 175	K II	Haltebogen zu *Cis* fehlt
T. 184	K I	*d'* statt *d''*
T. 189	K I	Legatobogen *c'–g''* fehlt
T. 202	K I und K II	Achtelbalken in 1. Tremolo fehlt
T. 209	F	Punktierung von *b'''* fehlt
T. 226, 232, 233, 246, 247		teils zu spät notierte Dynamik; Dynamik gilt motivübergreifend
T. 235	K I	Balken für 5. Sechzehntel *as'* fehlt
T. 266	K II	*c* portato statt staccato
T. 317	K I und K II	Viertelpause statt Achtelpause
T. 335	F	*d'''* nach Vorschlagsgruppe des Klaviers zu plazieren

Tempo rapide

T. 348	K II	Triolenbezeichnung auf 2. Achtel fehlt
T. 367	K I	punktierte Viertelpause statt Achtelpause
T. 368	K I	Violinschlüssel fehlt
T. 372	K I und K II	Punktierung des Pausenzeichens fehlt
T. 381	K I und K II	Decrescendo-Zeichen fehlt
T. 399	F	2. Sechzehntel *h'* statt *d''*; Legatobogen *e'–cis'* fehlt
T. 401–402	K I	Haltebogen *cis–cis* fehlt
T. 427–428	K I und K II	Tenutostriche über *es'* und *Fis'* fehlen; Phrasierungsbögen fehlen
T. 442	K II	5. Sechzehntel *As'* statt *A'*
T. 448	K I	Bassschlüssel nach 3. Sechzehntel überflüssig
T. 461	K I	auf 4. Sechzehntel Sforzato-Zeichen zu ergänzen
T. 463	K I	Decrescendo-Zeichen *gis–d* fehlt; unter *d* fehlt Sechzehntelpause
T. 470	K I	punktierte Achtelpause der oberen Stimme fehlt

T. 476	K I	Staccatopunkte über *d''* und *a'* fehlen
T. 477	F	Artikulationsangaben zu *d'* und *b''* fehlen
T. 481	K I	unter *cis''''* fehlt »p«
T. 491	K I	Akkord auf 5. Sechzehntel mit *b''''*
T. 492	F	Viertelpause statt Achtelpause
T. 499	F	punktierte Viertelpause nach Vorschlagsgruppe des Klaviers zu plazieren
T. 500	K I	Triller-Alterationsnote *ces''* zu ergänzen
T. 501	K I und K II	Triller schliesst auf Taktende; Legatobogen *d'''–es''''* fehlt
T. 502	K II	Bassschlüssel fehlt
T. 507	F	punktierte Viertelpause nach Vorschlagsgruppe des Klaviers zu plazieren
T. 510	F	»fff« statt »ff«
T. 510	K II	kein Pedal

Appendix

T. 7	K I und K II	Oktavierungen auf 9.–11. Sechzehntel fehlen
T. 8	K I	3. Sechzehntel *c'''''* statt *a''''*; Oktavierungen auf letztem Sechzehntel fehlen
T. 13	K II	Oktavierung auf Triolenachtel fehlt

Legende:	F	Flötenstimme
	K I	Klavierstimme, oberes System
	K II	Klavierstimme, unteres System

5.2 Druckfehler im Flötenpart

Très librement – Lent

T. 12	K II	Bassschlüssel fehlt
T. 24	F	Legatobogen ab *cis‴*

Rapide

T. 41	K I	Violinschlüssel fehlt
T. 67	F	Staccatopunkt auf *cis‴* fehlt
T. 68	F	punktierte Viertelpause statt Viertelpause

Très modéré, presque lent

T. 98–99	F	Decrescendo-Zeichen *h″–es″* fehlt
T. 105	F	nach 3. Achtel fehlt Punktierung
T. 130	F	nach 1. Viertelpause fehlt Punktierung
T. 131	F	*b′* statt *h′*
T. 140	F	»pour 8« statt »pour 6«
T. 141	K II	zu Beginn des Arpeggio fehlt »mf«
T. 142	F	1. Sechzehntel *g′* statt *a′*

Tempo scherzando

T. 162	K I	Violinschlüssel fehlt nach 3. Sechzehntel
T. 179	F	32stel-Pause statt Sechzehntelpause vor Arpeggio
T. 184	K I	*d′* statt *d″*
T. 210		Taktnumerierung 210 statt 205
T. 214	F	punktierte halbe Pause statt halbe Pause
T. 226, 246, 247		teils zu spät notierte Dynamik; Dynamik gilt motivübergreifend
T. 232–233	F	Haltebogen *a″–a″* fehlt
T. 266	K II	Portatostrich auf *c* fehlt
T. 330	F	auf 2. und 3. Sechzehntel fehlt Triolenzeichen
T. 337	F	auf 1. und 2. Sechzehntel fehlt Triolenzeichen

Tempo rapide

T. 415	F	auf *as'''* Akzentzeichen statt Portatostrich
T. 427	F	Legatobogen *g''–cis''* statt *g''–gis'*
T. 444	F	auf *cis''* kein Staccatopunkt
T. 448	F	»dim. subito« statt »dim. molto«
T. 469	F	auf *e'''* und *h''* fehlen Staccatopunkte
T. 473	F	2. Vorschlags-Sechzehntel *g'''* statt *g''*
T. 480	F	in 2. Stimme punktierte Achtelpause statt Achtelpause
T. 502	K II	Bassschlüssel fehlt
T. 507	F	punktierte Viertelpause nach Vorschlagsgruppe des Klaviers zu plazieren

Legende:	F	Flötenstimme
	K I	Klavierstimme, oberes System
	K II	Klavierstimme, unteres System

5.2 Druckfehler im Flötenpart

Très librement – Lent

T. 12	K II	Bassschlüssel fehlt
T. 24	F	Legatobogen ab cis

Rapide

T. 41	K I	Violinschlüssel fehlt
T. 67	F	Staccatopunkt auf cis'' fehlt
T. 68	F	punktierte Viertelpause nach Vorschlagsgruppe des Klaviers zu plazieren

Très modéré, presque lent

T. 98–99	F	Bassschlüssel fehlt
T. 105	F	nach 3. Achtel fehlt Punktierung
T. 130	F	nach 1. Viertelpause fehlt Punktierung
T. 131	F	*b'* statt *h'*
T. 140	F	»pour 8« statt »pour 6«
T. 141	K II	zu Beginn des Arpeggio fehlt »mf«
T. 142	F	1. Sechzehntel *g'* statt *a'*

Tempo scherzando

T. 162	K I	Violinschlüssel fehlt nach 3. Sechzehntel
T. 179	F	32stel-Pause statt Sechzehntelpause vor Arpeggio
T. 184	K I	*d'* statt *d''*
T. 210		Taktnumerierung 210 statt 205
T. 214	F	punktierte halbe Pause statt halbe Pause
T. 226, 246, 247		teils zu spät notierte Dynamik; Dynamik gilt motivübergreifend
T. 232–233	F	Haltebogen *a''–a''* fehlt
T. 266	K II	Portatostrich auf *c* fehlt
T. 330	F	auf 2. und 3. Sechzehntel fehlt Triolenzeichen
T. 337	F	auf 1. und 2. Sechzehntel fehlt Triolenzeichen

Literaturverzeichnis

1. Unveröffentlichte Quellen

Pierre Boulez, »Stück« (Variationenzyklus), um 1942, Reinschrift (Fragment), PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 1a.

Pierre Boulez, »Allegro vivace«, um 1942, Reinschrift (Fragment), PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 1a.

Pierre Boulez, *Violinsonate,* um 1942, Skizzen, Reinschrift, PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 1a.

Pierre Boulez, *Andante et Scherzo,* um 1943, Skizzen, Reinschrift, PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 1a.

Pierre Boulez, *Berceuse,* um 1943, Reinschrift, PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 1a.

Pierre Boulez, *Psalmodie,* um 1943, Entwürfe, PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 1a.

Pierre Boulez, *Psalmodie,* um 1943, Reinschrift, Paris, Bibliothèque Nationale, Département de la Musique, Louvois, Ms. 20134.

Pierre Boulez, *Lieder,* 1942–1943, Skizzen, Entwürfe, Reinschriften, PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 1b.

Pierre Boulez, »Harmonische Übungen«, PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 2a.

Pierre Boulez, »Kontrapunktstudien«, PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 2b und Sammlung Paul Sacher.

Pierre Boulez, »Zwölftonstudien«, PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 2c.

Pierre Boulez, »Musikethnologische Studien«, PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 2d.

Pierre Boulez, *Nocturne,* um 1945, Entwurf, Reinschrift, PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 3a.

Pierre Boulez, *Prélude, Toccata et Scherzo,* um 1945, Entwürfe, Reinschriften, PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 3a.

Pierre Boulez, *Thème et variations pour la main gauche,* 1945, Entwurf, Reinschrift, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 3b.

Pierre Boulez, *Psalmodie 1,* 1945, Entwurf, PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 3c.

Pierre Boulez, *Psalmodie 1,* 1945, Reinschrift, Paris, Bibliothèque Nationale, Département de la Musique, Louvois, Ms. 20135.

Pierre Boulez, *Psalmodie 1,* 1945, Reinschrift, Paris, Médiathèque Musicale Mahler, Fonds Yvonne Lefébure – Fred Goldbeck.

Pierre Boulez, *Psalmodie 2,* 1945, Entwurf, PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 3c.

Pierre Boulez, *Psalmodie 2,* 1945, Reinschrift, Paris, Médiathèque Musicale Mahler, Fonds Yvonne Lefébure – Fred Goldbeck.

Pierre Boulez, *Psalmodie 3,* 1945, Entwurf (1. Fassung), PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 3c.

Pierre Boulez, *Psalmodie 3,* 1945, Reinschrift (1. Fassung, Fragmente), PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 3c und Dossier 3d.

Pierre Boulez, *Psalmodie 3,* 1945, Entwurf (2. Fassung), PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 3d.

Pierre Boulez, *Psalmodie 3,* 1945, Reinschrift (2. Fassung), Paris, Médiathèque Musicale Mahler, Fonds Yvonne Lefébure – Fred Goldbeck.

