

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: II: Boulez' Sonatine im Netz der Bezüge

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: 27.11.2025

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

II. BOULEZ' SONATINE IM NETZ DER BEZÜGE

1. Aneignung und Kritik

1.1 Pierre Boulez im Selbstporträt

Pierre Boulez empfiehlt nicht nur, als »autodidacte par volonté« zu handeln, er beschreibt auch, wie diese Selbsterziehung in Auseinandersetzung mit den Vorgängern zu bewerkstelligen sei. Man müsse lernen zu trennen, müsse gezielt das übernehmen, was man brauchen könne, und den Rest fallenlassen:

Je fais moi-même une espèce de dissociation chimique pour parvenir à prendre et à retenir ce qui m'intéresse et à laisser tomber ce qui ne m'intéresse pas.¹

Was hier, bezogen auf die Komposition seiner *Sonatine*, mit einem chemischen Prozess verglichen wird, erscheint andernorts als höchst emotionaler Akt, von Raub oder Vampirismus ist die Rede:

Quand on est jeune, on est un oiseau de proie, on prend immédiatement ce qui convient, ceci d'une façon très partielle et très partielle, et on laisse ce qui ne convient pas.²

Il y a certainement une sorte de vampirisme dans toute invention, qui a besoin de ces accidents et de ces rencontres pour extraire les substances, le sang, nécessaires à sa survie. L'invention *invente* certes, mais elle pille et absorbe, cependant qu'elle rend méconnaissables les éléments qu'elle a aspirés.³

Die Konfrontation mit der Vergangenheit wird metaphorisch gar dem Ringen um das eigene Leben gleichgesetzt. Wenn Boulez dazu auffordert, die vorausgegangene Geschichte zu liquidieren, dann propagiert er deren Todesurteil.⁴ Doch auch der nachfolgende Komponist muss die-

1 Boulez (1975 I), S. 32.

2 Boulez (1975 I), S. 11.

3 Boulez (1989), S. 49.

4 Vgl. Boulez (1975 I), S. 44, zitiert in Kap. I.1.1, S. 20, Anm. 11. – Vgl. auch Boulez (1975 I), S. 23: »L'histoire faite par les grands compositeurs est, non pas une histoire conservatrice, mais, au contraire, une histoire de destruction, tout en chérissant l'objet qu'on détruit.« Vgl. S. 39: »Je crois qu'une civilisation qui tend à conserver

sen Sterbeprozess mitvollziehen. Wie in Jean Genets Drama *Les Paravents* habe er selbstmörderisch die Papierwände der Toten zu durchstossen, um neu geboren zu werden:

Je prendrai une comparaison dans la pièce de Genet, *les Paravents*. A un moment donné, les morts sont représentés comme crevant des paravents de papier. Je crois que, pour trouver sa vraie personnalité, il faut crever tous ces paravents des compositeurs qui vous ont précédé. Tant que ce n'est pas fait, on n'est pas soi-même: il faut vraiment mourir de cette façon-là, à travers les paravents, pour renaître. Ceux qui ne sont pas passés par cette expérience, et qui ne l'ont pas faite vite, ont, à mon avis, manqué quelque chose.⁵

Voraussetzung für das lebensnotwendige, gezielte Entwenden ist die Fähigkeit zur produktiven Analyse. Ein kreativer Komponist spüre, wo sich innerhalb des Werkes eines Vorgängers noch unausgelotetes Material verberge. Dieses gelte es, sich zu eigen zu machen und auf seine Weise zu entwickeln:

Car tout compositeur inventif, quand il regarde une œuvre, invente précisément les déductions qui n'y sont pas, et qu'il va développer pour lui-même. A partir des déductions visibles, il va imaginer les déductions possibles qui n'ont pas été exploitées, ou qui ne l'ont été qu'accessoirement, qu'embryonnairement. A partir de la vie réelle d'une œuvre va se développer toute une vie imaginaire où le compositeur va inventer, à partir des modèles et des déductions existants, d'autres modèles, d'autres déductions. Il appliquera une analyse inventive [...].⁶

Wenn Boulez 1975 gegenüber Deliège äusserte, dass er nie etwas direkt übernehme, dann sprach hier der bereits gereifte Künstler.⁷ Am Collège de France beschrieb er den kompositorischen Werdegang hingegen rückblickend mittels dreier Stadien, innerhalb derer sich der Umgang mit den Modellen kategoriell ändert. Demnach müsse ein junger Komponist zunächst geduldig anhand der Werke anderer lernen und erfinden. Selbst wenn seine Sprache sich bereits individualisiere, wären hier die Züge

est une civilisation qui dépérit parce qu'elle a peur d'aller de l'avant et attribue plus d'importance à sa mémoire qu'à son futur. Les civilisations fortes et en pleine expansion sont sans mémoire, c'est-à-dire qu'elles rejettent, qu'elles oublient. Elles se sentent assez fortes pour détruire car elles savent qu'elles peuvent remplacer.»

5 Boulez (1975 I), S. 44–45.

6 Boulez (1989), S. 203–204.

7 Vgl. Boulez (1975 I), S. 32: »On trouve [...] constamment, chez moi, la référence à des schémas ou à des idées complètement abstraites de leur contexte.« Vgl. auch S. 125: »De mon point de vue, ce qui est intéressant, c'est non pas d'absorber directement les influences, mais de les abstraire de la musique et de les prendre comme telles.«

der Modelle noch erkennbar, das neue Werk gebe seine Herkunft noch preis. Im zweiten Stadium sei sich der Komponist seiner sicher genug, um nur noch partiell an Modelle zu denken und diese beim Übernehmen so zu zerstören, dass sie als solche nicht mehr zu erkennen seien. Im dritten Stadium wäre schliesslich keine Quelle mehr vonnöten, der Bezug existiere nur noch im Hinblick auf sich selbst.⁸

Gerade an einem Jugendwerk lasse sich so im Vergleich mit Werken der Vorgänger das greifen, was die Persönlichkeit des Komponisten ausmache, seine individuelle, sich kontinuierlich weiterentwickelnde Geste.⁹

Zum Akt des bewussten Ergreifens gehört andererseits das Abstossen dessen, was nicht brauchbar erscheint. Wie Boulez in »Probabilités critiques du compositeur« (1954) darlegte, muss ein Künstler die Fähigkeit besitzen, seine Auswahl und seinen Weg zu rechtfertigen.¹⁰ Ein schriftlicher Kommentar mit analytischer Kritik am Werk anderer solle daher die Kompositionstätigkeit ergänzen, wobei Respektlosigkeit als Voraussetzung – »un ›irrespect‹ fondamental (un *doute*)« – das notwendige Infragestellen ermögliche.¹¹ Mit solchen Texten liefere der Komponist eine Art Logbuch zum Verständnis seiner selbst und seiner Epoche.¹²

8 Vgl. Boulez (1989), S. 38–40: »Il y a certainement à faire un apprentissage de la saisie: apprendre longuement, patiemment à inventer selon l'œuvre d'autrui. [...] Le *premier stade* est celui de la mémoire immédiate, de l'analyse entière, rationnelle, objective. Elle donne au compositeur l'élan nécessaire pour aborder son propre matériau, pour amorcer sa propre démarche. Même si le langage s'individualise par rapport aux modèles pris comme tels, les traits du modèle sont encore reconnaissables, l'œuvre nouvelle reconnaît sa filiation. [...] Le *second stade* est celui de la mémoire sporadique, de l'intuition analytique partielle, *partiale*. Le compositeur est suffisamment assuré de lui-même pour ne plus songer aux modèles comme à une nécessité. Il se réfère parfois à des modèles, mais d'une façon si péremptoire, si prédatrice qu'ils ne peuvent plus être reconnus en tant que tels. [...] Le *troisième stade* est celui de la mémoire latente, sous-jacente, d'une analyse permanente et autarcique de sa propre pensée, de l'écartement de cette pensée à des dimensions encore inconnues, insoupçonnées au départ. Plus de source à proprement parler! Le langage devient hautement individuel. La référence, même lointaine, est abolie ou, si elle existe, ce n'est que par rapport à soi.«

9 Vgl. Boulez (1989), S. 45 sowie S. 41.

10 Vgl. Boulez (1954) in Boulez (1981), S. 106: »Une chose est sûre dès le départ; que soit honni l'électisme asexué.«

11 Vgl. Boulez (1954) in Boulez (1981), S. 107.

12 Vgl. Boulez (1954) in Boulez (1981), S. 105: »Ainsi se ferait jour une notion de critique constructive, complémentaire de l'activité créatrice, qui apporterait une contribution valable et positive au développement d'un langage, d'une poétique, quitte à devenir, son utilité ayant cessé, un simple document; mais un document combien essentiel pour définir le visage d'une époque.« Vgl. S. 108: »On peut, dès lors, se rendre compte que l'activité critique d'un créateur [...] est indispensable à sa propre

Pierre Boulez' Ansichten zu Aneignung und Kritik ergänzen sich zu einer Poetik, die eigene Erfahrungen generalisiert und vielfache Bezüge eröffnet. Seine Aufforderung zu engagierter, parteiischer Kritik rechtfertigte er mit der Berufung auf Charles Baudelaire,¹³ die Metaphorik aus dem Bereich der Chemie lässt an Arthur Rimbauds »Alchimie du verbe« denken.¹⁴ Im Begreifen musikalischen Einflusses als einer kreativen Auswahl des Komponisten steht Boulez' »Theorie« in der Nachfolge Thomas S. Eliots.¹⁵ Das Bild des um die eigene Identität ringenden spätergeborenen Künstlers, der seine Vorgänger töten muss, um eine Lebenschance zu erhalten, entspricht zudem in vielem der Charakterisierung des starken Dichters, wie sie Harold Bloom seit 1973 in seiner Theorie der Einflussangst vornahm und wie sie jüngst auch in den Bereich der Musikanalyse Einzug gehalten hat.¹⁶ Besonders Blooms Bearbeitungsweisen der korrigierenden Fehllektüre »Clinamen« und der antithetischen Vervollständigung »Tessera« sind Boulez' aktualisierend subjektiver Kritik an seinen musikalischen Vätern vergleichbar.¹⁷

