

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

Kapitel: I: Pierre Boulez' Lehrzeit

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: 31.12.2025

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

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 abraca-dabrantes 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 débarrassent 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 zielstrebigem 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 craftsmanship, 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 früherer 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 Mathematikurse, 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...« PB.: »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 sentimental Ton verhaftete Themengruppe« und »einen salonhaften Anstrich« verweist.¹⁵ Auch die einsätzig, 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 Besetzung 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 *Traité*s 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. 16, 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 Gédalgés 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, Choral-sätzen 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 polyphonique. 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 Umriss.

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 Daguiet, 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 Lieeder 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 faisons 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« zu teilte.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 Analyse-kurse 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 Analyse-kurse 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 harret 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 époque! 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 balinaise, 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 Phonotheke 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 intéressé. [...] Je m'étais entraîné 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 Prokofiev, 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-Élysées. 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 avons 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.«

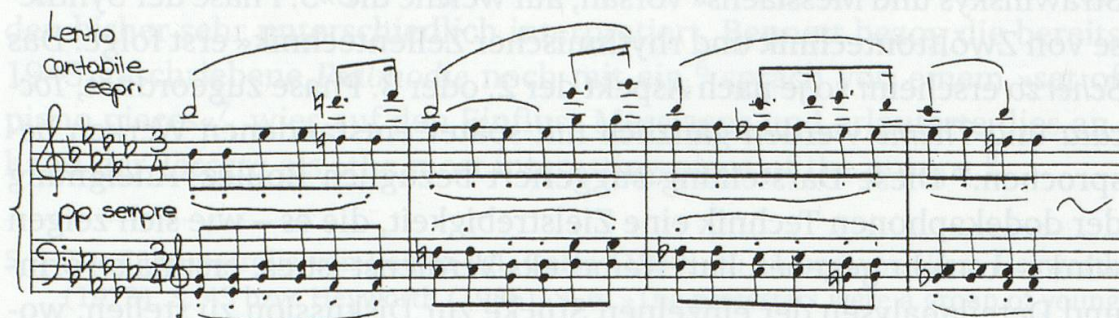
Nemecek behandelte die Kompositionen als Einzelstücke, schloss aufgrund der jeweils verwendeten Techniken auf deren Entstehungszeit, stiess dabei jedoch auf methodische Probleme, da das *Scherzo* zum Teil, *Toccata* und *Thème* bereits grundlegend zwölftönige Strukturen aufweisen, eine von ihm propagierte 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 Tonhöhsyntax 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 diene:



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



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



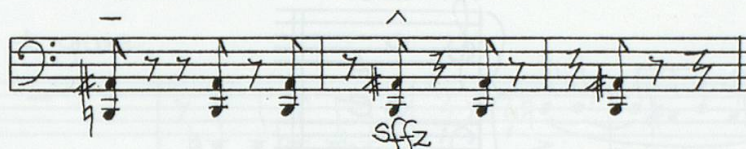
Beispiel 1c: Gabriel Fauré, *Nocturne* op. 33, Nr. 1, T. 13–14

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 gebündelt expressiven Welt Faurés:

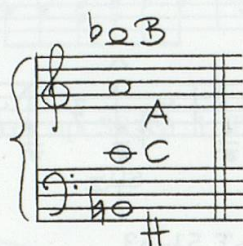


Beispiel 3: Pierre Boulez, *Nocturne*, T. 80–82

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).

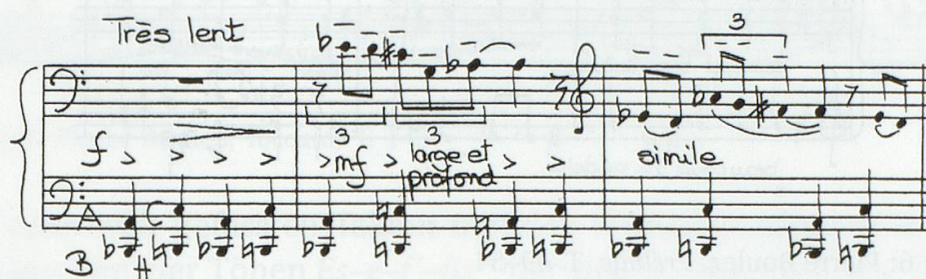
15 PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 3a.