Pierre Boulez, *Psalmodies,* 1945, Entwurf (Particell), PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 3e.
Pierre Boulez, *Quatuor pour Ondes Martenot,* 1945–1946, Entwurf, PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 3f.
Pierre Boulez, *Quatuor pour Ondes Martenot,* 1945–1946, Reinschrift mit Korrekturen, PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 3f.
Pierre Boulez, *Quatuor pour Ondes Martenot,* 1945–1946, Reinschrift von fremder Hand (Fotokopie), PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 3f.
Pierre Boulez, *Sonate pour deux pianos,* 1945–1948, Reinschrift, PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 3g.
Pierre Boulez, *Douze Notations pour piano,* 1945, Entwurf, PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 3d.
Pierre Boulez, *Douze Notations pour piano,* 1945, Reinschrift, Paris, Médiathèque Musicale Mahler, Fonds Yvonne Lefébure – Fred Goldbeck.
Pierre Boulez, *Douze Notations,* 1945–1946, Partitur, PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 3d.
Pierre Boulez, *Sonatine pour flûte et piano,* 1946, Flötenstimme, Reinschrift (Fotokopie), PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 4a.
Pierre Boulez, *Sonatine pour flûte et piano,* 1946, Partitur, Reinschrift mit Korrekturen, Paris, Bibliothèque Nationale, Département de la Musique, Louvois, Ms. 21612.
Pierre Boulez, *Sonatine pour flûte et piano,* 1946, Partitur, Reinschrift von fremder Hand, Privatbesitz Brüssel.
Pierre Boulez, *Sonatine pour flûte et piano,* 1949, Skizzenhafter Entwurf, PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 4a.
Pierre Boulez, *Sonatine pour flûte et piano,* 1949, Einzelskizze, PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 3h.
Pierre Boulez, *Sonatine pour flûte et piano,* 1949, Partitur, Reinschrift mit Korrekturen (Fotokopie), PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 4a.
Pierre Boulez, *Première Sonate,* 1946, Reinschrift, Paris, Bibliothèque Nationale, Département de la Musique, Louvois, Ms. 20227.
Pierre Boulez, *Première Sonate,* 1946/1949, Reinschriften (Fotokopien), PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 4b.
Pierre Boulez, »Entretien avec Sylvie de Nussac«, 15. April 1983, Fotokopie, PSS, Sammlung PB (Textmanuskripte, Interviews).
Pierre Boulez, *Korrespondenz mit*
Olivier Messiaen, PSS, Sammlung PB;
André Souris, Brüssel, Bibliothèque Royale de Belgique, Archives et Musée de la Littérature und PSS, Sammlung PB;
Igor Strawinsky, PSS, Sammlung PB und Sammlung Igor Strawinsky;
Andrée Vaurabourg-Honegger, PSS, Sammlung PB und Privatbesitz Pully.
Henri Dutilleux, »Feuilles de jury. Concours d'harmonie (1945)«, PSS, Sammlung Henri Dutilleux.
René Leibowitz, *Huit Bagatelles,* 1941–1942, Reinschrift, PSS, Sammlung RL.
René Leibowitz, *Quatuor à cordes* op. 3, Reinschrift, PSS, Sammlung RL.
René Leibowitz, *Symphonie* op. 4, Reinschrift, PSS, Sammlung RL.
René Leibowitz, *Concerto* op. 5, Reinschrift, PSS, Sammlung RL.
René Leibowitz, *Kammerkonzert für neun Instrumente* op. 10, Reinschrift (Fotokopie), PSS, Sammlung RL.
René Leibowitz, *Variations pour orchestre* op. 14, Reinschrift, PSS, Sammlung RL.

René Leibowitz, *Korrespondenz,* PSS, Sammlung RL.
René Leibowitz, *Traité de la composition avec douze sons. Structural Functions in Twelve-Tone Composing,* 1950, Manuskript, PSS, Sammlung RL.

2. Notentextausgaben

Béla Bartók, *Deuxième Sonate en 2 mouvements pour violon et piano,* Universal Edition, Wien 1950.
Béla Bartók, *Tanz-Suite für Klavier,* Universal Edition, Wien 1991.
Béla Bartók, *Sonata for Two Pianos and Percussion,* Boosey & Hawkes, London 1942.
Pierre Boulez, *Douze Notations pour piano,* Universal Edition, Wien 1985.
Pierre Boulez, *Sonatine pour flûte et piano,* Editions Amphion, Paris 1954.
Pierre Boulez, *Première Sonate,* Editions Amphion, Paris 1951.
Pierre Boulez, *Deuxième Sonate,* Heugel & Cie, Paris 1950.
Claude Debussy, *Œuvres complètes,* ed. François Lesure et al., Editions Durand-Costallat, Paris 1985–.
Claude Debussy, *Sonate für Violine und Klavier,* ed. Ernst-Günter Heinemann, G. Henle Verlag, München 1997.
Claude Debussy, *Sonate für Violoncello und Klavier d-Moll,* ed. Ernst-Günter Heinemann, G. Henle Verlag, München 1998.
Paul Dukas, *Variations, Interlude et Finale sur un thème de J.-Ph. Rameau,* A. Durand & Fils, Paris 1907.
Gabriel Fauré, *Klavierwerke Band III, 13 Nocturnes,* Edition Peters, Leipzig 1988.
Gabriel Fauré, *Thème et variations* op. 73, ed. Peter Jost, G. Henle Verlag, München 2003.
Paul Hindemith, *Klaviermusik. Erster Teil: Übung in drei Stücken* op. 37, B. Schott's Söhne, Mainz/Leipzig 1925.
Arthur Honegger, *Intégrale des œuvres pour piano,* Editions Salabert, Paris 1989.
Arthur Honegger, *La Danse des morts. Der Totentanz,* Editions Maurice Senart, Paris 1939.
André Jolivet, *Mana,* Editions Costallat, Paris 1946.
André Jolivet, *Cinq Incantations pour flûte seule,* Boosey & Hawkes, London 1938.
André Jolivet, *Chant de Linos pour flûte et piano,* Editions Alphonse Leduc, Paris 1946.
André Jolivet, *Cinq Danses rituelles,* Editions Durand & Cie, Paris 1947.
René Leibowitz, *Vier Klavierstücke* op. 8, Universal Edition, Wien 1947.
René Leibowitz, *Quintette pour instruments à vent* op. 11, Mobart Music Publications, New York 1976.
René Leibowitz, *Sonate pour flûte et piano* op. 12, Mobart Music Publications, New York 1976.
René Leibowitz, *Symphonie de chambre pour dix instruments* op. 16, Mobart Music Publications, New York 1978.
Olivier Messiaen, *Thème et variations,* Editions Alphonse Leduc, Paris 1932.
Olivier Messiaen, *Quatuor pour la fin du Temps,* Editions Durand & Cie, Paris 1942.
Olivier Messiaen, *Visions de l'Amen,* Editions Durand & Cie, Paris 1950.
Olivier Messiaen, *Trois petites Liturgies de la Présence Divine,* Editions Durand & Cie, Paris 1952.
Olivier Messiaen, *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus pour piano,* Editions Durand & Cie, Paris 1947.

Olivier Messiaen, *Harawi. Chant d'amour et de mort,* Editions Alphonse Leduc, Paris 1948.
Maurice Ravel, *Gaspard de la nuit,* ed. Roger Nichols, Edition Peters, London 1991.
Arnold Schönberg, *Sämtliche Werke,* ed. Josef Rufer / Rudolf Stephan / Reinhold Brinkmann et al., B. Schott's Söhne und Universal Edition AG, Mainz/Wien 1966–.
Igor Strawinsky, *Le Sacre du printemps,* Boosey & Hawkes, London 1947.
Anton Webern, *Streichtrio* op. 20, Universal Edition, Wien 1927.
Anton Webern, *Symphonie* op. 21, Universal Edition, Wien 1929.
Anton Webern, *Konzert* op. 24, Universal Edition, Wien 1948.
Anton Webern, *Variationen für Klavier* op. 27, Universal Edition, Wien 1937.
Anton Webern, *Streichquartett* op. 28, Universal Edition, Wien 1939.
Anton Webern, *I. Kantate für Sopran-Solo, gemischten Chor und Orchester* op. 29, Universal Edition, Wien 1957.
Anton Webern, *Variationen für Orchester* op. 30, Universal Edition 1956.
Anton Webern, *II. Kantate für Sopran- und Bass-Solo, gemischten Chor und Orchester* op. 31, Universal Edition, Wien 1956.

3. Schriften

Abravanel (1999): Claude Abravanel, »Andrée Honegger-Vaurabourg, mon professeur«, *Bulletin de l'Association Arthur Honegger* 6 (1999), S. 15–16.
Aguila (1992): Jesus Aguila, *Le Domaine musical. Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine,* Paris 1992.
Allende-Blin (1994): Juan Allende-Blin, »Erich Itor Kahn«, in: *Erich Itor Kahn,* ed. Heinz-Klaus Metzger / Rainer Riehn, München 1994, S. 3–104 (Musik-Konzepte 85).
Arom (2003): Simha Arom, »Musiques traditionnelles et création contemporaine«, in: *André Jolivet, les objets de* Mana, ed. Laetitia Chassain, Paris 2003 (Les cahiers du musée de la musique 3), S. 27–31.
Baron (1975): Carol Baron, »An Analysis of the Pitch Organization in Boulez's ›Sonatine‹ for Flute and Piano«, *Current Musicology* 20 (1975), S. 87–95.
Bennett (1986): Gerald Bennett, »The Early Works«, in: Glock (1986), S. 41–84.
Berg (o. J.): Alban Berg, *Arnold Schönberg. Kammersymphonie op. 9. Thematische Analyse,* Wien/Leipzig, o. J. (Universal-Edition Nr. 6140).
Bloom (1973): Harold Bloom, *The Anxiety of Influence,* Oxford 1973.
Bloom (1995): Harold Bloom, *Einflussangst: eine Theorie der Dichtung,* trad. Angelika Schweikhart, Basel 1995.
Bösche (1995): Thomas Bösche, »A propos du *Livre pour quatuor*«, in: Metzger/Riehn (1995), S. 91–111.
Bösche (1997): Thomas Bösche, »Zwischen Opazität und Klarheit. Einige abschweifende Bemerkungen zu *Dérive 1*«, in: Metzger/Riehn (1997), S. 62–92.
Bösche (1999): Thomas Bösche, »Auf der Suche nach dem Unbekannten oder Zur Deuxième Sonate (1946–1948) von Pierre Boulez und der Frage nach der seriellen Musik«, in: *Die Anfänge der seriellen Musik,* ed. Orm Finnendahl, Berlin 1999, S. 37–96.
Bösche (2000): Thomas Bösche, »Boulez, Pierre«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik,* begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher, Personenteil 3, Kassel etc. 2000, Sp. 530–545.
Boivin (1995): Jean Boivin, *La classe de Messiaen,* Paris 1995.

Borio/Danuser (1997): Gianmario Borio und Hermann Danuser (edd.), *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966. Geschichte und Dokumentation in vier Bänden,* Freiburg i. Br. 1997.

Le Boterf (1997): Hervé Le Boterf, *La vie parisienne sous l'Occupation,* Paris 1997.

Boulez (1948 I): Pierre Boulez, »Propositions«, *Polyphonie* 2 (1948), S. 65–72 und in: Boulez (1966 I), S. 65–74.

Boulez (1948 II): Pierre Boulez, »Incidences actuelles de Berg *(à propos de la Quinzaine de Musique autrichienne à Paris)*«, *Polyphonie* 2 (1948), S. 104–108 und in: Boulez (1966 I), S. 235–240.

Boulez (1949): Pierre Boulez, »Trajectoires: Ravel, Stravinsky, Schönberg«, *Contrepoints* 6 (1949), S. 122–142 und in: Boulez (1966 I), S. 241–262.

Boulez (1951): Pierre Boulez, »Moment de Jean-Sébastian Bach«, *Contrepoints* 7 (1951), S. 72–86 und in: Boulez (1966 I), S. 9–25.