Boulez' Aneignungstheorie im Selbstporträt und ihr Verhältnis zu Poetiken anderer Künstler sowie zu übergreifenden Einfluss- und Rezeptionstheorien wäre eine eigene Untersuchung wert. Hier soll es darum gehen, sein Verfahren der »dissociation« anhand der *Sonatine* nachzuvollziehen und für deren Analyse nutzbar zu machen.

création. Elle est, en somme, un 'journal de bord« bzw. S. 110: »Proposons donc, face à notre époque, une création liée d'indissoluble manière à une critique constructive.«

13 Mehrfach wird dessen *Salon* von 1846 und 1859 zitiert, vgl. Boulez (1954) in Boulez (1981), S. 103–110.

14 Vgl. das Eröffnungskapitel des zweiten Teils von Rimbauds *Une Saison en enfer* (1873). – Interessant ist, dass auch Messiaen in Analysen des *Traité* auf die »Theorie der Alchimisten« verweist, vgl. etwa Messiaen (1994–), Bd. 2, S. 46: »[...] obéissant ainsi à la théorie des alchimistes: *dissocier et coaguler*.«

15 Vgl. dazu etwa die Definition Leonard B. Meyers (1983), S. 529: »Only those features that are selected are actual influences. Composers presumably choose as influences the things they find artistically congenial. The past does not impose itself upon them; they select from its offerings.«

16 Vgl. in erster Linie Straus (1990), der zudem einen allgemeinen Überblick zu gängigen Einfluss-theorien liefert, sowie Korsyn (1991), der mittels intertextueller Bezüge im Sinne Blooms eine neue Theorie musikalischen Einflusses propagiert; vgl. im deutschsprachigen Bereich, an Straus und Korsyn anknüpfend, vor allem Meyer (2000).

17 Interessanterweise sind es auch diese ersten »revisionary ratios« Blooms, die für die Übertragung in musikalische Analysen am überzeugendsten fruchtbar gemacht werden, vgl. das Beharren auf dem »misreading« bei Straus (1990) sowie den offensichtlichen Systemzwang bezüglich der späteren »ratios« in der Poetik von Korsyn (1991). – Zur Definition der Bearbeitungsweisen vgl. Bloom (1995), S. 16–18.

1.2 Zur Kritik an den Vätern

Mit der Berufung auf Baudelaire und der Aufforderung zu respektloser Kritik rechtfertigte Boulez in »Probabilités critiques du compositeur« (1954) den Tenor seiner bis anhin veröffentlichten Schriften. Zwischen 1948 und 1953 waren sieben Aufsätze erschienen, die eine erste Phase in Boulez' schriftstellerischem Œuvre bilden.¹

Der belgische Literat, Komponist und Dirigent André Souris hatte dem kaum 23jährigen 1948 ermöglicht, mit zwei Beiträgen im zweiten Heft der Zeitschrift *Polyphonie* in die aktuellen Musikdebatten einzusteigen. Schon in »Propositions« verband Boulez die Diskussion rhythmischer Techniken mit einer dezidierten Stellungnahme gegen Leibowitz und das Rhythmuskonzept der Wiener Komponisten. Doch auch Messiaen, dessen rhythmische Lehre Boulez propagierte, wurde bezüglich seiner harmonischen Setzweise mit der bekannt gewordenen Formulierung kritisiert, Messiaen komponiere nicht, er reihe nur aneinander.² »Incidences actuelles de Berg« war im Ton noch um einiges schärfer. Boulez' Kritik an der Hochschätzung Bergs und das Aufzeigen von Qualitätsbrüchen in Bergschen Werken zielte mit deutlichen Seitenhieben auf Leibowitz und die ihn umgebenden zwölfstimmigen »Schwach- und Wirrköpfe« der Pariser Musikwelt.³

Auf die Frage von Souris, warum er Leibowitz so heftig kritisiere, antwortete Boulez schon damals, es gehe ihm nicht um einen persönlichen Angriff, sondern um die Demontage irriger Ansichten, die der Musikentwicklung schaden.⁴ Da Souris mit Leibowitz gut bekannt war,

1 Vgl. dazu Piencikowski (1991), S. XVIII–XIX.

2 Vgl. Boulez (1948 I) in Boulez (1966 I), S. 68: »Bref, les recherches de Messiaen ne sauraient s'intégrer à son discours, parce qu'il ne compose pas – il juxtapose«.

3 Vgl. Boulez (1948 II) in Boulez (1966 I), bes. S. 240: »Si pourtant, nous nous sommes permis de critiquer Berg, c'est que nous le plaçons bien au-dessus de tous les Gribouilles qui se croient et se proclament dodécaphonistes, et que nous répugnons à donner la main – même pour célébrer ses louanges – à cette classe putride qui constitue le plus clair du monde musical »parisien«!

4 Vgl. den Brief von Pierre Boulez an André Souris, von Souris' Hand auf den 17. Dezember 1947 datiert, unveröffentlicht, Brüssel, Bibliothèque Royale de Belgique, Archives et Musée de la Littérature, Nr. 5436/24: »Si je l'attaque avec insistance et aussi brutalement, ce n'est pas une question personnelle [...]. Je pense en effet qu'il détient une sorte de monopole de l'exégèse qui le maintient – à ses propres yeux du moins – à la hauteur d'un Mahomet. Inch' Arnold. Il se voit l'apôtre d'une nouvelle religion [...]. De plus sa terminologie lourde, son absence complète d'un sens quelconque de l'ironie ou de l'humour préviennent contre lui même les gens

erlaubte er sich, vor der Veröffentlichung von »Incidences« einige Formulierungen zu entschärfen.⁵ Boulez' Bitte, auch einen Beitrag zum der Dodekaphonie gewidmeten vierten Heft von *Polyphonie* liefern zu dürfen,⁶ kam Souris aus Rücksicht auf Leibowitz 1949 dann nicht nach.⁷

Anlässlich eines von Leibowitz geleiteten Konzertes konnte Boulez stattdessen mit »Trajectoires: Ravel, Stravinsky, Schönberg« (1949) in der Zeitschrift *Contrepoints* einen ausführlichen Kommentar der »Entmystifizierung« des *Pierrot lunaire* widmen. In Gegenüberstellung zu Werken Ravels und Strawinskys diskutierte er kritisch Schönbergs gesamtes Œuvre. Weder in Strawinsky noch in Schönberg könne er den »Propheten« sehen, stattdessen deute sich im Werk Weberns schon früh ein neuer Standpunkt an, der alles Vorangegangene für so gut wie nichtig erkläre.⁸ Polemischer noch als diese Aussage war eine böse Fussnote zu Leibowitz' mangelnden dirigentischen Fähigkeiten.⁹

les plus disposés à suivre les démarches actuelles de la musique. C'est en ce sens qu'il ne fait pas de la bonne propagande; son prosélytisme maladroit et stupide entraîne au contraire des résultats catastrophiques (pas de réactions violentes, mais L'ENNUI). [...] Sans me vanter, je suis un des seuls – techniquement parlant – à pouvoir démontrer efficacement le non-sens total de certaines de ses vues.»

5 Vgl. Wangermée (1995), S. 275. – Für die Wiederveröffentlichung in *Relevés d'apprenti* nahm Boulez seinerseits weitere polemische Attacken zurück.

6 Vgl. Boulez' Brief vom 6. November 1947, B-Br, M.L. 5436/22: »Si vous faites un numéro sur le système dodécaphonique, pourriez-vous ne pas m'oublier. C'est une question qui me tient particulièrement à cœur; et j'aimerais enfin définir ma position au milieu de tous les dodécaphonistes, morts ou vivants.«

7 Boulez' hatte bereits vorgesehen, Leibowitz dort als Clown zu titulieren, vgl. den Brief an Souris, Datum: »le 19«, M.L. 5436/52: »J'ai trouvé enfin la bonne définition de Leibowitz dans le »Traité du Style«. »Un monsieur qui veut être à la hauteur des événements: – définition du clown –.« Je compte bien le glisser dans l'article que je vous ferai sur la situation dodéca etc.«

8 Vgl. Boulez (1949) in Boulez (1966 I), S. 261–262: »Nous tenons à nous expliquer, en dernier lieu, sur le côté documentaire de *Pierrot lunaire* et de l'œuvre schönbergienne en général. Il est indéniable, en effet, que l'essor de Webern a eu besoin de ce tremplin, mais, à vrai dire, les *Cinq Mouvements pour quatuor à cordes*, opus 9, de Webern – datant de 1909 – manifestent déjà une prise de position autrement virulente que les œuvres de la même époque de son maître, prise de position qui aboutit, en quelque sorte, à les annihiler. Serait-ce la seule justification de Schönberg? Il semble, presque.«

9 Vgl. Boulez (1949), S. 122, Anm. 1: »En fait, nous avons vu un personnage – que je n'aurais l'audace de nommer chef d'orchestre – épaule agressive, genoux flexibles, suer abondamment, sans grand résultat apparent [...]. On me trouvera, peut-être, facilement enclin à une exagération blasphématoire: que l'on me permette, néanmoins, de douter de la musicalité d'un »chef d'orchestre« qui laisse le piano distancer d'un bon quart de ton l'accord des autres instruments; qui se soucie si peu de