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

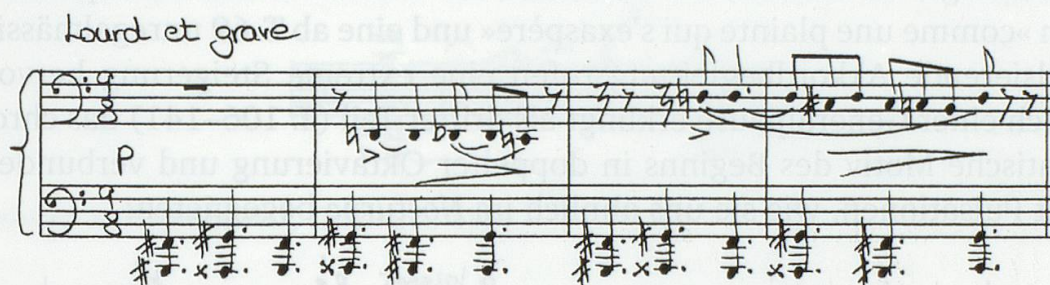
17 Vgl. PSS, Mikrofilm 134, S. 405.

so als ostinates Motiv mit variiertem Kontrapunkt, um nach einem kadenziert-virtuoson 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.

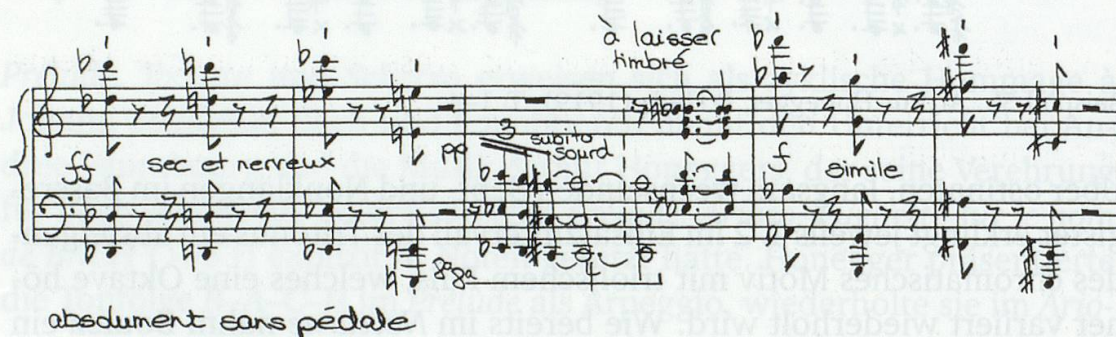
¹⁹ So sieht dies auch Nemecek (1998), S. 54, wenn er von einer »Liedform mit Coda« spricht. Die von ihm gesehene Wiederkehr des Beginns als Teil A' bereits in T. 74 (bzw. in korrigierter Zählung T. 69) scheint mir allerdings zu kurz gegriffen, und seine Untergliederung der A-Teile aufgrund satztechnischer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