Boulez (1952 I): Pierre Boulez, »Schönberg is Dead«, *The Score* 6 (1952), S. 18–22 und als »Schoenberg est mort« in: Boulez (1966 I), S. 265–272.

Boulez (1952 II): Pierre Boulez, »Eventuellement…«, *Revue musicale* 212 (1952), S. 117–148 und in: Boulez (1966 I), S. 147–182.

Boulez (1953): Pierre Boulez, »Stravinsky demeure«, in: *Musique russe* 1, ed. Pierre Souvtchinsky, Paris 1953, S. 151–224 und in: Boulez (1966 I), S. 75–145.

Boulez (1954): Pierre Boulez, »Probabilités critiques du compositeur«, *Domaine Musical I* (1954), S. 1–11 und in: Boulez (1981), S. 103–110.

Boulez (1955): Pierre Boulez, »Claude Debussy et Anton Webern« (1955), in: Metzger/Riehn (1999), S. 72–79.

Boulez (1956): Pierre Boulez, »La corruption dans les encensoirs«, in: Boulez (1966 I), S. 33–39.

Boulez (1958): Pierre Boulez, »Claude Debussy« (1958), in: Boulez (1966 I), S. 327–347.

Boulez (1961): Pierre Boulez, »Anton Webern« (1961), in: Boulez (1966 I), S. 367–379.

Boulez (1963): Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui,* Mayence 1963.

Boulez (1966 I): Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti,* ed. Paule Thévenin, Paris 1966.

Boulez (1966 II): Pierre Boulez, »Olivier Messiaen: Rétrospective«, *L'artiste musicien de Paris* 14 (1966), S. 8–10 und in: Boulez (1981), S. 553–555.

Boulez (1966 III): Pierre Boulez, »J'ai horreur du souvenir!«, in: *Roger Désormière et son temps. Textes en hommage,* ed. Denise Mayer / Pierre Souvtchinsky, Monaco 1966, S. 134–158 und in: Boulez (1981), S. 388–402.

Boulez (1972): Pierre Boulez, *Werkstatt-Texte,* trad. Josef Häusler, Frankfurt am Main / Berlin 1972.

Boulez (1975 I): Pierre Boulez, *Par volonté et par hasard. Entretiens avec Célestin Deliège,* Paris 1975.

Boulez (1975 II): Pierre Boulez, *Anhaltspunkte. Essays,* trad. Josef Häusler, Stuttgart/Zürich 1975 bzw. Kassel etc. 1979.

Boulez (1976): Pierre Boulez, *Conversations with Célestin Deliège,* London 1976.

Boulez (1977): Pierre Boulez, *Wille und Zufall. Gespräche mit Célestin Deliège und Hans Mayer,* trad. Josef Häusler / Hans Mayer, Stuttgart/Zürich 1977.

Boulez (1981): Pierre Boulez, *Points de repère.* Textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez, Paris 1981.

Boulez (1985): Pierre Boulez, *Musikdenken heute 2,* trad. Josef Häusler, Mainz 1985.

Boulez (1989): Pierre Boulez, *Jalons (Pour une décénnie). Dix ans d'enseignement au Collège de France (1978–1988),* ed. Jean-Jacques Nattiez. Préface posthume de Michel Foucault, Paris 1989.

Boulez (1991): Pierre Boulez, *Stocktakings from an Apprenticeship*. Collected and presented by Paule Thévenin. Translated from the French by Stephen Walsh with an Introduction by Robert Piencikowski, Oxford 1991.

Boulez (1995–): Pierre Boulez, *Points de repère*. Nouvelle édition entièrement refondue. Textes réunis par Jean-Jacques Nattiez et Sophie Galaise. Introduction par Jean-Jacques Nattiez. Exemples musicaux identifiés par Robert Piencikowski, Paris 1995–.

Boulez (1999): »La tradition écartelée: un entretien de Philippe Albéra avec Pierre Boulez«, *Dissonance* 62 (1999), S. 3–15.

Boulez (2000): Pierre Boulez, *Leitlinien. Gedankengänge eines Komponisten,* trad. Josef Häusler, Kassel 2000.

Boulez/Cage (2002): Pierre Boulez und John Cage, *Correspondance et Documents,* ed. Jean-Jacques Nattiez, nouvelle édition revue par Robert Piencikowski, Mainz etc. 2002 (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 1).

Boulez/Samuel (2002): Pierre Boulez und Claude Samuel, *Éclats 2002,* Paris 2002.

Boulez/Schaeffner (1998): Pierre Boulez und André Schaeffner, *Correspondance 1954–1970,* ed. Rosângela Pereira de Tugny, Paris 1998.

Boynton (2002): Neil Boynton, Rezension zu Meine (2000), *Music & Letters* 83 (2002), S. 655–656.

Bradshaw/Bennett (1963): Susan Bradshaw und Richard Rodney Bennett: »In Search of Boulez«, *Music and Musicians* 11/5 (1963), S. 10–13.

Brinkmann (1977): Reinhold Brinkmann, »Die gepreßte Sinfonie. Zum geschichtlichen Gehalt von Schönbergs Opus 9«, in: *Gustav Mahler. Sinfonie und Wirklichkeit,* ed. Otto Kolleritsch, Wien/Graz 1977 (Studien zur Wertungsforschung 9), S. 133–156.

Bradshaw (1986): Susan Bradshaw, »The Instrumental and Vocal Music«, in: Glock (1986), S. 127–229.

Busch (1986): Regina Busch, »Taktgruppen in Weberns Konzert op. 24«, *Musica* 40 (1986), S. 532–537.

Callu (2001): Agnès Callu, »Le Conservatoire de Paris: les réformes structurelles (1939–1947)«, in: Chimènes (2001), S. 127–141.

Caussade (1931): Georges Caussade, *Traité de l'harmonie,* Paris 1931.

Chang (1998): Sangtae Chang, *Boulez's Sonatine and the Genesis of his Twelve-Tone Practice,* Diss. Denton, Texas 1998.

Chassain-Dolliou (1995): Laetitia Chassain-Dolliou, *Le Conservatoire de Paris ou les voies de la création,* Paris 1995.

Chimènes (2001 I): Myriam Chimènes (ed.), *La vie musicale sous Vichy,* Bruxelles 2001.

Chimènes (2001 II): Myriam Chimènes, »Alfred Cortot et la politique musicale du gouvernement de Vichy«, in: Chimènes (2001 I), S. 35–52.

Conrad (1994): Bridget Conrad, »Le langage musical d'André Jolivet«, in: *André Jolivet Portraits,* ed. Lucie Kayas / Laetitia Chassain-Dolliou, Arles 1994, S. 87–122.

Dandelot (1928): Georges Dandelot, *Manuel pratique pour l'étude des clés de sol, fa et ut,* Paris 1928.

Dandelot (1930): Georges Dandelot, *Cent dictées musicales assez faciles et de moyenne difficulté classés par ordre progressif,* Paris 1930.

Dandelot (1935-63): Georges Dandelot, *Etude du rythme en cinq cahiers,* Paris 1935–1963.

Debussy (1922): Claude Debussy, *Monsieur Croche, antidilettante,* Paris 1922.

Dubois (1921 I): Théodore Dubois, *Traité d'harmonie. Théorique et pratique,* Paris 1921.

Dubois (1921 II): Théodore Dubois, *Réalisations des basses et chants du Traité d'harmonie,* Paris 1921.

Framboisier (1999): Emeline Framboisier, »Andrée Vaurabourg, interprète d'Arthur Honegger«, *Bulletin de l'Association Arthur Honegger* 6 (1999), S. 10–14.
Gärtner (1996): Susanne Gärtner, *La discipline dodécaphonique. Untersuchungen zu René Leibowitz' Rezeption später Werke Anton Weberns,* Lizentiatsarbeit Universität Basel 1996.
Gärtner (1999): Susanne Gärtner, »Komposition als klingende Analyse: René Leibowitz' *Sonate* op. 12 in ihrer Beziehung zu Weberns *Variationen* op. 27«, *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* 19 (1999), S. 319–335.
Gärtner (2002 I): Susanne Gärtner, »Pierre Boulez' ›Sonatine für Flöte und Klavier‹ und ihre neu aufgetauchte Frühfassung«, *Die Musikforschung* 55 (2002), S. 51–59.
Gärtner (2002 II): Susanne Gärtner, »›L'épuration stylistique‹. Zur Revision von Pierre Boulez' Sonatine für Flöte und Klavier«, *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* 15 (2002), S. 14–19.
Genet (1961): Jean Genet, *Les Paravents,* Paris 1961.
Gide (1927): André Gide, *Les Nourritures terrestres*. Edition revue et corrigée par l'auteur, Paris 1927.
Goléa (1958): Antoine Goléa, *Rencontres avec Pierre Boulez avec trois hors-texte,* Paris 1958.
Glock (1986): William Glock (ed.), *Pierre Boulez. A Symposium,* London 1986.
Gribenski (2001): Jean Gribenski, »L'exclusion des juifs du Conservatoire (1940–1942)«, in: Chimènes (2001), S. 143–156.
Griffiths (1978): Paul Griffiths, *Boulez,* London etc. 1978 (Oxford Studies of Composers 16).
Griffiths (1985): Paul Griffiths, *Olivier Messiaen and the Music of Time,* London/Boston 1985.
Griffiths (2001): Paul Griffiths, »Messiaen, Olivier (Eugène Prosper Charles)«, in: *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians* 16, ed. Stanley Sadie / John Tyrell, London 2001, S. 491–504.
Häusler (1985 I): Josef Häusler (ed.), *Pierre Boulez. Eine Festschrift zum 60. Geburtstag am 26. März 1985,* Wien 1985.
Häusler (1985 II): *Hommage à Pierre Boulez. 29.3.–1.4.1985 Baden-Baden,* ed. Südwestfunk Baden-Baden / Josef Häusler, Baden-Baden 1985.
Häusler (1992): Josef Häusler (ed.), *Pierre Boulez in Salzburg. Programmbuch der Salzburger Festspiele 1992,* Zürich/Basel 1992.
Häusler (1995): Josef Häusler, *Profil Pierre Boulez,* Klagenfurt 1995.
Häusler (1997): »Chronologisches Werkverzeichnis«, in: Metzger/Riehn (1997), S. 93–97.
Halbreich (1980): Harry Halbreich, *Olivier Messiaen,* Paris 1980.
Halbreich (1992): Harry Halbreich, *Arthur Honegger. Un musicien dans la cité des hommes,* Paris 1992.
Hansen (1993): Mathias Hansen, *Arnold Schönberg: ein Konzept der Moderne,* Kassel 1993.
Heyworth (1973 I): Peter Heyworth, »Profiles. Taking Leave of Predecessors I«, *The New Yorker,* 24. März 1973, S. 45–55, 59–71.
Heyworth (1973 II): Peter Heyworth, »Profiles. Taking Leave of Predecessors II«, *The New Yorker,* 31. März 1973, S. 45–75.
Heyworth (1973 III): Peter Heyworth, *Conversations with Klemperer,* London 1973.
Heyworth (1986): Peter Heyworth, »The First Fifty Years«, in: Glock (1986), S. 3–40.
Hill/Simeone (2005): Peter Hill und Nigel Simeone, *Messiaen,* New Haven/London 2005.