Mit Seitenhieben auf »klassizistische Zwangsvorstellungen« bei Neoklassizisten ebenso wie bei Zwölftönern erklärte Boulez in »Moment de Jean-Sébastien Bach« (1951) Webern explizit zum Referenzpunkt zeitgenössischen Komponierens. Nicht Schönberg, sondern Webern nehme eine Bach vergleichbare historische Rolle ein, da er eine neue Art des musikalischen »Seins« eingeführt habe.¹⁰ Aber auch Webern dürfe man nun nicht fortsetzen, man müsse ihn zergliedern.¹¹

Bis heute hallt die Wirkung nach, welche »Schönberg is Dead« (1952) auslöste. Nachdem im Juli 1951 kurz vor Schönbergs Tod das Interesse für sein Werk mit der Uraufführung des »Tanzes um das goldene Kalb« aus der Oper *Moses und Aron* in Darmstadt einen Höhepunkt erreicht hatte,¹² verkündete Boulez in der Schönberg gewidmeten Sondernummer von *The Score* nachträglich dessen Todesurteil.¹³ Im Übergang von der tonalen Organisation zur Reihenorganisation habe bei Schönberg zwar eine der wichtigsten Umwälzungen stattgefunden, welche die musikalische Sprache je durchmachte, das Reihenphänomen als solches habe er jedoch verkannt. Schönbergs Werk sei gekennzeichnet von grundsätzlichen Unvereinbarkeiten bezüglich Form, Rhythmus, Satzweise, Harmonik sowie Ästhetik. Nun wäre es Zeit, diesen Fehlschlag zu neutralisieren.¹⁴ »I believe that this putting things clearly was indispensable

l'équilibre sonore que l'ensemble des instruments paraît défectueux jusque dans sa conception [...]. Nous pourrions ajouter encore bien d'autres griefs, s'il n'existait un certain sentiment de pitié – d'ailleurs fort déplacé – qui nous invite à faire simplement le silence sur ce genre d'aventure participant à la fois d'une démonstration de culture physique et d'une cérémonie d'incinération [...]. Si bien que chaque concert de M. Leibowitz me remet en mémoire certaine fable de La Fontaine où il est question d'un ours, d'un amateur de jardins, d'une mouche, et aussi d'un pavé.«

10 Vgl. Boulez (1951) in Boulez (1966 I), S. 18: »Il faut donc insister sur le fait que la signification de l'œuvre de Webern, que sa raison d'être historiquement – indépendamment de sa valeur intrinsèque indiscutable – est donc d'introduire un nouveau mode de l'être musical.«

11 Vgl. Boulez (1951) in Boulez (1966 I), S. 25: »Webern n'était pas prévisible; pour pouvoir vivre utilement après lui, on ne le continuera pas, on l'écartèlera.«

12 Vgl. dazu etwa die Schilderungen von Hermann Scherchen im Darmstädter Programmheft von 1952, wiedergegeben in Metzger/Riehn (1999), S. 54.

13 Die mehrfach zu lesende Behauptung, »Schoenberg est mort« sei ursprünglich ein Darmstädter Vortrag gewesen, gehört in den Bereich der Mythenbildung. – Das französische Original liegt heute in der Médiathèque Musicale Mahler in Paris.

14 Vgl. Boulez (1952 I), S. 22: »It is time, however, that we did away with misunderstandings and contradictions; and time to learn from his errors. Let us then, without any wish to provoke indignation, but also without shame or hypocrisy, or any melancholy sense of frustration, admit the fact that SCHÖNBERG IS DEAD.« – Vgl. die französische Version in Boulez (1966 I), S. 272.

in order to be able to separate me from the dodecaphonic academicians,« schrieb Boulez Ende November 1951 an John Cage.¹⁵

Auch in »Éventuellement...« (1952) gebärdete sich Boulez zunächst als Scharfschütze und begann mit einem polemischen Rundumschlag,¹⁶ um dann konkrete Anweisungen zu zeitgemäßem Komponieren zu liefern. Man müsse versuchen, das zu vereinigen, was die Vorgänger an verfügbaren Möglichkeiten ausgearbeitet hätten.¹⁷ Jeder Musiker, der die Notwendigkeit der zwölftönigen Sprache nicht ihrem Wesen nach erkannt habe, sei unnütz.¹⁸ Nun gehe es darum, die Reihentechnik innovativ zu erweitern. Wie der Rhythmus mit der Reihenstruktur in Übereinstimmung zu bringen sei, führte Boulez in Weiterentwicklung Messiaenscher Verfahren aus. Dem seriellen Denken gemäss folgten Anregungen zum Umgang mit Spielart, Lautstärke, Klangfarbe und Tempo.

In »Stravinsky demeure«, etwa zeitgleich entstanden, doch erst 1953 erschienen, flammt noch einmal die Kritik an den musikalischen Vätern auf. Schon der Titel verweist auf das Anliegen, ein Urteil über das Werk von Strawinsky zu fällen. Dies sei insofern schwierig, als sich dessen Bedeutung letztlich auf den *Sacre* reduziere.¹⁹ Nach *Les Noces* tue sich bei Strawinsky eine Verkalkung auf allen Gebieten kund: in einer akademischen Harmonik und Melodik und sogar in der Rhythmik, wo ein »peinlicher Muskelschwund« auftrete.²⁰ Doch gerade weil Strawinsky von Anfang an nur einen minderen Sinn für die Entwicklung der Klangphänomene gehabt habe, seien seine rhythmischen Experimente im *Sacre* so weit gediehen. Dieses bekannteste Werk der Gegenwart sei aber ohne

15 Vgl. Boulez/Cage (2002), S. 199.

16 Vgl. die explizite Formulierung von Boulez (1952 II) in Boulez (1966 I), S. 147: »Pourquoi d'abord ne pas jouer au franc-tireur pendant quelques instants?«

17 Vgl. Boulez (1952 II) in Boulez (1966 I), S. 152: »Que nous reste-t-il dès lors, à tenter, si ce n'est ramasser le faisceau des disponibilités élaborées par nos prédécesseurs, en exigeant de soi-même un minimum de logique constructive?«

18 Vgl. Boulez (1952 II) in Boulez (1966 I), S. 149: »[...] affirmons, à notre tour, que tout musicien qui n'a pas ressenti – nous ne disons pas compris, mais bien ressenti – la nécessité du langage dodécaphonique est INUTILE. Car toute son œuvre se place en deçà des nécessités de son époque.«

19 Vgl. Boulez (1953) in Boulez (1966 I), S. 75: »Essayer de porter un jugement sur l'œuvre de Stravinsky est une tentative déconcertante et vaine. [...] Stravinsky c'est d'abord le *Sacre*«.

20 Vgl. Boulez (1953) in Boulez (1966 I), S. 142–143: »Comment expliquer, après *Noces*, cet épuisement accéléré qui se manifeste par une sclérose dans tous les domaines: harmonique et mélodique, où l'on aboutit à un académisme truqué, rythmique même, où l'on voit se produire une pénible atrophie?«

echte Nachfolge geblieben.²¹ In systematisch angelegten, ausführlichen Analysen illustrierte Boulez, worin seiner Meinung nach das rhythmische Potential des *Sacre* liege, welches nun mit dem ebenso komplexen Vokabular zu verbinden sei, wie es durch Webern bereitgestellt wurde.²²

In den Beiträgen, die dieser ersten Phase folgen, tritt die Auseinandersetzung mit den Vorgängern hinter die Diskussion neuer kompositorischer Probleme zurück. Nun geht es um Fragen seriellen Denkens, elektronischer Möglichkeiten und aleatorischer Verfahren. Nachdem in Darmstadt Webern die Stelle von Schönberg eingenommen hatte, hielt es Boulez allerdings noch für notwendig, in einem Vortrag an Debussy als Gegenpol zur österreichisch-deutschen Tradition zu erinnern. Besonders die organischen Entwicklungsformen in dessen Spätwerk seien in Verbindung mit Webernscher Morphologie zukunftssträchtig.²³ Unter den Aspekten der Modernität, des Autodidakten aus freien Stücken sowie des Durchbrechens des abendländischen Kulturkreises wird auch in »La corruption dans les encensoirs« (1956) nun ausdrücklich Debussy zum geistigen Ahnherrn erklärt.²⁴

Pierre Boulez' frühe Schriften bilden ein bemerkenswert konsistentes Textkorpus, das sich – sieht man von einigen Verschiebungen innerhalb der Darstellung ab – auf klare Botschaften komprimieren lässt: Zeitgemäss zu komponieren bedeute, Zwölftönigkeit in einem polyphonen Gefüge mit rhythmischen Verfahren Strawinskyscher und Messiaenscher

21 Vgl. Boulez (1953) in Boulez (1966 I), S. 76: »[...] le *Sacre* n'a pas eu de portée véritable, sauf une tendance au dionysiaque et à la musique »méchante«, comme on l'a dit, et qu'œuvre la plus connue du domaine contemporain, c'est aussi l'œuvre sans descendance.«

22 Vgl. Boulez (1953) in Boulez (1966 I), S. 76–77: »Peut-être, dirons-nous, la rencontre de la complexité du vocabulaire et de la syntaxe rythmique de Stravinsky ne pouvait se prêter à des déductions valables qu'avec un vocabulaire morphologiquement et syntaxiquement aussi complexe, tel qu'il devait être mis au point par Webern.«