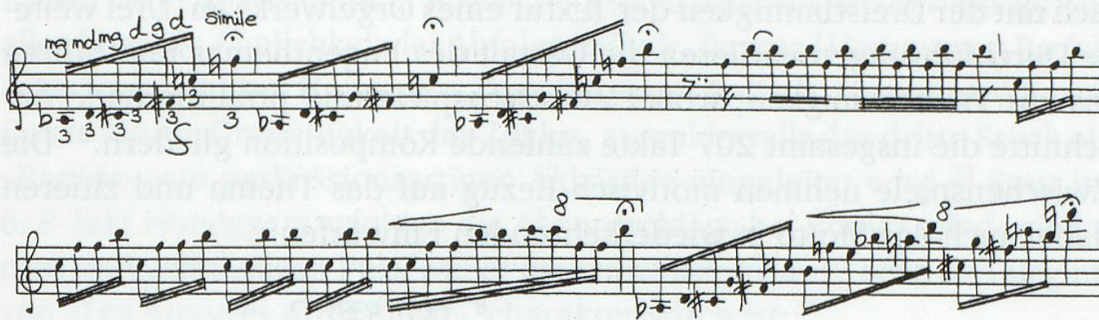


Beispiel 7: Pierre Boulez, *Prélude*, T. 106–110

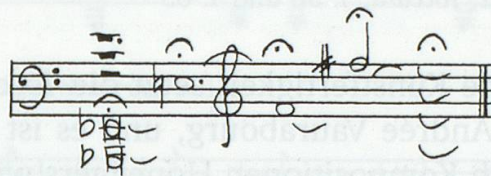
Auf eine Art Reminiszenz an den lyrischen Mittelteil folgt eine Coda (T. 142–158), deren hämmerndes Ostinato und Schlussklang an den Widmungsträger gemahnen, der mit dem folgenden Stück, der *Toccata*, auch stilistisch ins Zentrum rückt.

Boulez' *Toccata* beginnt mit einem einstimmigen, virtuoson 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:

avec beaucoup de faguse

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 repetitierten, 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 Einwüfen:



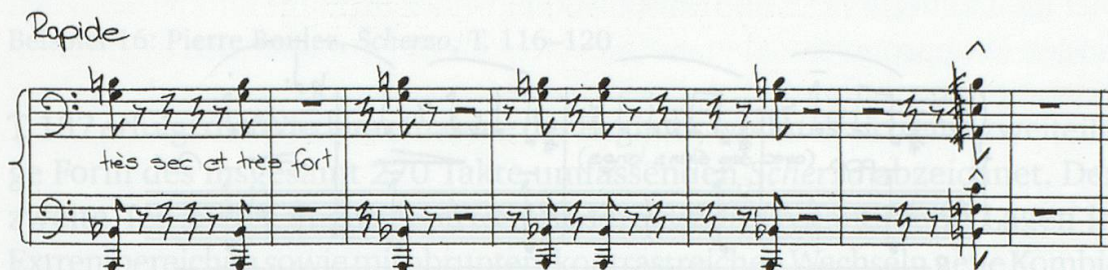
Beispiel 11: Pierre Boulez, *Toccata*, T. 36 und T. 65

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 brüskem, 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 *Klaviersmusik* 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



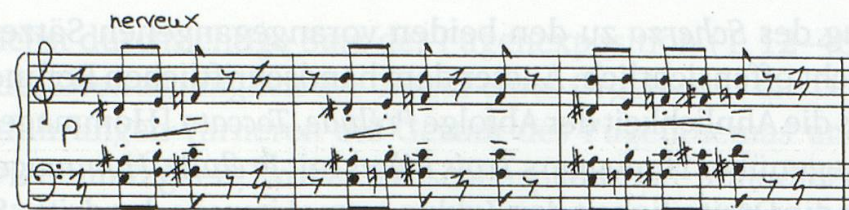
Beispiel 12b: Igor Stravinsky, *Le Sacre du printemps*, 2 nach Ziffer 13 ff. (Hornstimmen)

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 weit-schweifend 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 aus-sereuropäischer 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 virtuosos 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.

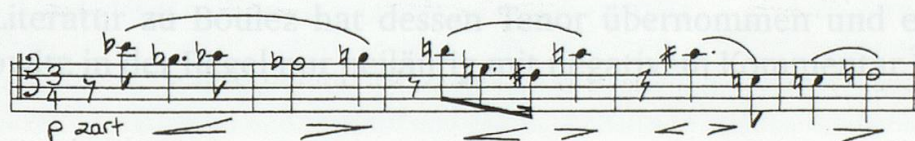
36 Der hier übernommene Begriff der irrationalen rhythmischen Werte wird von Messiaen und Boulez gebraucht und bezeichnet Werte, die der regulären metrischen Untergliederung entgegenstehen, somit Duolen, Triolen, Quintolen, Septolen etc. – Vgl. dazu auch Messiaens Definition rationaler und irrationaler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

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

Comme une improvisation très libre

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

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

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 1950¹

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-Profiles 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 Aufführungen 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 erklärt, 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 Schoenberg [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 Schönberg, 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 Analyseurse 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« umreist, 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 welcher vielfältiger Weise Zwölftontechnik in grosser Form und für grosses Orchester anwendbar sei:

Avons-nous le droit de dire de l'op. 31 de Schönberg 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. Bisläng 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 Schönberg, 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 Schönberg. Il est en tout cas probable que Webern ait été au courant des problèmes qui préoccupaient Schönberg. 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 Schönberg. Schoenberg était la vérité, la Bible.⁵⁴

A ses yeux Schönberg était le Père Tout-puissant destiné 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 rédhitoire?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 Prodro-mides beurteilt Leibowitz' Methode als stalinistisch-marxistischen Dok-trinarismus, Martinet bemängelt das einseitige, schematische Vorgehen, und Maurice Le Roux berichtet von Leibowitz' vernichtendem Urteil ge-genüber seinen ersten, noch in Messiaens Stil gehaltenen Kompositio-nen als von einem traumatischen Erlebnis.⁵⁸ Auch die Literatur zu Bou-lez zeichnet das Bild des autoritären und dogmatischen Reihenzählers.⁵⁹

Leibowitz' Schriften rechtfertigen die geäußerten Vorwürfe in ho-hem Mass. Sein Bestreben, Zwölftontechnik als Notwendigkeit einer te-leologischen 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 Wi-dersprüchlichkeiten. 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 stereo-type Zählen bis auf 12, wie er es [...] bei René Leibowitz, dem orthodoxen Schön-bergianer, 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 jäh-rer 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 ›archaïsmes‹.

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 Lécuse. 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 côté 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'acquiescer ce que nous nous devons de lui fournir: un solide métier.⁸²

Es ist unwahrscheinlich, dass Leibowitz die Modelle seiner Werke leichtfertig 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 profondément 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 Schoenberg 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.

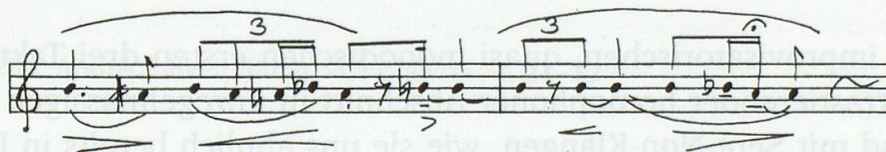
Psalmodie 1 war im Entwurf ein fünfzeiliges Motto aus André Gides *Les Nourritures terrestres* (1897) zugebracht, das metaphorisch die algerische Stadt Blidah verherrlicht:

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



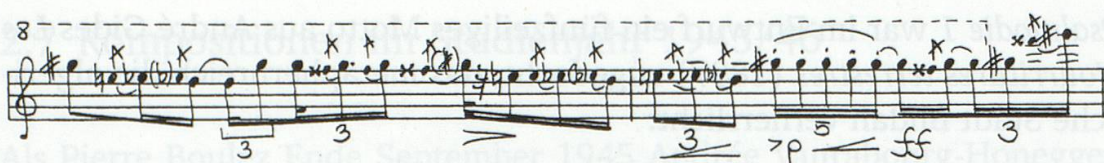
Beispiel 23a: André Jolivet, *Incantation D*, T. 5–6

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.

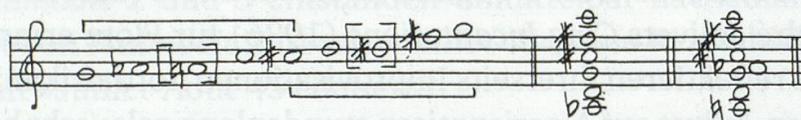
7 Gide (1927), S. 170–171.