Hirsbrunner (1985): Theo Hirsbrunner, *Pierre Boulez und sein Werk,* Laaber 1985.
Hirsbrunner (1986): Theo Hirsbrunner, »Pierre Boulez: *Notations* (1945)«, *Melos* 48/2 (1986), S. 2–20.
Hirsbrunner (1988): Theo Hirsbrunner, *Olivier Messiaen. Leben und Werk,* Laaber 1988.
Hirsbrunner (1990): Theo Hirsbrunner, »›Douze Notations‹ von Pierre Boulez. Zum 65. Geburtstag des Komponisten am 26. März 1990«, *Musica* 41/4, S. 78–82.
Hirsbrunner (1995): Theo Hirsbrunner, *Die Musik in Frankreich im 20. Jahrhundert,* Laaber 1995.
Hirsbrunner (2001): Theo Hirsbrunner, Rezension zu Meine (2000), *Österreichische Musikzeitschrift* 5 (2001), S. 87.
Hondré (1995): Emmanuel Hondré (ed.), *Le Conservatoire de musique de Paris. Regards sur une institution et son histoire,* Paris 1995.
Honegger (1951): Arthur Honegger, *Je suis compositeur,* Paris 1951.
Hopkins (1980): G. W. Hopkins, »Boulez, Pierre«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 3, ed. Stanley Sadie, London 1980, S. 100–108.
Hopkins/Griffiths (2001): G. W. Hopkins und Paul Griffiths: »Boulez, Pierre«, in: *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians* 4, ed. Stanley Sadie / John Tyrell, London 2001, S. 98–108.
Jameux (1980): Dominique Jameux, »Leibowitz, René«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 10, ed. Stanley Sadie, London 1980, S. 627–628.
Jameux (1984): Dominique Jameux, *Pierre Boulez,* Paris 1984.
Jameux (1991): Dominique Jameux, *Pierre Boulez,* trad. Susan Bradshaw, London 1991.
Jolas (1999): Betsy Jolas, *Milhaud, Messiaen: Maître et Maître,* in: *Le Conservatoire de Paris. Deux cents ans de Pédagogie 1795–1995,* ed. Anne Bongrain / Alain Poirier, avec la collaboration de Marie-Hélène Coudroy-Saghai, Paris 1999, S. 371–377.
Jolivet (1946): André Jolivet, »Réponse à une enquête: André Jolivet, ou la magie expérimentale«, *Contrepoints* 1 (1946), S. 33–37.
Jolivet, H. (1978): Hilda Jolivet, *avec...André Jolivet,* Paris 1978.
Kapp (1987 I): Reinhard Kapp, »Die Schatten des Urbilds des Doubles. Vorsichtige Annäherung an eine Figur: René Leibowitz«, *Musiktheorie* 2 (1987), S. 15–31.
Kapp (1987 II): Reinhard Kapp, »Bibliographie. Materialien zu einem Verzeichnis der Schriften von René Leibowitz«, *Musiktheorie* 2 (1987), S. 275–283.
Kapp (1988): Reinhard Kapp, »Shades of the Double's Original«, *Tempo* 165 (1988), S. 2–16.
Keller (2001): Christoph Keller, »Voreingenommenheiten«, *Dissonanz* 68 (2001), S. 43.
Koechlin (1982): *Charles Koechlin 1867–1950. Correspondance, La Revue musicale* 348–350 (1982).
Korsyn (1991): Kevin Korsyn, »Towards a New Poetics of Musical Influence«, *Music Analysis* 10 (1991), S. 3–72.
Kovács (2001): Inge Kovács, »Warum Schönberg sterben mußte... Pierre Boulez' musikhistorische Selbstverortung um 1950«, in: *Autorschaft als historische Konstruktion. Arnold Schönberg – Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpreten,* ed. Andreas Meyer / Ullrich Scheideler, Stuttgart/Weimar 2001, S. 323–350.
Kovács (2004): Inge Kovács, *Wege zum musikalischen Strukturalismus. René Leibowitz, Pierre Boulez, John Cage und die Webern-Rezeption in Paris um 1950,* Schliengen 2004.
Krenek (1937): Ernst Krenek, *Über neue Musik. Sechs Vorlesungen zur Einführung in die theoretischen Grundlagen,* Wien 1937.
Kropfinger (1995): Klaus Kropfinger, »›Schoenberg est mort‹? – Rückfragen an ein Paradigma«, in: *Über Musik im Bilde. Schriften zu Analyse, Ästhetik und Rezeption in*

Musik und Bildender Kunst, ed. Bodo Bischoff / Andreas Eichhorn / Thomas Gerlich / Ulrich Siebert, Köln-Rheinkassel 1995, S. 535–555.

Laederich (2001): Alexandra Laederich, »Les associations symphoniques parisiennes«, in: Chimènes (2001), S. 217–233.

Landormy (1943): Paul Landormy, *La musique française après Debussy,* Paris 1943.

Leibowitz (1937/38): René Leibowitz, »*Jeu de Cartes* d'Igor Strawinsky«, *Esprit* 6/2 (1937/38), S. 139–140.

Leibowitz (1945 I): René Leibowitz, »L'actualité musicale«, *L'Arche* 2/8 (1945), S. 114–118.

Leibowitz (1945 II): René Leibowitz, »Olivier Messiaen ou l'hédonisme empirique dans la musique contemporaine«, *L'Arche* 2/9 (1945), S. 130–139.

Leibowitz (1945 III): René Leibowitz, »Prolégomènes à la musique contemporaine (I)«, *Les Temps Modernes* 1/2 (1945), S. 269–290.

Leibowitz (1945 IV): René Leibowitz, »Prolégomènes à la musique contemporaine (II)«, *Les Temps Modernes* 1/3 (1945), S. 420–441.

Leibowitz (1946): René Leibowitz, »Igor Strawinsky ou le choix de la misère musicale«, *Les Temps Modernes* 1/7 (1946), S. 1320–1336.

Leibowitz (1947): René Leibowitz, *Schœnberg et son école. L'étape contemporaine du langage musical,* Paris 1947.

Leibowitz (1948): René Leibowitz, *Qu'est-ce que la musique de douze sons? Le Concerto pour neuf instruments op. 24 d'Anton Webern,* Liège 1948.

Leibowitz (1949 I): René Leibowitz, *Introduction à la musique de douze sons. Les* Variations pour orchestre *op. 31 d'Arnold Schœnberg,* Paris 1949.

Leibowitz (1949 II): René Leibowitz, *Schoenberg and his School,* trad. Dika Newlin, New York 1949.

Leibowitz (1996): René Leibowitz, »Brief an Theodor W. Adorno«, *Musiktheorie* 11 (1996), S. 53–55.

Mäkelä (1992): Tomi Mäkelä, »Schönbergs Klavierkonzert Opus 42 – Ein romantisches Virtuosenkonzert? Ein Beitrag zur Analyse der kompositorischen Prinzipien eines problematischen Werkes«, *Die Musikforschung* 45 (1992), S. 1–20.

Maguire (1979): Jan Maguire, »René Leibowitz (1913–1972)«, *Tempo* 131 (1979), S. 6–10.

Maguire (1980): Jan Maguire, »René Leibowitz (II): the music«, *Tempo* 132 (1980), S. 2–10.

Maguire (1982): Jan Maguire, »René Leibowitz«, *Perspectives of New Music* 21/1 (1982), S. 241–256.

Meine (1996 I): Sabine Meine, »›Schönberg ist tot‹ – Es lebe Schönberg! René Leibowitz – Ein Pionier der ›Stunde Null‹ im Spannungsfeld von Fortschritt und Tradition«, *Das Orchester* 44/2 (1996), S. 16–21.

Meine (1996 II): Sabine Meine, »René Leibowitz – ›Variations sérieuses et non-sérieuses‹«, *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* 9 (1996), S. 44–49.

Meine (1996 III): Sabine Meine, »›Der Komponist als Interpret – Der Interpret als Komponist‹. René Leibowitz im Briefwechsel mit Theodor W. Adorno«, *Musiktheorie* 11 (1996), S. 57–65.

Meine (2000): Sabine Meine, *Ein Zwölftöner in Paris. Studien zu Biographie und Wirkung von René Leibowitz (1913–1972),* Augsburg 2000 (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 10).

Meine (2001): Sabine Meine, »Leibowitz, René«, in: *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians* 14, ed. Stanley Sadie / John Tyrell, London 2001, S. 501–502.

Mellot (1964): George Kenneth Mellott, *A Survey of Contemporary Flute Solo Literature with Analysis of Representative Compositions,* Diss. Iowa 1964.
Messiaen (1939): Olivier Messiaen, *Vingt leçons d'harmonie. Dans le style de quelques auteurs importants de »l'Histoire harmonique« de la musique depuis Monteverdi jusqu'à Ravel,* Paris 1939.
Messiaen (1944): Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical,* Paris 1944.
Messiaen (1946): Olivier Messiaen, »Introduction au ›Mana‹ d'André Jolivet«, in: André Jolivet, *Mana,* Editions Costallat, Paris 1946.
Messiaen (1966): Olivier Messiaen, *Technik meiner musikalischen Sprache: Text und Musikbeispiele,* trad. Sieglinde Ahrens, Paris 1966.
Messiaen (1986 I): Olivier Messiaen, *Musique et couleur. Nouveaux entretiens avec Claude Samuel,* Paris 1986.
Messiaen (1986 II): Olivier Messiaen, »L'intuition du premier jour«, in: Samuel (1986), S. 6–7 und in: Boulez/Samuel (2002), S. 17–18.
Messiaen (1994–): Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie (1949–1992) en sept tomes,* Paris 1994–2002.
Metzger/Riehn (1995): Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (edd.), *Pierre Boulez,* München 1995 (Musik-Konzepte 89/90).
Metzger/Riehn (1997): Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (edd.), *Pierre Boulez II,* München 1997 (Musik-Konzepte 96).
Metzger/Riehn (1999): Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (edd.), *Darmstadt-Dokumente I,* München 1999 (Musik-Konzepte, Sonderband).
Meyer (2000): Andreas Meyer, *Ensemblelieder in der frühen Nachfolge (1912–17) von Arnold Schönbergs »Pierrot lunaire« op. 21. Eine Studie über Einfluß und »misreading«,* München 2000 (Theorie und Geschichte der Literatur und schönen Künste 100).
Meyer (1983): Leonard B. Meyer, »Innovation, Choice, and the History of Music«, *Critical Inquiry* 9/3 (1983), S. 517–544.
Michel (1981): Henri Michel, *Paris Allemand,* Paris 1981.
Moldenhauer (1980): Hans und Rosaleen Moldenhauer, *Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes,* trad. Ken W. Bartlett, Zürich / Freiburg i. Br. 1980.
Monod (1983): Jacques-Louis Monod (ed.), *René Leibowitz 1913–1972. A Register of his Music and Writings,* New York 1983.
Mosch (1988): Ulrich Mosch, »Boulez und Cage: Musik in der Sackgasse?«, in: *Funkkolleg Musikgeschichte,* Studienbegleitbrief 12, Tübingen 1988, S. 67–120.
Mosch (2004): Ulrich Mosch, *Musikalisches Hören serieller Musik. Untersuchungen am Beispiel von Pierre Boulez' »Le Marteau sans maître«,* Saarbrücken 2004.
Nemecek (1993): Robert Nemecek, »Tendenz und Kontinuität im frühen Klavierschaffen von Pierre Boulez«, *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* 6 (1993), S. 18–22.
Nemecek (1998): Robert Nemecek, *Untersuchungen zum frühen Klavierschaffen von Pierre Boulez,* Kassel 1998 (Kölner Beiträge zur Musikforschung 200).
Newman (1969): William S. Newman, *The Sonata since Beethoven. The Third and Final Volume of A History of the Sonata Idea,* Chapel Hill 1969.
Oesch (1985): Hans Oesch, »Der Essayist Pierre Boulez«, in: Häusler (1985 I), S. 178–185.
Ogdon (1955): Wilbur Lee Ogdon, *Series and Structure: An Investigation into the Purpose of the Twelve-Note Row in Selected Works of Schoenberg, Webern, Krenek and Leibowitz,* Diss. Indiana Univ. 1955.
Ogdon (1977): Will Ogdon, »Concerning an Unpublished Treatise of René Leibowitz«, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 2 (1977), S. 34–41.