23 Vgl. Boulez (1955) in Metzger/Riehn (1999), S. 79: »C'est pourquoi, pour en finir avec un webernisme étiole, et puisque le debussyisme n'est plus qu'un souvenir, il faut joindre les deux forces, dans ce qu'ils ont de commun: un renouvellement non seulement dans la façon d'écrire la musique, mais également de l'écouter. Il faut enfin s'appuyer sur la morphologie de l'un, développée au maximum, et considérer l'apport inestimé de Debussy dans un nouvel état du développement et d'un nouveau sens de la forme. Ainsi naîtra une profusion, un baroque que je souhaite voir s'instaurer. Car, que ce soit classicisme ou post-romantisme, cette ère est maintenant définitivement close et il nous faut regarder ailleurs.«

24 Vgl. Boulez (1956) in Boulez (1966 I), S. 39: »Bref, à l'heure du choix et de la déroute, c'est un fameux, un excellent ancêtre!«

Prägung zu verbinden. Zwölftontechnisch sei nicht an Schönberg, sondern an Webern anzuknüpfen, Harmonik und Satzweise von Strawinsky und Messiaen seien gänzlich zu verwerfen. Schon 1945/46 hätten seine Entscheidungen präzise festgestanden, betonte Boulez nachträglich im Gespräch mit Deliège:

En 1945–1946, mes choix étaient vraiment très précis, et depuis lors il y a certaines différences dans l'importance des choses, dans leur hiérarchie, dans ce qui m'influence plus directement ou moins directement, dans ce qui a plus d'affinités avec moi maintenant qu'en ce temps-là; mais mes choix étaient absolument clairs et pas seulement en musique, aussi en littérature et en peinture.²⁵

Die Polemik, mit welcher Boulez seine Botschaften verkündete, vermag bis heute Widerspruch und Verteidigung hervorzurufen. Ob Boulez' Urteile Gültigkeit besitzen und ob seine Analysen den jeweiligen Werken gerecht werden, erscheint jedoch keine fruchtbare Fragestellung.²⁶ In ihrem Duktus reihen sich die Schriften als historische Dokumente in eine allgemein scharfzüngig geführte Debatte. Boulez mag die Polemik auf die Spitze getrieben haben, doch auch Leibowitz prangerte die damalige Pariser Musiksituation mit bösen Worten an, bezichtigte Messiaen eines empirischen Hedonismus, den man letztlich nur psychoanalytisch erklären könne,²⁷ und beschrieb Strawinskys Entwicklung nach dem *Sacre* als Gang in die musikalische Misere.²⁸ Nicht nur von Boulez musste er sich seinerseits Kritik gefallen lassen. Selbst Boris de Schloezer, der Leibowitz' Einsatz für die Werke der Wiener Komponisten anerkannte, gab zu, dass ihm dessen existentialistischer Sprachmantel »auf die Nerven gehe«,²⁹ und André Schaeffner ärgerte sich bildreich über Leibowitz' Engstirnigkeit, mit welcher dieser das Musikgeschichtsbild verzerre und über Strawinsky urteile, ohne dessen Werk gut genug zu kennen.³⁰ Die Pariser Musikkritik der 40er Jahre steht in einer Traditionslinie mit Debussys *Monsieur Croche*, *antidilettante* und surrealistischen Pamphleten

25 Boulez (1975 I), S. 43–44.

26 Vgl. in diesem Sinn etwa Kropfinger, der bezüglich Komponisten »unserer Zeit« Boulez' Schönberg-Kritik hinterfragt und zu dem Ergebnis kommt, dass »der Schönberg der Zwölftonkompositionen alles andere als tot« sei, Kropfinger (1995), S. 550.

27 Vgl. Leibowitz (1945 II).

28 Vgl. Leibowitz (1946).

29 Vgl. Schloezer (1947), S. 132–133.

30 Vgl. Schaeffner (1946). – Vgl. auch Schaeffners Reaktion auf »Trajectoires« mit Spitzen gegen Boulez und Leibowitz und der Fontaineschen Gegenüberstellung von Debussy und Schönberg als Hase und Schildkröte, wobei Debussy stets das Rennen gewonnen habe, Schaeffner (1951).

der 20er Jahre, und sie findet Parallelen in zeitgleichen Debatten der Philosophie, Literatur und bildenden Kunst.³¹ Unverkennbar schwingen in dieser Schriftgattung poetische Ambitionen mit.³²

Musikgeschichtlich interessant werden Pierre Boulez' frühe Aufsätze dann, wenn man sie als Standortbestimmung eines jungen Komponisten liest und zu den Schriften von Leibowitz und auch Messiaen sowie dem damaligen kompositorischen Schaffen in Bezug setzt.³³ Dabei zeigt sich, wie sehr Boulez' Denken von Leibowitz' Theoremen geprägt ist,³⁴ deutlich treten zudem die Schlüsselwerke und kompositionstechnischen Fragen hervor, mit denen er sich beschäftigte.

Auch wenn Boulez' schriftstellerische Äusserungen erst knapp zwei Jahre nach der Entstehung der *Sonatine* einsetzen, sind sie dem analytischen Zugang höchst dienlich. Als Textkorpus bilden sie einen nachträglichen Kommentar zu den verschiedenen Einflüssen, die während des Studiums auf ihn und seine Kommilitonen eingeströmt waren. Mit der Kritik steht dabei im Vordergrund, was Boulez verwarf, wohingegen er Übernahmen selten präzisierte.

Konnte die Aufarbeitung der Lehrzeit die Auseinandersetzung mit den Vorgängern als solche aufzeigen, wird bei der Analyse der *Sonatine* Boulez' »dissociation chimique« anhand des verwendeten Materials und der verschiedenen Kompositionsweisen im einzelnen diskutiert. Neben direkten Bezügen geht es nun um die Art der Aneignung, Probleme der Synthese und die Frage nach dem spezifisch Eigenen. Bislang konnte man Boulez' Selbstporträt nur mit der Druckfassung in Verbindung bringen, die Frühfassung eröffnet aufschlussreiche neue Blickwinkel.

1 Vgl. die Datierung der Manuskripte, Kap. II.2.3, S. 156; vgl. auch Boulez' Brief an Leibowitz, zitiert in Kap. I.2.6, S. 82.

2 Vgl. Peyser (1976), S. 37: »The *Sonatine* was commissioned by the flutist Jean-Pierre Rampal, who never played it, because it was too extreme for his taste.« Vgl.

31 Vgl. hierzu auch Bösche (1999), S. 62–67.

32 Boulez spricht in seinem Fall gar von einem gewissen Sinn für Humor: »Il y a en moi un besoin de justifier l'aspect théorique par un refus de beaucoup d'autres choses; mais le refus comporte tout de même d'abord un certain sens de l'humour et d'une dimension du langage: le refus doit être non seulement justifié, théoriquement, mais présenté d'une façon plus frappante que le reste.« Boulez (1975), S. 112.

33 Vgl. in diesem Sinn auch die Lesart von »Schönberg is Dead« von Kovács (2001).

34 Vgl. dazu Kapp (1987), bes. S. 19–22 sowie Mosch (2004), S. 183–195.

2. Das »Opus 1«

2.1 Entstehung und Veröffentlichung

Pierre Boulez' *Sonatine pour flûte et piano* entstand im Januar und Februar 1946.¹ Peyser und Jameux führen an, es sei Jean-Pierre Rampal gewesen, der eine Flötenkomposition in Auftrag gegeben, sie aus »Geschmacksgründen« jedoch nie gespielt habe.² Rampal schreibt die Initiative hingegen Boulez zu:

Boulez voulait écrire une pièce pour flûte, et je fus honoré quand il me demanda de la jouer. J'avais rencontré Boulez au Conservatoire de Paris. Il était intransigent, ardent et très intellectuel. Il n'aimait pas grand-chose dans la musique: il était contre Beethoven, contre Mozart, contre Ravel, bien qu'il aimât Bach. Il a changé depuis, naturellement [...]. Mais quand je le rencontrai pour la première fois, il était dans sa phase de rébellion, et très peu de choses lui plaisaient. Il écrivit sa *Sonatine pour flûte et piano* et m'envoya ma partie.³

Wahrscheinlich war es ein eher unverbindliches Gespräch zwischen Studienkollegen, welches zum Anlass der *Sonatine* wurde. Rampal, um drei Jahre älter als Boulez, hatte 1944 mit Jolivets *Chant de Linos* den »premier prix« des »Concours de flûte du Conservatoire« gewonnen und sich innerhalb kürzester Zeit in Paris einen Namen gemacht. Obwohl ihn vor allem Barockmusik interessierte, engagierte er sich für zeitgenössische Komponisten, spielte Uraufführungen der Gruppe La Jeune France und war 1945 mit Jolivets *Cinq Incantations* im Radio zu hören.⁴ Auch Leibowitz hatte seine *Sonate pour flûte et piano* op. 12 (1944) dem jungen Rampal gewidmet.⁵ Für Boulez lag es nahe, einen Inter-

1 Vgl. die Datierung der Manuskripte, Kap. II.2.3, S. 156; vgl. auch Boulez' Brief an Leibowitz, zitiert in Kap. I.2.6, S. 82.

2 Vgl. Peyser (1976), S. 37: »The *Sonatina* was commissioned by the flutist Jean-Pierre Rampal, who never played it, because it was too extreme for his taste.« Vgl. Jameux (1984), S. 282: »Commandée par le flûtiste Jean-Pierre Rampal, qui ne la joua jamais par incompatibilité de goût«.