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. 24–25Beispiel 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

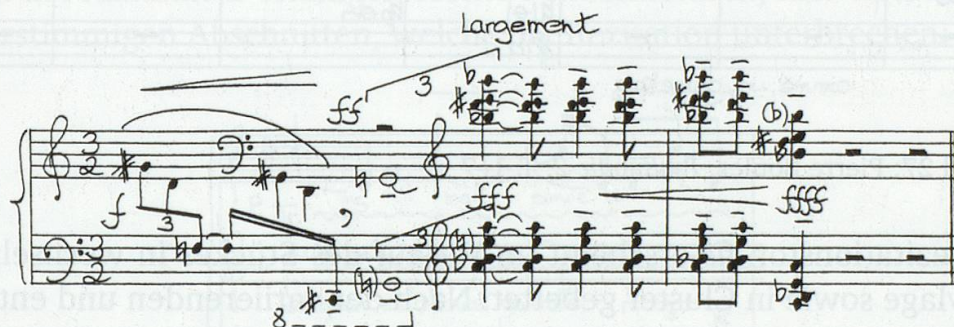
Beispiel 24: Olivier Messiaen, Modi [4] und 5; Akkord Messiaen; Akkord *Psalmodie 1*

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

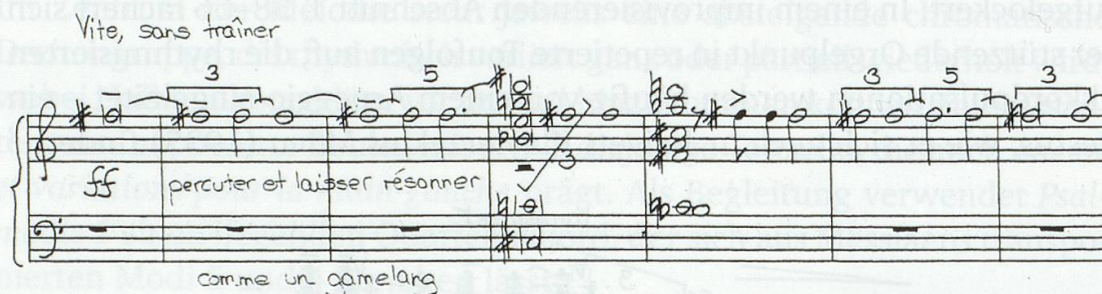
Beispiel 26a: André Jolivet, *Mana*, »La Chèvre«, T. 21–22

- 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:



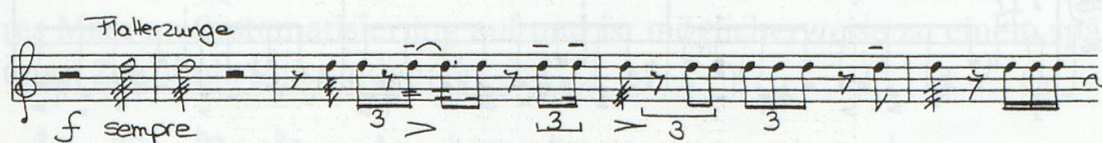
Beispiel 27: Pierre Boulez, *Psalmodie 2*, T. 1–7

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 Weitläufig 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 Formsche-ma 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 Ravel's *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:

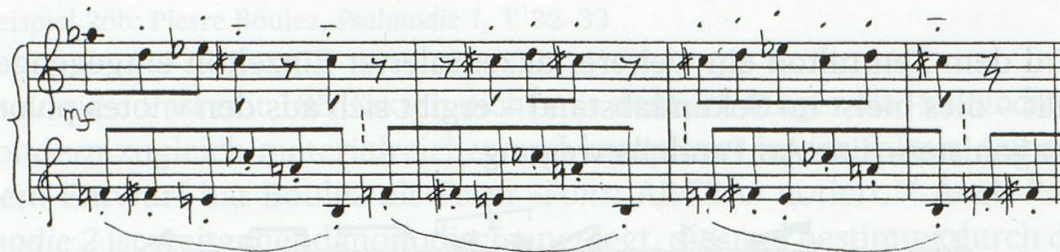


Beispiel 30: Pierre Boulez, *Psalmodie 2*, T. 81

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*:

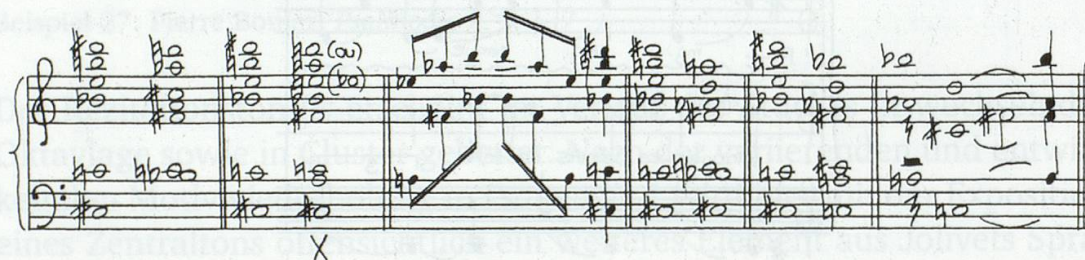


Beispiel 31a: Olivier Messiaen, »Psalmodie de l'Ubiquité par amour«, T. 7–9



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

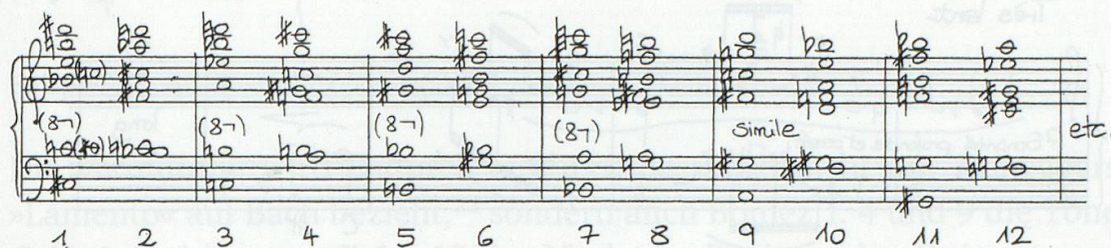
Einem fixen Akkord wird ein zweiter Akkord zugeordnet, dessen Gestalt durch »notes ajoutées«, vor allem aber mittels Stimmtausch und Oktavversetzungen verschiedene Transformationen erfährt, wobei *fis'* als Achroma beibehalten wird. Bei den Ausgangsakkorden handelt es sich um die in T. 4 und 5 von *Psalmodie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

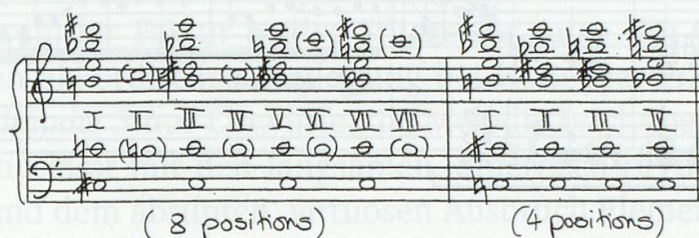
verwendeten Klänge, Ableitung x erklingt in T. 18, weiteren Analogien zwischen Tabelle und Komposition wäre nachzugehen.¹⁷

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



Etat fondamental

I^{er} renversement



Différentes positions de 1. Changements chromatiques possibles.

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, *Psalmody 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 virtuellen 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 Skrjabin. 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 Einwüfe, die Melodie bricht bereits nach vier Takten ab und lässt mit den langsamen, ametrisch rhythmisierten Akkordfolgen und dem abrupten, virtuoson Ausbruch Elemente folgen, die dem Stil Messiaens angehören.²³

Die zu Beginn vorgestellten Elemente (kleinschrittige Melodielinien, begleitende Einwüfe, 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 *Matthäuspension* »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*.

Mystérieux un peu plus vite que le Mt Initial

pp sec et sans pédale (4 temps) ironique grimacant mf sf

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 Dreitonzeile 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 Analyseurse 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 Phonotheek 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 3f. – 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.

Modéré

les 4 au ruban, sans vibrer

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*:

Modéré (♩ = 138)

(Thème d'accords) *f* *Mod.* *Mod.* *

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.