O'Hagan (1997): Peter O'Hagan, *Pierre Boulez: Sonate ›que me veux-tu‹. An Investigation of the Manuscript Sources in Relation to the Third Sonata and the Issue of Performer Choice,* Diss. University of Surrey 1997.

Paulme-Schaeffner (1998): Denise Paulme-Schaeffner, »André Schaeffner. 1895–1980«, in: Schaeffner (1998), S. 7–9.

Périer (1979): Alain Périer, *Messiaen,* Paris 1979.

Pešek (1993²): Ursula und Željko Pešek, *Flötenmusik aus drei Jahrhunderten. Komponisten, Werke, Anregungen,* Kassel 1993².

Peyser (1976): Joan Peyser, *Boulez. Composer, Conductor, Enigma,* New York 1976.

Peyser (1999): Joan Peyser, *To Boulez and Beyond. Music in Europe since the Rite of Spring.* Foreword by Charles Wuorinen, New York 1999.

Piencikowski (1988): Robert Piencikowski (ed.), *Pierre Boulez. Musikmanuskripte,* Basel 1988 (Inventare der Paul Sacher Stiftung 3).

Piencikowski (1991): Robert Piencikowski, »Introduction«, in: Boulez (1991), S. XIII–XXIX.

Piencikowski (1995): Robert Piencikowski, »Zum Klavierwerk«, in: Metzger/Riehn (1995), S. 47–54.

Piencikowski (2000): Robert Piencikowski, »Ein pädagogisches Experiment. Die Meisterkurse für Komposition an der Musik-Akademie Basel Anfang der sechziger Jahre«, in: *»Entre Denges et Denezy…«. Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900–2000,* ed. Ulrich Mosch / Matthias Kassel, Basel 2000, S. 262–269.

Piencikowski (2002): Robert Piencikowski, »Passagers clandestins«, in: *Composer-in-Residence. Lucerne Festival, Sommer 2002. Pierre Boulez, Olga Neuwirth,* Luzern 2002, S. 89–99.

Rambures (1965): Jean-Louis de Rambures, »Boulez bouleverse la musique«, *Réalités* 231 (1965), S. 102–105.

Rampal (1991): Jean-Pierre Rampal, *Musique, ma vie. Mémoires,* Paris 1991.

Reber (1862): Henri Reber, *Traité d'harmonie,* Paris 1862.

Revill (1992): David Revill, *The Roaring Silence: A Life,* London 1992.

Rimbaud (1946): Arthur Rimbaud, *Une Saison en enfer,* Paris 1946.

Rioux (1990): Jean-Pierre Rioux, *La vie culturelle sous Vichy,* Bruxelles 1990.

Sablonnière (1996): Marguerite Sablonnière, »Claude Delvincourt et les Cadets du Conservatoire. Une politique d'orchestre: 1943–1954«, in: *Le Conservatoire de Paris. Des Menus-Plaisirs à la Cité de la musique 1795–1995,* ed. Anne Bongrain / Yves Gérard, Paris 1996, S. 261–281.

Saby (1949): Bernard Saby, »Un aspect des problèmes de la thématique sérielle. (A propos de la Symphonie de Chambre, op. 16, de René Leibowitz)«, *Polyphonie* 4 (1949), S. 54–63.

Samuel (1967): Claude Samuel, *Entretiens avec Olivier Messiaen,* Paris 1967.

Samuel (1986): Claude Samuel, *Eclats/Boulez,* Paris 1986.

Schaeffner (1946): André Schaeffner, »Halifax RG 597«, *Contrepoints* 5 (1946), S. 45–64 und in: Schaeffner (1998), S. 220–239.

Schaeffner (1951): André Schaeffner, »Variations Schœnberg«, *Contrepoints* 7 (1951), S. 110–129.

Schaeffner (1998): André Schaeffner, *Variations sur la musique.* Introduction de Robert Piencikowski, Paris 1998.

Schloezer (1947): Boris de Schloezer, »La musique«, *Fontaine* 59 (1947), S. 131–138.

Schneider (2001): Mathieu Schneider, »Dandelot, Georges (Edouard Arthur)«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik,* begründet

von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher, Personenteil 5, Kassel etc. 2001, Sp. 367–368.

Schönberg (1922): Arnold Schönberg, *Harmonielehre,* Wien 1922.

Schönberg (1943): Arnold Schönberg, *Models for Beginners in Composition. Music Examples, Syllabus and Glossary,* New York 1943.

Schubert (1985): Giselher Schubert, »Werkidee und Kompositionstechnik. Zur seriellen Musik von Boulez, Stockhausen und Ligeti«, in: *Die Musik der fünfziger Jahre. Versuch einer Revision,* ed. Carl Dahlhaus, Mainz 1985 (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 26), S. 48–71.

Schwartz (1998): Manuela Schwartz, »Musikpolitik und Musikpropaganda im besetzten Frankreich«, in: *Kultur – Propaganda – Öffentlichkeit. Intentionen deutscher Besatzungspolitik und Reaktionen auf die Okkupation,* ed. Wolfgang Benz / Gerhard Otto / Anabella Weismann, Berlin 1998, S. 55–78.

Schwartz (2001): Manuela Schwartz, »La musique, outil majeur de la propagande culturelle des nazis«, in: Chimènes (2001), S. 89–105.

Schwartz/Childs (1966): *Contemporary Composers on Contemporary Music,* ed. Elliott Schwartz / Barney Childs, New York 1966.

Schweizer (1970): Klaus Schweizer, *Die Sonatenform im Schaffen Alban Bergs,* Stuttgart 1970 (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft 1).

Schweizer (1973): Klaus Schweizer, »Olivier Messiaens Klavieretüde ›Mode de valeurs et d'intensités‹«, *Archiv für Musikwissenschaft* 30/2 (1973), S. 128–146.

Simeone (2000): Nigel Simeone, »Messiaen and the Concerts de la Pléiade: ›A Kind of Clandestine Revenge against the Occupation‹«, *Music & Letters* 81 (2000), S. 551–584.

Simeone (2002): Nigel Simeone, »La Spirale and La Jeune France. Group Identities«, *The Musical Times* 143 (2002), S. 10–36.

Simeone (2004): Nigel Simeone, »Making music in Occupied Paris«, *The Musical Times* 147 (2004), S. 23–50.

Souris (2000): André Souris, *La lyre à double tranchant. Écrits sur la musique et le surréalisme présentés et commentés par Robert Wangermée,* Liège 2000.

Straus (1990): Jospeh N. Straus, *Remaking the Past. Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition,* Cambridge/Mass. / London 1990.

Strinz (2003): Werner Strinz, *Variations sur* l'inquiétude rythmique. *Untersuchungen zur morphologischen und satztechnischen Funktion des Rhythmus bei Olivier Messiaen, Pierre Boulez und Jean Barraqué,* Frankfurt am Main 2003 (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI, Bd. 223).

Stürzenbecher (1973): Ursula Stürzenbecher, *Werkstattgespräche mit Komponisten,* München 1973[2].

Tchamkerten (2001): Jacques Tchamkerten, »Dandelot, Georges (Edouard)«, in: *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians* 6, ed. Stanley Sadie / John Tyrell, London 2001, S. 916.

Thomson (1948): Virgil Thomson, *The Art of Judging Music,* New York 1948.

Thomson (1967): Virgil Thomson, *Virgil Thomson,* New York 1967.

Trenkamp (1973): Wilma Anne Trenkamp, *A Throw of the Dice: An Analysis of Selected Works by Pierre Boulez,* Diss. Michigan 1973.

Wangermée (1995): Robert Wangermée, *André Souris et le complexe d'Orphée. Entre surréalisme et musique sérielle,* Liège 1995.

Zuber (1995): Barbara Zuber, »Komponieren – Analysieren – Dirigieren. Ein Gespräch mit Pierre Boulez«, in: Metzger/Riehn (1999), S. 29–46.