3 Rampal (1991), S. 168.

4 Vgl. Rampal (1991), S. 78–87.

5 Vgl. die bei Mobart Music Publications erhältliche handschriftliche Partitur. Ob Leibowitz' *Sonate* von Rampal aufgeführt wurde, ist bisher nicht zu eruieren. Leibowitz' Werkverzeichnis in *Polyphonie* 4 (1949), S. 82, listet keine Aufführung seines op. 12 auf, Rampal (1991), S. 168 spricht zwar davon, Werke von Leibowitz gespielt zu haben, bezieht sich dabei jedoch auf die 50er Jahre.

preten zu kontaktieren, den sowohl Jolivet, Messiaen als auch Leibowitz schätzten.

Nicht Desinteresse, sondern Pianistenstreitigkeiten und die praxisferne Einrichtung des Notentextes nennt Rampal als Gründe dafür, dass es zu keiner Pariser Uraufführung kam:

Il m'imposait de la jouer avec un de ses pianistes préférés plutôt qu'avec mon partenaire, Robert Veyron-Lacroix, parce qu'il jugeait le style de Robert incompatible avec sa musique. Quant à Robert, la musique de Boulez ne l'emballait pas.

En ce qui concerne la notation, la musique était extrêmement difficile à décoder, pourtant je déchiffre bien. Il n'y avait ni barres de mesures, ni aucun autre signe utile. Je sentais bien que l'œuvre avait une forte charge émotionnelle, mais compte tenu de mon emploi du temps extrêmement chargé, l'idée de passer des heures, peut-être même des jours, à me frayer un chemin dans une œuvre moderne difficile me démoralisait.

Circonspect, je lui demandai s'il pouvait ajouter quelques barres de mesure.

«Jouez-la comme elle est écrite, l'unité de la mesure est comptée à la croche», me répondit-il, toujours fidèle à ses principes.

Mais sans barres de mesure, les silences sont difficiles à respecter et c'est extrêmement gênant à jouer. Je demandai à Boulez une fois de plus s'il pouvait me remettre un exemplaire plus net, plus clair.

Cette initiative l'agaça peut-être, parce que le temps passa et je n'entendis plus parler de ce projet. Je reconnais que la pièce m'était aussi sortie de l'esprit.⁶

Boulez war anderweitig beschäftigt. Nach der Fertigstellung des *Quatuor pour Ondes Martenot* und der Arbeit an der *Sonate pour deux pianos* schrieb er im Mai und Juni 1946 seine *Première Sonate*, im Herbst folgte die Kantate *Le Visage nuptial*. Daneben hatte er sich als neu ernannter musikalischer Leiter der Compagnie von Madeleine Renaud und Jean-Louis Barrault zu bewähren.

Ende des Jahres erhielt Boulez von André Souris das Angebot, eines seiner Werke innerhalb der Konzertreihe »Aspects de la musique d'aujourd'hui« des Brüsseler Séminaire des Arts uraufzuführen. Souris hatte bereits Leibowitz angefragt, mit dem er seit Dezember 1945 in freundschaftlichem Austausch stand.⁷ Es wurde vereinbart, dass Leibowitz am 21. Februar 1947 eine »Hommage à Schoenberg« leiten sollte mit Werken, die im Januar auch innerhalb des von ihm organisierten Schönberg-Festivals in Paris zu hören waren.⁸ Auf dem Programm stan-

6 Rampal (1991), S. 168–169.

7 Vgl. dazu Wangermée (1995), S. 252–257.

8 Vgl. Kap. I.2.6, S. 85, Anm. 85.

den Zwölftonkompositionen von Erich Itor Kahn, Webern, Leibowitz und dessen Schülern Antoine Duhamel, André Casanova und Serge Nigg.⁹

Durch die in Paris lebenden russischen Intellektuellen Pierre Souvtchinsky und Boris de Schloezer war Souris auch auf Boulez aufmerksam geworden. Dieser reagierte erfreut auf die Anfrage und bot vier seiner Werke zur Auswahl an.¹⁰ Souris entschied sich für die *Sonatine*; im Zusammenhang mit der Übermittlung des Manuskripts sowie Fragen der Interpretation entspann sich ein reger Briefwechsel.¹¹ Boulez sparte darin nicht mit kritischen Kommentaren. So berichtete er Ende Januar auch über die grenzenlose Langeweile der Pariser Festivalkonzerte und bat Souris, die Interpreten der *Sonatine* zu einer lebhaften, das Publikum schockierenden Wiedergabe anzuregen:

En réalité ces concerts étaient tout ce qu'il y a de plus *morne*. Aucun effet de choc – un ennui simplement mortel. A part l'œuvre de S. Nigg qui était très belle (je parle des premières ambitions), rien d'intéressant, même l'Ode à Napoléon. Casanova et Duhamel battaient les records de l'emmerdement emmerdatoire. Les mélodies de Berg faisaient aussi une heureuse exception ainsi que la Symphonie de Webern. Quant à Leibowitz lui-même [...] il avait composé une petite ouverture [...] sur la série de l'Ode à Napoléon, véritable tarte à la crème pour l'anniversaire du «Maître». [...] Ceci le dépeint tout entier. Dieu nous garde de jouer jamais les Vincent d'Indy par rapport à Schönberg!!!

Cela m'amène à quelques précisions si vous faites travailler ma Sonatine aux deux interprètes – que ce soit avant tout *vivant* et qu'elle produise une impression de *choc*, de *violence*. C'est ce qui manque le plus, me semble-t-il, à toutes les œuvres de l'«école» atonale. Quel vilain mot que celui d'école, vous ne trouvez pas? Il restera éternellement indigeste. C'est exactement l'impression que j'ai eue à ces concerts. Tout plutôt que ce méli-mélo ronronnant dont on pourrait aisément attribuer à n'importe qui de l'«école» – encore une fois – la paternité *académique*.¹²

Kombiniert mit fünf weiteren »premières auditions« von Komponisten verschiedenster Richtung – unter ihnen André Jolivet und Frank Martin –

9 Vgl. Wangermée (1995), S. 257.

10 Vgl. den Brief von Pierre Boulez an André Souris vom 9. Dezember 1946, B-Br, M.L. Nr. 5436/35: »Cher Monsieur, Je ne peux malheureusement pas vous envoyer de manuscrits pour le moment, étant donné qu'ils sont parsemés un peu de tous les côtés. Mais voici trois [sic!] œuvres que je vous propose dans l'ordre de mes préférences: – Cinq mélodies sur »le Visage Nuptial« de René Char [...] – Sonatine pour flûte et piano – Sonate pour piano seul – Quatuor pour 4 ondes Martenot. Je vous laisse à choisir ce qui vous semble convenir le mieux. Pour fixer les idées, la musique est basée sur le système sériel. Certaines pièces pour voix et ondes sont en quart de ton.«

11 Vgl. die Briefe von Boulez, B-Br, M.L. Nr. 5436/36, 34, 33, 46. Souris' Antworten sind bisher nicht greifbar.

12 Brief vom 31. Januar 1947, B-Br, M.L. 5436/38.

wurde Boulez' *Sonatine* am 28. Februar 1947 im Brüsseler Palais des Beaux Arts uraufgeführt.¹³ Die Solisten waren Herlin Van Boterdael, Flötist am Théâtre de la Monnaie, und die in zeitgenössischer Musik versierte Pianistin Marcelle Mercenier. Souris schrieb später seine Erinnerungen an die Einstudierung und Darbietung des Stückes nieder:

L'œuvre fut naturellement exécutée sur le manuscrit et après un travail très approfondi, Marcelle Mercenier me proposa d'y pratiquer des coupures, ce qu'elle justifiait non par des raisons de trop grande difficulté, mais pour des questions d'équilibre formel. Chose piquante et qui est tout à l'honneur de Mercenier, ces coupures, que j'avais moi-même adoptées, furent aussi adoptées par Boulez, qui en reconnut le bien-fondé et qui en tint compte lors de l'édition de sa *Sonatine*.

Il me reste à dire que cette exécution souleva dans la salle de violentes protestations, de la part d'un public pourtant averti, mais qui se trouva submergé par la profusion de nouveautés dont cette musique était faite. Depuis lors, les temps ont bien changé.¹⁴

Mit Genugtuung vernahm Boulez, der persönlich nicht zugegen sein konnte, dass seine *Sonatine* in der Tat Protestreaktionen im Publikum ausgelöst hatte. Über Souris liess er den Interpreten seinen Dank ausrichten und nutzte zugleich die Gelegenheit, um mit Seitenhieben auf Pariser Kollegen erneut seine isolierte Position zu umreissen:

J'ai été enchanté d'avoir appris par votre lettre que ma *Sonatine* avait provoqué quelques remous. Du reste, j'ai vu quelques jours après A. Jolivet. Il m'a reproché l'absence totale, dans cette *Sonatine*, d'une ›mélodie qui accroche‹... Sans commentaire.

Quoi qu'il en soit, je vous prie de remercier très chaleureusement Monsieur Van Boterdael et Madame Mercenier, car je me rends compte de l'effort qu'il leur a fallu fournir pour mettre cela au point. Ici, Rampal, le flûtiste pour lequel la *Sonatine* a été écrite depuis un an, n'a pas encore eu le courage de la mettre en train. Il joue celle de Claude Arrieu. [...]

Qu'avez vous pensé de la musique atonale, section représentée par Leibowitz, Duhamel et Casanova? De leur musique et de leur fameux esprit? Moi, cela me semble du plus pur poncif académique. Et c'est pourquoi je me suis complètement détaché d'eux, quoique sériel moi-même, car on étouffe dans ce milieu-là!