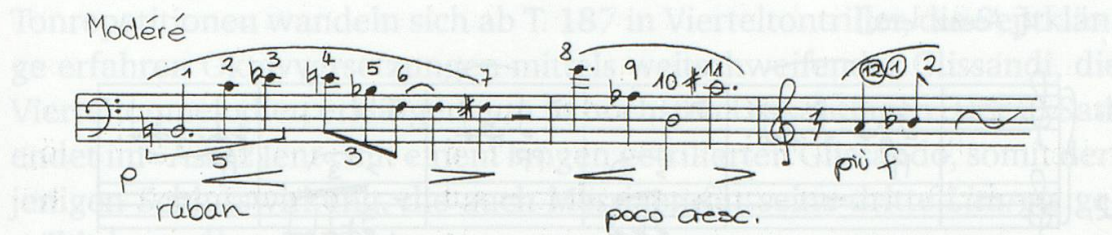
vember 1945 in der Salle Chopin zur Aufführung kamen. Präsentiert wurde das Konzert von Guy Bernard-Delapierre, an den Klavieren sassen die Messiaen-Schüler Grimaud, Loriod, Boulez und Nigg.³⁷ Während Vierteltonmusik auf Klavieren aufwendiges Umstimmen erforderte, ermöglichten die Ondes ein stufenloses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

[Asez lent]

1. *pp* *pp* *ff* *ff*

2. *ff* *ff* *ff* *ff*

3. *ff* *ff* *ff* *ff*

4. *ff* *ff* *ff* *ff*

Vif-Mouv. double

très marqué

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:

staccato sempre, presque sans nuances

1. *p* *p* *p* *p*

2. *p* *p* *p* *p*

3. *p* *p* *p* *p*

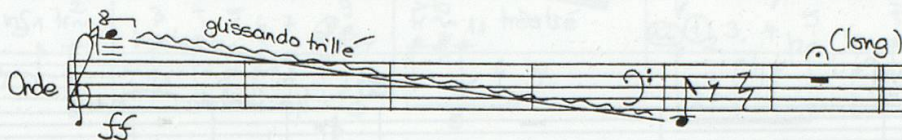
4. *p* *p* *p* *p*

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2 3 4 5 6 7 8 1 2 3 etc.

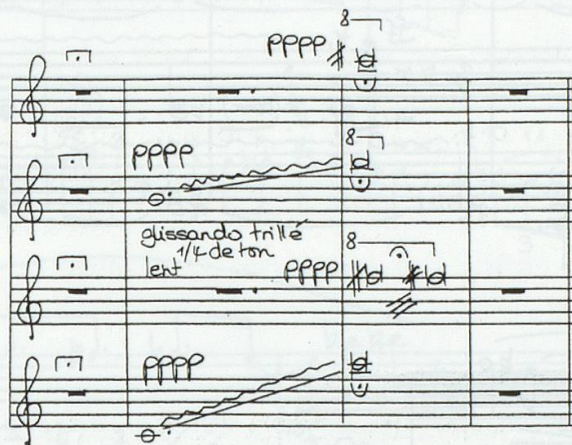
Beispiel 43: Pierre Boulez, *Quatuor pour Ondes Martenot*, 2. Satz, T. 84–87

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:

The image shows a handwritten musical score for Pierre Boulez's *Quatuor pour Ondes Martenot*, 3. Satz, T. 1–7. The score is written on four staves. The first section is marked 'Très vif' and the second 'Lent'. The 'Très vif' section features rapid, wide intervals and trills, with dynamic markings like 'ff' and 'tr.'. The 'Lent' section is slower, with 'pp' dynamics and 'poco' markings, showing more homophonic textures.

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 Mikrintervalle 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?

PB.: 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 ›démision‹, 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 ›performances‹ 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. [...] Schönberg 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 traditionnelle 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 Zwölffzahl 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 Opus-zählung 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.

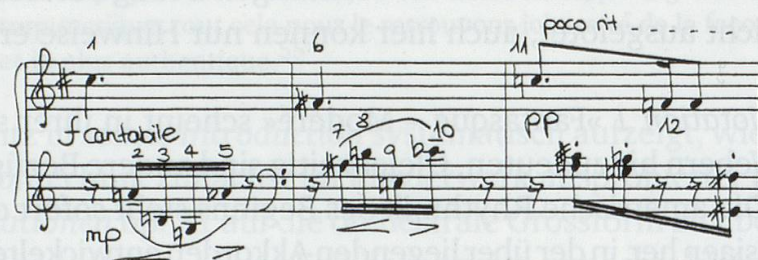
62 Vgl. besonders die Beiträge von Hirsbrunner (1985), Hirsbrunner (1986), Hirsbrunner (1987), vgl. auch Piencikowski (1995).