Register von Personen und Werken

Adorno, Theodor W. 84, 108
Albéniz, Isaac 42
Ansermet, Ernest 27
Arrieu, Claude
Sonatine pour flûte et piano 144, 232
Artaud, Antonin 337
Aubut, Françoise 45
Bach, Johann Sebastian 25 Anm. 2, 31, 37, 42, 43, 44, 56–63, 68, 95, 108, 126, 135, 141, 165, 167, 183, 194, 298, 301–304, 310, 319
Matthäuspassion 95
Barrault, Jean-Louis 142
Bartók, Béla 51, 106, 111, 116, 127, 275, 278, 302
14 Bagatellen 111
Mikrokosmos 111
Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta 46, 106
Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug 111 Anm. 68
Streichquartette 46
Tanz-Suite 111 Anm. 68
Violinsonaten 46, 111
Bataille, Georges 72
Baudelaire, Charles 29, 132, 133
Baudo, Serge 48
Baudrier, Yves 45
Beauvoir, Simone de 72
Beethoven, Ludwig van 25 Anm. 4, 26, 31, 46 Anm. 30, 48 Anm. 40, 141, 232, 302, 354
Klaviersonate Nr. 32 42
Symphonie Nr. 9 48 Anm. 40
Symphonien 31, 69
Berg, Alban 13, 69, 77, 79, 80, 133, 143, 171, 220, 223–224, 226–227, 275, 301–304, 317–318, 341
Kammerkonzert 83
Lyrische Suite 46, 170 Anm. 15
Violinkonzert 77, 82, 304 Anm. 10, 318 Anm. 5
Der Wein 274
Wozzeck 46, 77
Berlioz, Hector 26, 31
Requiem 32
Bernard-Delapierre, Guy 41, 45, 47, 48 Anm. 40, 100, 103
Bernaud, Françoise 42
Bizet, Georges 43
Bizet, Jean 39, 42
Bloch, André 33
Boterdael, Herlin Van 144, 155
Boulez, Jeanne 22 Anm. 4, 25
Boulez, Léon 25, 26, 29
Boulez, Marcelle 25
Boulez, Pierre *passim*
Andante et Scherzo 28
Berceuse 28, 29 Anm. 22
Deuxième Sonate 10, 11, 21, 146, 229–230, 232, 336, 341
Douze Notations 9 Anm. 3, 11, 107–123, 127, 153, 164, 173, 188, 201, 214, 223, 240, 244, 245, 278, 294, 301–302, 319–320, 329, 340, 345
Lieder 29
Livre pour quatuor 11, 311, 336
Le Marteau sans maître 10, 21, 146, 319, 342
Nocturne 52, 54–56, 58, 86 Anm. 4, 126, 223, 278, 288, 290, 302, 319
Pli selon pli 109 Anm. 59
Polyphonie X 11
Prélude 52, 56–58, 86 Anm. 4, 88, 121, 223, 278, 288, 290, 301–302, 319
Prélude, Toccata et Scherzo 52–53, 56–63, 126, 301–302
Première Sonate 11, 12 Anm. 15, 85, 142, 143 Anm. 10, 145 Anm. 18, 145 Anm. 21, 146, 150 Anm. 10, 155, 232, 247, 248 Anm. 53, 320, 336, 340–341, 346
Psalmodie 28–29, 52
Psalmodie 1 86–90, 92, 94, 95, 101, 109, 113, 126, 195, 223, 257 Anm. 24, 278, 292, 301–302, 319, 320
Psalmodie 2 86, 90–93, 94, 95, 96

Anm. 24, 98, 101, 126, 185–186, 203, 223, 278, 302, 319–324, 329, 332
Psalmodie 3 86, 94–98, 107, 126, 188, 223, 257 Anm. 24, 292, 297, 301–303, 329, 331
Psalmodies 86–98, 121, 126, 127, 245, 257, 330, 339
Quatuor pour Ondes Martenot 86, 98–106, 114–115, 127, 142, 143 Anm. 10, 164, 196, 203, 214, 223, 240, 245, 278, 294, 301–302, 306, 335, 339
Scherzo 52–53, 61–64, 74, 86 Anm. 4, 164, 223, 288, 290, 301
Le Soleil des eaux 11, 336
Sonate pour deux pianos 103, 105–106, 142, 160, 280 Anm. 32, 302
Sonatine pour flûte et piano *passim*
Structures pour deux pianos 10, 21, 146, 342
Symphonie concertante 261, 336
Thème et variations pour la main gauche 52–53, 64–68, 74, 88, 97, 108 Anm. 54, 126, 127, 164–165, 173, 188, 223, 245, 278, 301–303, 319, 323, 325, 329, 336
Toccata 52–53, 56, 58–60, 62, 64, 74, 86 Anm. 4, 164–165, 173, 223, 301–302, 329
Troisième Sonate 23 Anm. 11, 146 Anm. 25
Violinsonate 28
Le Visage nuptial 11, 142, 143 Anm. 10, 261, 336
Brahms, Johannes 31
Büsser, Henri 33, 44
Busoni, Ferruccio 81 Anm. 64
Cage, John 69, 136, 145–146, 311, 344
Sonatas and Interludes 311
Casanova, André 52 Anm. 5, 73, 74 Anm. 24, 143, 144
Trio pour flûte, cor, alto op. 3 85 Anm. 85
Trois Pièces pour piano 222 Anm. 18
Caussade, Georges 106 Anm. 49
Chabrier, Alexis Emanuel 42
Char, René 143 Anm. 10
Chausson, Ernest 25 Anm. 4
Chevalier, Jeanne 22
Chopin, Frédéric 25, 27, 43
Claudel, Paul
Le Soulier de satin 35
Cluytens, André 27 Anm. 10
Cortot, Alfred 31, 106 Anm. 49
Coste, Jeannine 42
Cowell, Henry 146 Anm. 22
Cras, Jean 35 Anm. 4
Crunelle, Gaston 33
Cunningham, Merce 146 Anm. 22
Daguier, Suzanne 42
Dandelot, Georges 33–34, 43 Anm. 14, 44, 125, 232
Debussy, Claude 19–20, 26, 27, 29, 31, 42, 43, 44, 46, 107, 109, 120, 123, 127, 137, 138 Anm. 30, 150, 278, 292–296, 302, 331, 354, 356
Deux Arabesques 27
Estampes 29 Anm. 20
Etudes 109 Anm. 63, 117–118, 120 Anm. 95
Fêtes 46
Images 46
Jeux 46
La Mer 46
Pelléas et Mélisande 46
Préludes 109 Anm. 63, 119, 120 Anm. 95
Sonate pour violon et piano 109 Anm. 63
Sonate pour violoncelle et piano 109 Anm. 63
Degas, Edgar 271
Delvincourt, Claude 32–33, 34, 42, 106–107, 126
Depraz, Raymond 42
Désormière, Roger 35 Anm. 4, 52 Anm. 5, 86 Anm. 3, 145 Anm. 21, 158–160, 270 Anm. 18, 280 Anm. 32
Deutsch, Max 73
Doyen, Jean-Abel 33, 34, 42
Dubois, Henri 44
Dufour, Valérie 145 Anm. 16
Dugardin, Hervé 85 Anm. 84, 146 Anm. 22
Duhamel, Antoine 85, 143, 144
Symphonie de chambre Nr. 1 85 Anm. 85, 223 Anm. 19
Dukas, Paul
Variations, Interlude et Finale 65

Dupré, Marcel 33
Durey, Louis 232
Dutilleux, Henri 31, 48–49, 177
Sonatine pour flûte et piano 177, 232
Eliot, Thomas S. 132
Fauchet, Paul 44
Fauré, Gabriel 25 Anm. 4, 31, 37, 42, 43, 44, 126, 302, 339
Nocturne op. 33 Nr. 1 54–55
Thème et variations op. 73 65
Flavigny, Bernard 39, 42, 64
Fortner, Wolfgang 31
Fournier, Pierre 33
Françaix, Jean 31
Franck, César 25 Anm. 4, 31, 42, 43, 228 Anm. 31
François, Madame 34
Gallon, Jean 44
Gaubert, Philippe 44
Gayral, Henri 42
Gazzelloni, Severino 14, 146
Gédalge, André 36
Genet, Jean
Les Paravents 130
Gide, André 87
Les Nourritures terrestres 87, 114
Gluck, Christoph Willibald 42
Golestan, Stan 232
Grimaud, Yvette 45, 49, 50, 52 Anm. 5, 73, 74, 77 Anm. 45, 81, 82, 85 Anm. 83, 97, 100, 145 Anm. 18, 154 Anm. 4, 155, 156, 166 Anm. 7, 245
Hába, Alois 252
Händel, Georg Friedrich 25 Anm. 2
Halphen, Claude 73
Haydn, Joseph 25 Anm. 4
Henneberger, Jürg 162 Anm. 12
Henry, Pierre 39, 42
Hindemith, Paul 51, 60
Klaviermusik op. 37 60 Anm. 22
Hohmann, Brigitte 154 Anm. 4
Honegger, Arthur 34, 35–39, 41 Anm. 3, 56–57, 60, 86, 94, 97, 98, 105 Anm. 44, 125, 126, 272, 301–303, 321–322, 339, 344
La Danse des morts 35, 94–95
Fugue et Choral 60
Jeanne d'Arc au bûcher 35, 98
Pacific 231 35
Pastorale d'été 35 Anm. 4
Prélude, Arioso, Fughette sur le nom de Bach 56–57
Le Roi David 35
Toccata et variations 60
Trois Pièces pour piano 57, 61
Honegger, Pascale 35 Anm. 4, 37 Anm. 10, 38 Anm. 17
Ibert, Jacques 232
Indy, Vincent d' 143
Inghelbrecht, Désiré-Emile 31
Jochum, Eugen 30
Jolivet, André 27, 31, 45, 47, 64, 66, 87, 89–91, 93 Anm. 19, 107, 126, 127, 141–144, 195, 196, 203, 244, 248, 256–257, 275, 278, 281–282, 294, 297–298, 301–302, 316, 329–331, 334, 335, 338, 339–341, 345, 354, 356
Chant de Linos 51, 141, 212, 232
Cinq Danses rituelles 56 Anm. 14, 90–91
Cinq Incantations 87–88, 90–91, 113, 114, 141, 212
Mana 89, 117, 188, 203 Anm. 32, 281–282, 297
Josquin Desprez 25 Anm. 2
Kahn, Erich Itor 72, 84 Anm. 81, 143
Kahnweiler, Daniel-Henry 72
Karajan, Herbert von 30
Kempff, Wilhelm 31
Klemperer, Otto 148
Knappertsbusch, Hans 30
Koechlin, Charles 32, 36 Anm. 6, 44
Kolisch, Rudolf 70 Anm. 6, 72
Krauss, Clemens 30
Krenek, Ernst 219–220
La Fontaine, Jean de 134 Anm. 9, 138 Anm. 30
Laskine, Lily 166 Anm. 7
Lassus, Orlande de 25 Anm. 2
Leibowitz, René 13, 51 Anm. 4, 52 Anm. 5, 69–85, 97, 107–112, 115, 123, 125–127, 133–134, 138–139, 141–145, 150 Anm. 12, 151, 164–168, 171–173, 175 Anm. 22, 186, 194, 204, 213, 219–223, 230–232, 233 Anm. 3, 234, 236–247, 251–253, 259, 269, 272–274, 276–278, 280 Anm.