Qu'avez vous pensé de ce cher Serge Nigg wagnérisant? L'influence de Leibowitz et de l'école s'est montrée parfaitement désastreuse. Et je le regrette beaucoup; car à Paris, au lieu d'avoir éveillé l'intérêt et d'avoir heurté les gens de front, tout l'effort

13 Vgl. Wangermée (1995), S. 257–258.

14 Souris (2000), S. 181–182. – Auch Deliège (1975), S. 33 erinnert sich an einen Aufruhr mit Folgen: »Elle [la *Sonatine*] fut accueillie, je m'en souviens, avec énormément de réticences, sinon de huées, et cela a eu pour conséquence que pendant longtemps, à Bruxelles, cette œuvre a été regardée par les organisateurs de concerts comme une sorte de tabou.«

atonal est tombé dans l'apathie la plus complète. Je n'ai pas besoin de vous dire qu'on me tient du reste parfaitement à l'écart, car je ne peux bée d'admiration parfaite devant toutes les œuvres de Schoenberg et je le dis. Du reste, toutes ces simagrées ont fort peu d'importance.¹⁵

In den damals einschlägigen belgischen Musikzeitschriften erschien keine Kritik des Konzertes,¹⁶ auch die Literatur zu Boulez vermerkt die Aufführung eher beiläufig.¹⁷ In Brüsseler Kreisen gilt Souris dagegen als derjenige, der Boulez mit der *Sonatine* den Weg aus den privaten Pariser Kreisen geöffnet habe.¹⁸

Im April 1947 lernten sich beide Musiker in Brüssel kennen, und es entwickelte sich eine lebenslange künstlerische Freundschaft. Die Aufarbeitung der Korrespondenz – gerade auch im Dreiecksverhältnis mit René Leibowitz – und die Frage nach Souris' Einfluss bieten sich für weitergehende Recherchen an.¹⁹ So war es doch ebenfalls André Souris, der dem noch kaum bekannten jungen Boulez 1948 die Chance gab, in der Zeitschrift *Polyphonie* mit den Aufsätzen »Propositions« und »Incidences actuelles de Berg« in die Musikdebatten einzusteigen.²⁰

Über eine Pariser Privataufführung der *Sonatine* Ende der 40er Jahre ist nichts bekannt.²¹ Der Vermittlung durch John Cage ist es zu verdanken,

15 Undatierter Brief vom Frühjahr 1947, B-Br, M.L. 5436/32.

16 Auskunft von Valérie Dufour, Université Libre de Bruxelles, die freundlicherweise *Le Soir*, *La Libre Belgique*, *La Dernière Heure* und *Les Beaux Arts* konsultierte.

17 Goléa (1958), S. 37 und Jameux (1984), S. 37 sprechen von einer »audition« bzw. »création quasi confidentielle«. Als Flötist wird »Jan van Boterdael« genannt, vgl. Jameux (1984), S. 282 oder Häusler (1997), S. 93.

18 Vgl. Wangermée in Souris (2000), S. 181: »André Souris a toujours tenu à rappeler qu'il avait été le premier à faire entendre une œuvre de Boulez dans un concert hors de Paris.« – Souris scheint in seiner Erinnerung ausser acht gelassen zu haben, dass Yvette Grimaud am 4. Januar 1947 in einem Konzert des flämischen Radios bereits Boulez' *Première Sonate* dargeboten hatte. Im Rahmen dieser Veranstaltung, bei welcher zudem Werke von Serge Nigg, Yvonne Loriod und Grimaud erklangen, hatte Souris von Nigg das Manuskript der *Sonatine* erhalten, vgl. Boulez' Brief an Souris vom 31. Dezember 1946, B-Br, M.L. 5436/34. Wie »confidentiel« wiederum jenes Konzert war, ist schwierig zu beurteilen, Boulez' *Sonate* hatte jedenfalls wenig Wirkung hervorgerufen, vgl. Boulez' Brief an Souris, undatiert, B-Br, M.L. 5436/46.

19 Vgl. dazu bisher Wangermée (1995), S. 271–277 und S. 284–309.

20 Vgl. Kap. II.1.2, S. 133–134.

21 Der amerikanische Komponist und Kritiker Virgil Thomson nannte die *Sonatine* allerdings in seinem Artikel »Atonality in France« in *The New York Herald Tribune* vom 27.10.1946, vgl. Thomson (1948), S. 233, und er erinnerte sich später, das Stück sogar gehört zu haben, vgl. Thomson (1967), S. 374: »With Nicolas Nabokov

dass sich die renommierten französischen Musikverlage Amphion und Heugel im Spätsommer 1949 zu ersten Publikationen Boulezscher Werke entschlossen.²² Während die 1946–1948 entstandene *Deuxième Sonate* bereits 1950 bei Heugel erschien, 1951 bei Amphion die *Première Sonate* folgte, wurde die *Sonatine* ebendort erst 1954 ediert.²³ Am 15. Juli 1956 fand schliesslich im Rahmen der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt die offizielle »Uraufführung« durch Severino Gazzelloni und David Tudor statt,²⁴ 1957 folgte eine Pariser »première audition« innerhalb der Konzerte der Domaine Musical.²⁵

Die *Sonatine* kam somit zu einem Zeitpunkt an die Öffentlichkeit, da Boulez bereits durch Aufführungen seiner späteren Werke, der *Deuxième Sonate* (UA 1950), der *Structures I* (UA 1952) und des *Marteau sans maître* (UA 1955), bekannt geworden war. Es verwundert daher nicht, dass das Publikum irritiert auf die »Rückwärtsgewandtheit« der *Sonatine* reagierte. Von Goléa darauf angesprochen, schilderte Boulez die dama-

and Roger Désormière I heard a Sonata for Flute and Piano by a twelve-tone composer of twenty-one, Pierre Boulez. The piece delighted me because, in spite of its Germanic method, it sounded French, like an only slightly out-of-tune Ravel.« Möglicherweise handelt es sich hier um eine Verwechslung, da Peyser (1976), S. 53 und Jameux (1984), S. 36 eine von Maurice Martenot im Winter 1946 organisierte Soiree erwähnen, bei welcher Boulez vor Thomson, Désormière und Nabokov seine *Première Sonate* gespielt habe, was aufführungstechnisch sehr viel wahrscheinlicher ist.

22 Peyser (1976), S. 60–61 weiss anschaulich von diesem Ereignis zu berichten: »Cage did a great deal for Boulez. Thirteen years older and better connected than he, Cage promoted Boulez to Philippe Heugel and Amphion, the two most important music publishers in France. He told them he had an invitation from Henry Cowell, then publisher of *New Music Editions* in New York, to publish Boulez's scores. Hervé Dugardin of Amphion replied that he had had Boulez's *Flute Sonatina* and *First Piano Sonata* on his desk for some time but had not yet made a decision about them. However, he said, this was a »French problem«. The next morning Cage brought Boulez to Heugel and Amphion and a deal was made to publish everything Boulez wanted published then. [...] That evening there was a great celebration; it was the night before Cage was to return to the United States. Souvtchinsky brought all his friends together at Gatti's; Cage and Cunningham were there and everyone rejoiced in Boulez's triumph.« – Vgl. entsprechend auch Revill (1992), S. 99–101.

23 Gründe hierfür sind bisher nicht bekannt, Nachfragen beim Verlag Leduc/Amphion erbrachten keine Informationen.

24 Vgl. den Anhang »Boulez in Darmstadt« in Boulez (1985), S. 79 sowie Borio/Danuser (1997), Bd. 3, S. 579.

25 Die *Sonatine* wurde als Ersatz für die Uraufführung von Boulez' *Troisième Sonate* ins Programm des Konzertes vom 30. März 1957 aufgenommen. Die Interpreten waren Gazzelloni und Boulez. – Vgl. die Korrekturen in der Programmübersicht der Domaine Musical 1956/57, PSS, Sammlung PB.

lige Situation und wehrte sich zugleich gegen die Annahme, er habe die Komposition vor der Veröffentlichung revidiert:

A.G.: Vous les avez bien ›eus‹, les critiques internationaux, avec votre *Sonatine pour flûte*. Car vous l'avez laissée longtemps dans les cartons [...]. L'avez-vous revue et modifiée, avant son exécution de 1956, comme vous avez fait pour plusieurs autres de vos œuvres?

P.B.: Je sais que cela aussi a été dit. Les uns, qui pensaient que c'était une œuvre récente, ont parlé de mon ›retour‹ à une musique ›humaine‹, ›logique‹, ›intelligible‹, que sais-je encore; vous connaissez toute la gamme des clichés. Les autres, en principe familiarisés avec ma musique, mais qui ignoraient tout autant sa date de composition, voulaient absolument que je l'eusse refaite avant de la livrer au public. Mais c'est faux: j'ai corrigé, en tout et pour tout, dix mesures!²⁶

Trotz der ersten Vorbehalte etablierte sich die *Sonatine* umgehend im Repertoire neuer Musik, sie zählt heute zu den meistgespielten Werken von Pierre Boulez.²⁷

26 Goléa (1958), S. 37–38.

27 Ein Beitrag der Autorin zur Interpretations- und Wirkungsgeschichte der *Sonatine* ist in Arbeit.

2.2 Kommentare und Beiträge

*I can't say that I think that everything of Boulez's is good.
But I admire the Sonatine for flute and piano.
That's a delightful piece.*

Otto Klemperer, 1973¹

Wiederholt kam Boulez auf die *Sonatine* zu sprechen. Schon vor deren Veröffentlichung diskutierte er 1948 einen kleinen Ausschnitt, den Beginn des rhythmischen Kanons, innerhalb seines Artikels »Propositions«.² In den Unterhaltungen mit Goléa nahm Boulez erneut auf diese Passage Bezug, indem er die *Sonatine* als seinen ersten Versuch bezeichnete, unabhängige rhythmische Strukturen mit dodekaphonen Ansätzen zu kombinieren:

Cette sonatine est ma première étape sur le chemin de la composition sérielle, telle que je l'entends. [...]