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

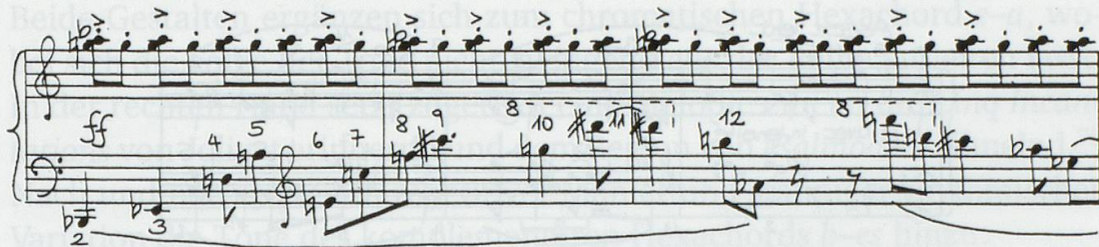
64 Vgl. Nemecek (1998), S. 144, Anm. 23. – Nemecek nennt konkret den letzten Takt im Harmoniepart der *Herzgewächse*.

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-Causade 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 Sechzehnteinheiten 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. Élément 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

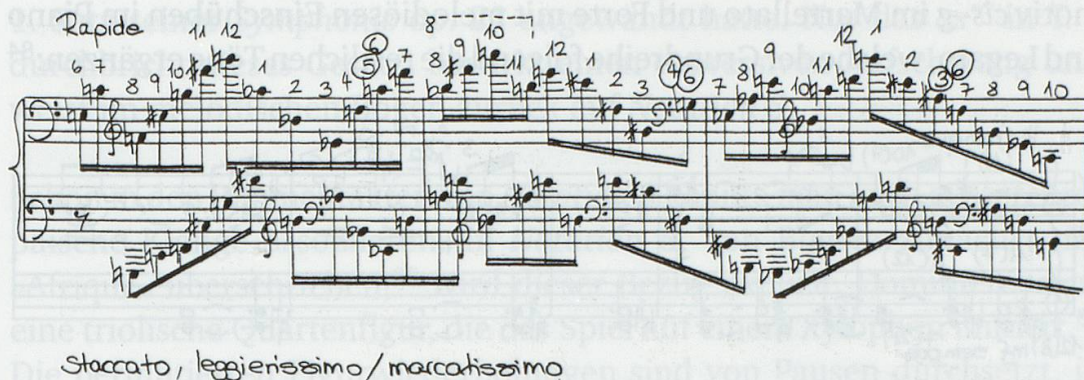
76 Vgl. O'Hagan (1997), S. 23. – Der Ambitus *cis*^{'''}–*h* entspricht in der Tat dem klingend spielbaren Tonumfang einer Flöte.

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 Schönberg: [...] 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 melodischen 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:

The image shows a handwritten musical score for Pierre Boulez's *Notation 8*, measures 10-12. The score is written for piano with three staves. The top staff features a melodic line with triplets and accents, marked "mouvement un peu plus large" and "très violent". The middle and bottom staves show chords and textures, with the bottom staff marked "Ped." and "X Ped. Ped. Ped.". Handwritten notes include "toujours très sonore" and "très sonore".

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:

Lointain - Calme cette ligne supérieure, très claire mais très lointaine

pp sourd. 11

Péd.: relever la pédale à chaque mesure

ppp pp ppp

sans pédale pédale (simile) sans pédale

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

Verworfen 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:

Scintillant; Faire ressortir le chant en sauts disjoints

nuance générale: entre pp et p
beaucoup de pédale

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 arpegges 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.

lent - Puissant et après

ff

Cinglant

8

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 Reprisesbezug entsteht:

mf

fss

très sonore

3

Péd.

8

augmenter moins que la première fois

laissez vibrer longtemps

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 *Psalmodes* 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*.

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' doktrinaire 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 eingeschrieben – 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-

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 Analyse-kurse 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 erklingen 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 *Psalmodes* 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.

1 Boulez (1975 I), S. 32.

2 Boulez (1975 I), S. 11.

3 Boulez (1989), S. 48.

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.