33, 298–300, 301–304, 306–310, 313, 317–318, 325–326, 329–335, 339, 341, 343–346, 349–351
Concerto pour violon, piano et orchestre op. 5 83
Huit Bagatelles pour piano 108–109, 304 Anm. 10
Kammerkonzert op. 10 76, 82–83, 164–166, 222, 228, 329, 330
Quatuor à cordes op. 3 83
Quintette pour instruments à vent op. 11 83, 167–168, 221, 329
Sonate pour flûte et piano op. 12 83, 141, 150, 172, 192, 203, 221, 231–232, 240, 241, 244, 252–253, 274, 299–300, 306, 326, 330, 338, 341
Sonate pour piano op. 1 83
Symphonie op. 4 83, 222, 330
Symphonie de chambre op. 16 84, 164–166, 230–231, 253, 300, 318 Anm. 9, 326, 329, 330
Variations pour orchestre op. 14 83, 221
Vier Klavierstücke op. 8 71, 83, 84, 108–109, 167–168, 304 Anm. 10, 329
Leiris, Michel 72
Le Jeune, Claude 37, 46 Anm. 30
Le Roux, Maurice 45, 74, 75, 78, 80, 81 Anm. 62, 82, 245
Sonate pour piano 222 Anm. 18, 245
Lesur, Daniel 45
Lévi-Strauss, Claude 72
Liszt, Franz 27, 43, 108
Sonate h-Moll 225 Anm. 26
Long, Marguerite 34 Anm. 22
Loriod, Yvonne 41 Anm. 4, 45, 51, 52 Anm. 5, 100, 145 Anm. 18
Lubin, Germaine 31
Lucas, France 42
Mallarmé, Stéphane 271
Maréchal, Maurice 33
Martenot, Ginette 45, 106
Martenot, Maurice 45, 98, 106, 145 Anm. 21
Martin, Frank 143
Martinet, Jean-Louis 45, 74, 77, 80, 81 Anm. 62, 82
Variations pour quatuor à cordes 222 Anm. 17
Martinon, Jean 31
Massenet, Jules 43
Masson, André 72
Mellott, George Kenneth 198 Anm. 19, 254 Anm. 15, 342 Anm. 9
Mengelberg, Willem 31
Mercenier, Marcelle 144, 155, 215 Anm. 70
Merleau-Ponty, Maurice 83
Messiaen, Olivier 10, 12, 13, 19, 27, 31, 32–33, 34 Anm. 18, 38 Anm. 18, 39, 40–50, 51–53, 58, 60, 62, 64, 66 Anm. 36, 73, 74, 79–81, 88, 93 Anm. 19, 95, 98–100, 103, 106, 107, 109, 111, 113, 114, 116, 118, 119, 122, 123, 125–127, 132 Anm. 14, 133, 136–139, 142, 148, 150, 153, 158, 159, 173–175, 177, 180, 182, 187, 188–189, 192, 198, 203, 204 Anm. 38, 223, 228 Anm. 31, 235, 245, 254 Anm. 15, 259, 260, 264–270, 271–278, 280 Anm. 33, 281–284, 286, 288–290 Anm. 60, 292–293, 297, 298, 300, 301–310, 313, 316, 320–322, 325, 329–335, 338, 339–341, 343–346, 353–356
Deux Monodies en quarts de ton 98
Fêtes des belles eaux 98
Harawi 111 Anm. 70, 187, 188, 264–266, 297, 329
Musique de scène pour un Œdipe 98
Quatuor pour la fin du Temps 41, 271, 281 Anm. 34
Thème et variations 40, 65 Anm. 32, 175
Trois petites Liturgies 40, 46, 86, 91–92, 98, 103, 264, 288–289
Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus 40, 46, 51, 57, 60, 88 Anm. 10, 95 Anm. 23, 99, 122, 180–182, 189, 203 Anm. 32, 264–267, 297, 301, 329
Visions de l'Amen 41, 194 Anm. 11, 264–269, 281, 321 Anm. 21
Milhaud, Darius 28 Anm. 16, 36 Anm. 6, 93 Anm. 19, 232
Milhaud, Madeleine 35 Anm. 1
Monod, Jacques 85
Monteux, Pierre 72 Anm. 17

Monteverdi, Claudio 42
Moreau, James 48
Moyse, Marcel 33, 232
Mozart, Wolfgang Amadeus 25 Anm. 4, 31, 37 Anm. 15, 42, 43, 46 Anm. 30, 141, 298
Don Giovanni 44
Münch, Charles 31, 32, 33, 35
Mussorgsky, Modest
Boris Godunov 27
Nabokov, Nicolas 145 Anm. 21
Nat, Yves 33
Nattiez, Jean-Jacques 21 Anm. 1
Nicolet, Aurèle 154
Nigg, Serge 45, 51 Anm. 4, 52 Anm. 5, 74, 78 Anm. 52, 81, 82, 85, 100, 107, 143, 144, 145 Anm. 18
Deux Pièces pour piano 222 Anm. 18
Variations pour piano et dix instruments 85, 222 Anm. 17
Nussbaum, Walter 70 Anm. 6
Ogdon, Wilbur L. 70, 85
O'Hagan, Peter 155
Pachman, Lionel de 26, 28
Pachman, Vladimir de 26
Peattie, Matthew 21 Anm. 1
Philippot, Michel Paul 85
Première Sonate pour piano 222 Anm. 18
Picasso, Pablo 27, 72
Piencikowski, Robert 16, 21 Anm. 1, 24 Anm. 12, 75 Anm. 32, 97 Anm. 28, 117 Anm. 86, 156 Anm. 12
Plé-Caussade, Simone 37 Anm. 11, 106, 111, 125
Poe, Edgar Allan
The Purloined Letter 155
Poulenc, Francis 31
Pousseur, Henri 155
Prodromides, Jean 74, 80
Prokofieff, Sergej 51
Purcell, Henry 37
Rabaud, Henri 33
Rameau, Jean-Philippe 42, 43
Rampal, Jean-Pierre 141–142, 144, 154–157, 158, 232, 279
Ravel, Maurice 26, 29, 31, 36 Anm. 6, 42, 43, 44, 61, 72 Anm. 17, 134, 141, 145 Anm. 21
Alborada del gracioso 29 Anm. 20
Gaspard de la nuit 90 Anm. 14
Ma Mère l'Oye 46
Renaud, Madeleine 142
Respighi, Ottorino 26
Rilke, Rainer Maria 29
Rimbaud, Arthur
Une Saison en enfer 132
Rivier, Jean 31
Rosbaud, Hans 218 Anm. 75
Rostand, Claude 40
Rouget, Gilbert 50
Roussel Albert 31
Saby, Bernard 70, 85
Sacher, Paul 17
Saint-Saëns, Camille 31
Septuor 25 Anm. 4
Sancan, Pierre 232
Sartre, Jean-Paul 72, 83
Sauguet, Henri 232
Sauvageot, Mady 49
Schaeffner, André 31, 50, 138, 344
Scherchen, Hermann 135 Anm. 12
Schirmer, Astrid 15 Anm. 30, 154 Anm. 3, 272 Anm. 4
Schloezer, Boris de 138, 143
Schmitt, Florent 31, 36 Anm. 6
Schönberg, Arnold 10, 13–14, 27–28, 46, 64, 69, 71, 73, 76–77, 79, 80, 84, 85 Anm. 85, 107, 108, 110, 112, 115, 119, 123, 127, 134–135, 137, 138, 142, 143, 145, 148, 150, 163, 164 Anm. 1, 171, 177, 183, 186, 194, 204, 219–220, 222, 223 Anm. 24, 227 Anm. 30, 230–231, 234, 240, 244, 246–247, 250, 252, 257, 259 Anm. 29, 275, 276, 301–304, 309, 310 Anm. 29, 313–316, 317–319, 322–323, 325–326, 329, 330, 333, 335, 337, 339, 341, 343, 345, 346, 351
Bläserquintett op. 26 9, 72, 73, 77
Das Buch der hängenden Gärten op. 15 108
Drei Klavierstücke op. 11 108, 112, 119 Anm. 90, 322
Fünf Klavierstücke op. 23 77, 83, 84, 107 Anm. 53, 108, 110–112, 317, 322
Herzgewächse op. 20 76, 107 Anm. 53, 110 Anm. 64, 114, 166 Anm. 7

Kammersymphonie Nr. 1 op. 9 76, 83, 84, 112, 148, 163, 166, 171, 177, 186, 221–231, 255, 259 Anm. 29, 304, 320, 329–330, 332, 347
Klavierkonzert op. 42 230–231, 246–247
Klavierstücke op. 33 83, 84
Moses und Aron 135
Ode an Napoleon op. 41 77, 143, 246, 318 Anm. 7
Pierrot lunaire op. 21 46, 77, 107 Anm. 53, 108, 115, 134, 313–314, 322
Sechs kleine Klavierstücke op. 19 107 Anm. 53, 108, 112, 122
Streichquartett Nr. 3 op. 30 82, 219
Streichquartett Nr. 4 op. 37 83, 108, 246
Suite für Klavier op. 25 107 Anm. 53, 110 Anm. 66, 219, 323
Variationen für Orchester op. 31 65, 67, 76–77, 79, 84, 98, 108, 173 Anm. 17, 175, 177, 183, 186, 194, 195 Anm. 13, 204, 221, 231, 236, 238, 240–242, 247, 249, 253, 304 Anm. 10, 305, 317, 325–327, 330, 349–351
Schubert, Franz 25 Anm. 4, 31
Schumann, Robert 31, 42, 43, 44
Skrjabin, Alexandr 93 Anm. 19
Souris, André 106 Anm. 47, 133–134, 142–145, 155, 158 Anm. 3, 182 Anm. 7, 215 Anm. 70, 232, 274, 344
Souris, Michel 155
Souvtchinsky, Pierre 143, 146 Anm. 22, 156
Strauss, Richard 31
Strawinsky, Igor 10, 13, 19, 27–28, 44, 46 Anm. 30, 51, 53, 56 Anm. 14, 61 Anm. 24, 126, 127, 134, 136–138, 150, 218 Anm. 75, 256, 259 Anm. 29, 275–277, 288, 292, 293 Anm. 66, 301–302, 305, 307, 308–310, 313, 316, 331, 332, 335, 337, 339, 341, 344, 345, 354, 356
Le Chant de Rossignol 27, 28 Anm. 16
Danses concertantes 51
Four Norwegian Moods 51
Jeu de cartes 308 Anm. 22
Klavierkonzert 28
Klavierserenade 28
Les Noces 46, 136, 309
Petrouchka 46
Pulcinella 309
Le Sacre du printemps 13, 44, 46, 55, 61, 113 Anm. 74, 126, 136–138, 159, 168, 173, 194 Anm. 11, 214, 217–218, 231, 256, 276–277, 288–292, 301, 305, 307–309, 331, 332, 335, 354
Tansman, Alexandre 232
Tézenas, Suzanne 311
Thévenin, Paule 24 Anm. 12
Thiriet, Maurice 31
Thomson, Virgil 145 Anm. 21
Thys, Hervé 155 Anm. 9
Trouw, Karel 173 Anm. 19
Tudor, David 14, 146
Tzara, Tristan 72
Valles, Sylvie 44
Vallin, Ninon 26, 29
Varèse, Edgard 9, 90 Anm. 14, 308
Vaurabourg, Annette 34
Vaurabourg-Honegger, Andrée 13, 34, 35–39, 41 Anm. 3, 51, 56, 60, 67, 86, 97, 99, 104–107, 115, 125, 126, 232, 270, 301, 303–304, 306, 310–311, 331, 334, 339, 344–346
Verdi, Giuseppe 26
Verhaeren, Emile 29
Veyron-Lacroix, Robert 142, 154 Anm. 3
Vidal, Paul-Antonin 33
Villette, Pierre 48
Wagner, Richard 31, 43
Die Meistersinger von Nürnberg 44
Tristan und Isolde 30–31
Weber, Carl Maria von
Sonate Nr. 2 As-Dur 26
Webern, Anton 10, 12, 13, 64, 69, 71, 74 Anm. 23, 75–81 Anm. 60, 107–108 Anm. 54, 109, 115 Anm. 83, 120, 123, 127, 134–135, 137, 138, 143, 150, 151, 153, 165, 168, 171–172, 175, 177, 219, 220, 230, 231, 233 Anm. 3, 234, 236, 240, 244, 250, 252–253, 259, 275, 277, 298, 301–304, 310, 313–314, 318, 327, 329–331, 333, 339, 341, 345, 346, 351