Si vous voulez, c'est dans cette sonatine que j'ai essayé pour la première fois d'articuler des structures rythmiques indépendantes, dont Messiaen m'avait révélé les possibilités, sur des structures sérielles classiques...³

Zugleich nannte er Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9 (1906) als Vorbild für den Aufbau des Stückes. Anhand dieses Modells erläuterte Boulez im Gespräch mit Deliège sein Aneignungsverfahren der »dissociation chimique«, da er zwar die Form, nicht jedoch den postromantischen Stil Schönbergs übernommen habe:

Oui, vraiment, la *Symphonie de chambre* de Schönberg m'avait beaucoup influencé à l'époque, du point de vue formel. Mais si on ne sait pas que l'influence est de Schönberg, je crois que personne ne peut la deviner à première vue: on aperçoit simplement les quatre formes, rien de plus. Pour le reste, l'influence stylistique est absolument nulle. La *Symphonie de chambre* est dans un style postromantique, aspect qui ne m'influçait pas du tout, et j'ai toujours eu une tendance à séparer très nettement le contexte formel et les idées elles-mêmes, quoique je sache pertinemment que style et forme sont liés dans la composition. Je fais moi-même une espèce de dissociation chimique pour parvenir à prendre et à retenir ce qui m'intéresse et à laisser tomber ce qui ne m'intéresse pas.⁴

1 Klemperer in Heyworth (1973 III), S. 74.

2 Vgl. Boulez (1948), S. 70–71 bzw. Boulez (1966 I), S. 71–72.

3 Boulez in Goléa (1958), S. 38–39.

4 Boulez (1975 I), S. 32.

Wie nahe ihm sein »Opus 1« auch nach vierzig Jahren noch stand, illustrieren die Bemerkungen im Interview mit Sylvie de Nussac, in welchem Boulez nicht nur den Qualitätsschritt gegenüber den vorausgegangenen Frühwerken unterstrich, sondern gar eine orchestrierte Neufassung des Stückes in Erwägung zog:

Les œuvres que j'ai écrites auparavant ne sont que des documents pour moi [que je regarde quelquefois pour voir d'où je suis parti, comme on regarde sur une vieille photo quelle tête on avait à seize ans]. Cela n'a pas plus d'intérêt qu'un devoir de Conservatoire. Période d'assimilation, où les influences ne sont encore que trop manifestes. La première œuvre dont je me sente complètement responsable, c'est ma Sonatine pour flûte et piano: j'ai été, pour la première fois, à peu près sûr de mon vocabulaire. [...] aussi m'arrive-t-il parfois d'y repenser et d'avoir envie de l'orchestrer, d'en faire une sorte de pièce concertante pour flûte et petit orchestre, par exemple... Mais l'écriture est tellement pianistique que cela n'aurait guère de sens, d'autant moins que la forme du concerto est elle-même exsangue. [Voilà encore une tâche qui m'attend: si j'ai un jour quelque loisir, je transformerai cette *Sonatine*.]⁵

Ausführlich gehen schliesslich seine Vorlesungen am Collège de France auf die *Sonatine* ein.⁶ Nachträglich systematisierend wird deren Form als Wechsel verschiedener Schreibweisen beschrieben, die zwischen Thematik und Athematik changieren und bereits das grundlegende Potential weiterführender Entwicklungen in sich tragen:

Le mode d'écriture lié à la forme, l'expression musicale liée à la variété de ces modes d'écriture, voilà ce à quoi ma *Sonatine pour flûte et piano* pouvait se résumer, même si alors je n'en voyais pas les conclusions aussi clairement et aussi schématiquement, et surtout si je n'en voyais pas immédiatement les prolongements possibles et les conséquences futures.⁷

Auch die Kommentare und Beiträge der Forschung unterstreichen die besondere Stellung der *Sonatine* als »Opus 1« oder »Schwellenwerk«, wie Häusler es bezeichnete.⁸ Einerseits dient sie Hopkins bereits als Beispiel, um allgemeine Merkmale Boulezscher Sprache zu beschreiben,⁹ andererseits wird auf die stilistische Heterogenität hingewiesen, innerhalb derer die Auseinandersetzung mit den Vorgängern noch greifbar

5 Boulez in »Entretien avec Sylvie de Nussac«, 1983, S. 104. – Eckige Klammern bezeichnen gestrichene Aussagen. Das Typoskript des Interviews wurde von Boulez handschriftlich penibel überarbeitet.

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

7 Boulez (1989), S. 253.

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

9 Vgl. den New Grove-Artikel von Hopkins (1980), S. 104 bzw. Hopkins/Griffiths (2001), S. 102.

ist.¹⁰ Bisher wurden die jeweiligen Einflüsse und die spezifische Art der Übernahme jedoch nicht weitergehend untersucht, nur allgemein gelten Werke von Schönberg, Webern, Messiaen, Strawinsky und Debussy als die massgeblichen Vorbilder.¹¹ Hirsbrunner und Kapp nennen ergänzend Leibowitz' *Sonate pour flûte et piano* op. 12 als konkretes Modell, divergieren jedoch bezüglich deren Stellenwert.¹²

In Übereinstimmung mit Boulez wird die *Sonatine* als ein erster Versuch verstanden, rhythmische Techniken Messiaens und Strawinskys innerhalb einer grösseren Form mit dodekaphonen Verfahren in Einklang

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

11 Paradigmatisch etwa die Einschätzung von Häusler (1995), S. 13: »An der *Flöten-sonatine* läßt sich recht genau der geistig-künstlerische Standort des jungen Boulez ablesen. Auf Schönberg weist neben dem Formenbau die satztechnische Basis einer Zwölftonreihe hin; die ständige dynamische und expressive Variabilität, dazu spezifische Klanggesten und Spiegelklänge des Klaviers evozieren den Gedanken an Webern; der rhythmische Reichtum, vor allem der bewußte Ausbau klanglicher und rhythmischer Zellen verrät die Einflüsse Strawinskys und Messiaens, und die melodische Biegsamkeit der getragenen Partien deutet auf die Tradition Debussys.«

12 Vgl. Hirsbrunner (1985), S. 46: »Daß dieses Werk Boulez bekannt war, als er seine eigene *Sonatine* schrieb, darf als sicher gelten, denn der Gemeinsamkeiten sind zu viele, und doch geht der jüngere Komponist weit über den älteren hinaus.« Vgl. Hirsbrunner (1988), S. 95: »Die *Sonatine pour flûte et piano* von Boulez wäre wahrscheinlich nicht ohne Leibowitz' *Sonate für Flöte und Klavier* op. 12/b (1944) möglich geworden; viele Charakteristika der Behandlung der beiden Instrumente weisen darauf hin, daß Boulez das Werk seines Lehrers gekannt hat. Doch Leibowitz liebte offenbar das Spröde, es fehlte ihm an Klangsinnlichkeit, und er notierte im Grunde nur abstrakte Tonhöhen ohne die zarte Expressivität, die solche sparsam hingesetzten Tonhöhen bei Anton Webern haben können. Den langsamen Satz aus Boulez' Werk, der exuberant auswuchernde Trillerketten enthält, hätte Leibowitz vollends nicht zu schreiben gewagt, so wie ihm auch Boulez' Geschmeidigkeit des Variierens fehlte.« – Vgl. hingegen Kapp (1987 I), S. 20: »Mit dem Stück [*Sonatine*], das derselben Gattung angehört wie jenes, dem Leibowitz sein Beispiel entnimmt [*Sonate* op. 12], verbindet sich sofort der Leibowitzsche Kontext. In diesem ersten Stadium der Auseinandersetzung geht Boulez in dem Interesse, die Möglichkeiten der »klassischen Schreibweise« restlos auszuschöpfen, über Leibowitz noch nicht hinaus bzw. bleibt noch kompatibel. Die Formulierungen geben zu verstehen, daß er sich innerlich bereits von ihm abgewandt hatte, und offenbaren zugleich, in welchem Ausmaß er ihm hier noch folgt.«

zu bringen. Während bisher noch kaum Beobachtungen zu rhythmischen Aspekten vorliegen¹³ und auch Fragen der Form und der Thematik nur in analytischen »Streifzügen« zum allgemeineren Kontext der Webern-Rezeption diskutiert werden,¹⁴ stiess Boulez' Anwendung der Zwölftontechnik von Anfang an auf grösstes Interesse. Man stellte fest, dass sich die *Sonatine* nur in gewissen Passagen streng dodekaphon analysieren liess, dass diese jedoch bereits staunenswert souverän mit der gerade erst übernommenen Technik umgingen.