Fünf Sätze für Streichquartett op. 5 134 Anm. 8
Kantate Nr. 1 op. 29 75
Kantate Nr. 2 op. 31 75
Konzert op. 24 75, 76, 78, 84, 120 Anm. 93, 164–166, 176, 230, 243, 253, 329, 349–351
Streichquartett op. 28 75, 304 Anm. 10
Streichtrio op. 20 83, 220 Anm. 7
Symphonie op. 21 75–78, 79 Anm. 53, 83, 115 Anm. 83, 117, 120 Anm. 93, 143, 166–168, 176, 220, 221, 240–242, 306, 323, 329, 330, 332, 333, 347, 349, 350
Variationen für Klavier op. 27 75, 78, 83, 120 Anm. 93, 171–172, 203 Anm. 36, 221, 231–232, 240, 241, 252–253, 299, 306, 341, 349, 350
Variationen für Orchester op. 30 75, 76 Anm. 38, 78, 221 Anm. 10
Wolff, Christian 340 Anm. 3
Wyschnegradsky, Ivan 99

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT, Serie II

Lieferbar sind:

Band 2: Hans Peter Schanzlin, Johann Melchior Gletles Motetten
Ein Beitrag zur schweizerischen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts.
143 S., brosch. Fr. 14.– / € 11.–

Band 7: Maria Taling-Hajnali, Der fugierte Stil bei Mozart
131 S. mit Notenbeispielen, brosch. Fr. 18.– / € 14.–

Band 8: Frank Labhardt, Das Sequentiar Cod. 546 der Stiftsbibliothek von St. Gallen und seine Quellen
Teil I: Textband. 272 S., viele Tabellen, 5 Bildtafeln mit Faksimileseiten, brosch. Fr. 17.80 / € 14.–
Teil II: Notenband. 12 S. Text und 110 S. Noten, brosch. Fr. 18.– / € 14.–

Band 9: Hans Oesch, Berno und Hermann von Reichenau als Musiktheoretiker
Mit einem Ueberblick über ihr Leben und die handschriftliche Ueberlieferung ihrer Werke.
251 S., brosch. Fr. 24.– / € 15.30

Band 10: Salvatore Gullo, Das Tempo in der Musik des 13. und 14. Jahrhunderts
96 S. mit 8 Notenbsp., brosch. Fr. 19.80 / € 15.50

Band 12: Theodor Käser, Die Leçon de Ténèbres im 17. und 18. Jahrhundert
Unter besonderer Berücksichtigung der einschlägigen Werke von Marc-Antoine Charpentier.
156 S. mit 118 Notenbsp., 69 Darstellungen im Text und einem Notenanhang von 12 S., brosch. Fr. 17.80 / € 14.–

Band 14: Pierre Tagmann, Archivistische Studien zur Musikpflege am Dom von Mantua 1500–1627
99 S. und 8 Bildtafeln, brosch. Fr. 22.– / € 16.90

Band 15: Raimund Rüegge, Orazio Vecchis geistliche Werke
107 S. mit zahlreichen Notenbsp. im Text und einem Notenanhang, brosch. Fr. 28.– / € 22.10

Band 16: Rudolf Häusler, Satztechnik und Form in Claude Goudimels lateinischen Vokalwerken
136 S. mit über 150 Notenbsp., brosch. Fr. 20.– / € 17.70

Band 17: Raymond Meylan, L'Enigme de la Musique des Basses Danses du Quinzième Siècle
121 S. mit vielen Notenbsp., brosch. Fr. 36.– / € 28.–

Band 18: Friedrich Jakob, Der Orgelbau im Kanton Zürich
Teil I: Textband. 296 S. mit 32 Kunstdrucktafeln.
Teil II: Quellenband 470 S.
Beide Bände zusammen brosch. Fr. 86.– / € 67.90

Band 19: Hans-Rudolf Dürrenmatt, Die Durchführung bei Johann Stamitz (1717–1757)
Beiträge zum Problem der Durchführung und analytische Untersuchung von ersten Sinfoniesätzen.
155 S. mit zahlreichen Notenbsp., brosch. Fr. 28.– / € 22.10

Band 20: Frank Labhardt, Das Cantionale des Karthäusers Thomas Kreß
424 S. inkl. Notenanhang, brosch. Fr. 68.– / € 53.80

Band 22: Jürg Stenzl, Die vierzig Clausulae der Handschrift Paris Bibliothèque Nationale Latin 15139 (Saint Victor-Clausulae).
248 S. mit Notenbsp. und 8 Faksimilia, brosch. Fr. 38.– / € 30.30

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT, Serie II

Band 23: Bernhard Billeter, Die Harmonik bei Frank Martin
Untersuchungen zur Analyse neuerer Musik.
138 S. mit vielen Notenbsp., brosch. Fr. 22.– / € 19.20

Band 24: Hans Schoop, Entstehung und Verwendung der Handschrift
Oxford Bodleian Library Canonici misc. 213
128 S., 3 Bildtafeln, brosch. Fr. 22.– / € 16.90

Band 25: Brigitte Geiser, Studien zur Frühgeschichte der Violine
137 S. und 56 S. Bildteil. brosch. Fr. 48.– / € 37.70

Band 27: Hans-Herbert Räkel, Die musikalische Erscheinungsform der Trouvèrepoesie
Untersuchungen zur mittelalterlichen höfischen Lyrik
in Frankreich und Deutschland.
341 S. mit 59 S. Noten, brosch. Fr. 50.– / € 45.80–

Band 28: Martin Staehelin, Die Messen Heinrich Isaacs
Band I: Darstellung. LXXX/101 S. und 63 S. Notenbeilage.
Band II: Anhang: Materialien. 135 S. mit Notenbsp. und 10 Bildtafeln.
Band III: Studien zu Werk und Satztechnik
in den Messekompositionen von Heinrich Isaac.
218 S. mit Notenbsp., brosch. in Schuber zusammen Fr. 96.– / € 76.–

Band 29: Peter Keller, Die Oper Seelewig von Sigmund Theophil Staden
und Georg Philipp Hersdörfer
90 S. inkl. Notenanhang, brosch. Fr. 28.– / € 22.10

Band 30: Michael Markovits, Das Tonsystem der abendländischen Musik im frühen Mittelalter
138 S., brosch. Fr. 38.– / € 30.30

Band 31: Andreas Wernli, Studien zum literarischen und musikalischen Werk
Adriano Banchieris (1568–1634)
325 S., brosch. Fr. 44.– / € 34.70

Band 32: Derrick Puffett, The Song Cycles of Othmar Schoeck
482 S., brosch. Fr. 58.– / € 45.80

Band 33: Festschrift Hans Conradin zum 70. Geburtstag
Hg. von Volker Kalisch, Ernst Meier, Joseph Willimann und Alfred Zimmerlin.
268 S., brosch. Fr. 48.– / € 37.70

Band 34: Felix Meyer, „The Art of Speaking Extravagantly"
Eine vergleichende Studie der Concord Sonata und der Essays before a Sonata
von Charles Ives.
256 S., 72 Notenbeispiele, brosch. Fr. 48.– / € 37.70

Band 35: John Kmetz, The Sixteenth-Century Basel Songbooks Origins, Contents, Contexts.
303 S., brosch. Fr. 68.– / € 53.80

Band 36: André Baltensperger, Iannis Xenakis und die Stochastische Musik
Komposition im Spannungsfeld von Architektur und Mathematik.
709 S., geb. Fr. 98.– / € 77.40

Band 37: Thomas Gartmann, „ ... dass nichts an sich jemals vollendet ist"
Untersuchungen zum Instrumentalschaffen von Luciano Berio.
177 S., zahlreiche Notenbsp., brosch. Fr. 38.– / € 30.30

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT, Serie II

Band 38: Musikalische Interpretation: Reflexionen im Spannungsfeld von Notentext, Werkcharakter und Aufführung (Symposium zum 80. Geburtstag von Kurt von Fischer Zürich 1993), hrsg. v. Joseph Willimann in Zusammenarbeit mit Dorothea Baumann.
148 S., Notenbsp., brosch. Fr. 35.– / € 27.30

Band 39: Peter Sterki, Klingende Gläser Die Bedeutung idiophoner Friktionsinstrumente mit axial rotierenden Gläsern, dargestellt an der Glas- und Tastenharmonika.
230 S., 28 Abb., brosch. Fr. 57.– / € 45.–

Band 40: Heidy Zimmermann, Tora und Shira
Untersuchungen zur Musikauffassung des rabbinischen Judentums
442 S., zahlreiche Notenbeispiele und Tabellen, brosch. Fr. 78.– / € 61.20

Band 41: Musik denken Ernst Lichtenhahn zur Emeritierung. 16 Beiträge seiner Schülerinnen und Schüler, hrsg. v. Antonio Baldassarre, Susanne Kübler und Patrick Müller.
313 S., zahlreiche Abb. und Notenbeispiele, brosch. Fr. 68.– / € 53.80

Band 42: Martin Kirnbauer, Hartmann Schedel und sein „Liederbuch"
Studien zu einer spätmittelalterlichen Musikhandschrift (Bayerische Staatsbibliothek
München, Cgm 810) und ihrem Kontext.
417 S., zahlreiche Abb. und Notenbeispiele, brosch. Fr. 79.– / € 50.60

Band 43: Felix Wörner, „... was die Methode der ‚12-Ton-Komposition' alles zeitigt ..."
Anton Weberns Aneignung der Zwölftontechnik 1924–1935
298 S., zahlreiche Notenbeispiele, brosch. Fr. 82.– / € 56.–

Band 44: Thomas Steiner, ed. Instruments à claviers – expressivité et flexibilité sonore. Keyboard Instruments – Flexibility of Sound and Expression
Actes des recontres harmoniques / Proceedings of the harmoniques International Congress, Lausanne 2002.
320 S., div. s/w Abbildungen, brosch. Fr. 60.– / € 41.40

Band 45: Jacqueline Waeber, ed.: La note bleue. Mélanges offerts au Professeur Jean-Jacques Eigeldinger.
392 S., zahlreiche Notenbeispiele und s/w. Abbildungen, brosch. Fr. 110.– / € 75.60

Band 46: Michael Latcham, ed.: Musique ancienne – instruments et imagination / Music of the past – instruments and imagination.
Actes des Rencontres Internationales harmoniques 2004 / Proceedings of the harmoniques International Congress 2004.
298 S., div. s/w Abbildungen, brosch. Fr. 55.– / € 36.40

Band 47: Susanne Gärtner: Werkstatt-Spuren- Die Sonatine von Pierre Boulez.
Eine Studie zu Lehrzeit und Frühwerk.
408 S., zahlreiche Notenbeispiele, brosch. Fr. 97.– / € 66.30

Band 48: Luigi Collarile & Alexandra Nigito (Hrsg.): In organo pleno.
Festschrift für Jean-Claude Zehnder zum 65. Geburtstag.
432 S., zahlreiche Notenbeispiele, brosch. Fr. 106.– / € 72.80