Schon Goléa quittierte daher Boulez' Aussage, er habe »klassische serielle Strukturen« angewandt, sozusagen mit einem Augenzwinkern und hob dessen schöpferische Phantasie hervor, die innerhalb des konstruierten Gefüges wirksam werde und Analysen ab einem gewissen Grad unmöglich mache:

Des structures sérielles classiques... J'avais envie de protester, mais je m'en suis bien gardé, car j'aime bien conserver mon indépendance d'analyse. Il n'y a rien de plus passionnant que d'analyser une œuvre de Boulez, qui prétend néanmoins, l'a dit et écrit aussi souvent qu'il en a eu l'occasion, que ses œuvres, mêmes les premières, n'étaient pas analysables parce que, dans un cadre donné très général, les structures de détail s'enchaînaient les unes aux autres selon les hasards profonds d'une fantaisie créatrice en constant éveil, en perpétuel mouvement. [...] Mais entrons tout de même un tout petit peu dans les arcanes techniques de la *Sonatine pour flûte* [sic!], ne serait-ce que pour découvrir la fantaisie créatrice de Boulez en pleine action [...].¹⁵

Goléas Ausführungen zur *Sonatine* dienen denn auch hauptsächlich der These, Boulez habe mit der Übernahme der Zwölftontechnik diese sogleich zukunftssträchtig weiterentwickelt:

Quoi qu'il en soit, un fait ressort avec certitude de la brève analyse à laquelle je viens de me livrer: à peine nanti des nouveaux moyens d'écriture que Leibowitz venait de lui révéler [...] Boulez, irrésistiblement, les dépasse, en brise les cadres théoriques ou, en tout cas, les élargit considérablement, *les utilise selon leur esprit, bien plus que selon leur lettre*; et cela, évidemment, est essentiel, aussi bien pour le développement de sa propre personnalité que pour l'évolution, la progression de la nouvelle écriture elle-même et, par cela même, du langage musical.¹⁶

13 Vgl. einzig Bennett (1986), S. 60–62 und dessen Hinweis einlösend Chang (1998), S. 131–177.

14 Vgl. Schubert (1983) sowie Kovács (2004).

15 Goléa (1958), S. 39.

16 Goléa (1958), S. 45. – Vgl. auch S. 37: »[...] à peine l'enseignement sériel élémentaire assimilé, Boulez le dépasse, pour jouer, dès ce moment-là, des possibilités sérielles avec une souveraine liberté.«

1963 erschien in der Londoner Zeitschrift *Music and Musicians* eine erste Beschreibung Boulezscher Werke. Unter dem Titel »In Search of Boulez« thematisierten auch Susan Bradshaw und Richard Rodney Bennett – allerdings mit kritischem Unterton – eine spezifische Nicht-Fasslichkeit in Bezug auf Boulez' Persönlichkeit und Œuvre.¹⁷ Jeglicher orthodoxer Zwölftonanalyse der *Sonatine* prognostizierten sie ein Scheitern:

Certainly, any industrious person who attempts to trace an ordered series of 12 notes from beginning to end of this *Sonatine*, will try in vain. It is likely that the series existed in the mind of the composer as a »shape« rather than as a rigid scale of pitches [...].¹⁸

Gegen diese Aussage nahm Carol Baron 1975 explizit Stellung und lieferte erste detaillierte Reihenuntersuchungen all jener Teile der *Sonatine*, die dem entgegenkamen.¹⁹

Aus den analytischen Kommentaren der folgenden Jahre ist in erster Linie Bewunderung für Boulez' ausserordentliche Frühreife herauszuhören. Griffiths bemerkt, die neugefundene Technik sei bereits weitgehend ausgelotet.²⁰ Jameux spricht von einem strengen und zugleich schon persönlich geprägten Serialismus²¹ und sieht – ähnlich wie Goléa – in der *Sonatine* die Kreativität des jungen Komponisten augenfällig hervortreten.²²

17 Vgl. Bradshaw/Bennett (1963), S. 10: »PIERRE BOULEZ is surely one of the most elusive of composers [...]. For this reason, any attempt at a comprehensive study of his music must rely, to a large extent, on secondhand information, and is bound to end in partial failure. [...] In order to understand Boulez's career, it is necessary to penetrate the elaborate camouflage of apparent self-contradiction with which he covers his tracks as he goes, and to try to get inside his ideas and intentions at the time of writing each particular work. His rapid development over the years 1945–1950 caused him to withdraw scores for revision almost as soon as they were completed, and to this period belong several works which have never seen the light of day. [...] This determination to ensure that all evidence of his creative nature is in keeping with his current ideas seems to show a refusal to put himself in a position of weakness, where one of his early works might »betray« him through being based on rejected techniques or principles since denied«.

18 Bradshaw/Bennett (1963), S. 12.

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

20 Vgl. Griffiths (1978), S. 10.

21 Vgl. Jameux (1984), S. 37.

22 Vgl. Jameux (1984), S. 282: »[...] la *Sonatine* manifeste de façon éclatante cette explosion créatrice qui [...] allait imposer rapidement Pierre Boulez comme le compositeur le plus important de sa génération.«

Auch Bradshaw bewundert in ihrer späteren Überblicksstudie Boulez' ungewöhnlich frühe Sprachfindung:

One of the most remarkable aspects of Boulez's extraordinarily influential and successful career is the fact that he was able to establish his linguistic identity so early on. The *Sonatine* for flute and piano (1946) is a breathtakingly confident indication of musical character, and of the power to communicate within the complexities of a language then scarcely dreamt of.²³

Im Vergleich mit den vorangegangenen Frühwerken weist Gerald Bennett vor allem auf den Einfluss Weberns, der denjenigen Messiaens in der *Sonatine* zunehmend verdrängt:

In the *Onze Notations* the influence of Webern co-exists more or less happily with that of Messiaen. In Boulez's next work, the *Sonatine* for flute and piano, [...] much of Webern's influence has superseded that of Messiaen, or more precisely, Boulez has chosen to work further on ideas he found in Webern, and it was this that necessarily moved him away from Messiaen's world. [...] The *Sonatine* is a marvellous work which has lost none of its excitement in the intervening years, and a remarkable achievement for a twenty-year-old who had only begun studying music seriously two-and-a-half years before. In its wealth of ideas and sureness of diction it announces a composer who has found the musical world he intends to explore – and to conquer.²⁴

Sangtae Changs jüngst erschienener Beitrag zur Genese von Boulez' Zwölftontechnik unternimmt auf der Basis der »pitch class set«-Theorie genau jenen Versuch, den Bradshaw und Richard R. Bennett als aussichtslos bezeichnet hatten. Noch über Barons Analyse hinausgehend, sucht Chang nach dodekaphoner Deutung. Die wechselnde Strenge der zwölftontechnischen Verfahren in den verschiedenen Teilen der *Sonatine* wird dabei als eine von Boulez bewusst angelegte kinetische Struktur interpretiert.²⁵

23 Bradshaw (1986), S. 140. – Vgl. auch S. 130: »The most striking aspect of his [...] early works is the manner in which discernible influences are already assimilated into the equally discernible character of the composer himself. There is no evidence of the apprentice composer at work in any of these pieces, whose impact remains as fresh and as overwhelming today as it must have been thirty years ago.«

24 Bennett (1986), S. 57.

25 Vgl. Chang (1998), S. 83–236.

2.3 Die Frühfassung

In der Paul Sacher Stiftung finden sich derzeit vier die *Sonatine* betreffende Dokumente: die Fotokopie einer im April 1949 angefertigten Reinschrift, deren Original beim Verlag Amphion liegt, ein grösserer skizzenhafter Entwurf, eine kleine Einzelskizze sowie die Fotokopie einer isolierten Flötenstimme von 1946 aus dem Besitz von Jean-Pierre Rampal.¹ Schon beim Sichten dieser Materialien kam die Vermutung auf, dass entgegen Boulez' Aussage vor dem Druck eine grössere Überarbeitung stattgefunden hatte. Allein die Reinschrift offenbart Streichungen letzter Hand, die deutlich mehr als »zehn Takte« betreffen. Der Vergleich der Druckfassung mit der isolierten Flötenstimme zeigte zudem, dass Boulez im nachhinein die Takteinteilung des gesamten Werkes neu gestaltete, und in der Gegenüberstellung der beiden Flötenpartien traten im Detail auch stilistische Korrekturen zu Tage.² Vom originalen Klavierpart aber fehlte jegliche Spur.

Boulez hatte »keine Ahnung, wo die Klavierstimme von 1946 geblieben« sei³, auch Rampal vermochte nicht weiterzuhelfen, er erinnerte sich nur, die Flötenstimme erhalten zu haben.⁴ Aurèle Nicolet, der die Fotokopie der Rampalschen Flötenstimme 1992 der Paul Sacher Stiftung übergeben hatte, hielt die dazugehörige Partitur für definitiv verlo-

1 Vgl. PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 4a und Dossier 3h.

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

3 Vgl. den Brief Astrid Schirmers (Künstlersekretariat Pierre Boulez) vom 28. Mai 1998 an die Autorin: »Sehr geehrte Frau Gärtner, Pierre Boulez dankt Ihnen für Ihren Brief vom 14. Mai. Leider kann Ihnen Herr Boulez nicht weiterhelfen, er hat keine Ahnung, wo die Klavierstimme von 1946 geblieben ist. Vielleicht zusammen mit der Flötenstimme bei Jean-Pierre Rampal? Oder beim damaligen Begleiter, Robert Veryon-Lacroix [sic!], von dem wir aber nicht wissen, wo er aufzufinden ist. Vielleicht lohnt es sich, einmal bei Herrn Rampal nachzufragen, aber Herr Boulez ist nicht sehr optimistisch.«

4 Vgl. den Brief Brigitte Hohmanns (Sekretariat Jean-Pierre Rampal) vom 8. Februar 1999 an die Autorin: »Chère Madame, Maître Rampal est sur le point de partir pour les Etats-Unis et m'a priée de vous remercier de votre aimable lettre du 13 Janvier dernier. Il est tout à fait navré de vous faire savoir que malheureusement il n'a jamais possédé la partition flûte-piano de la *Sonatine* de Pierre Boulez mais uniquement la partie de la flûte. Peut-être pourriez-vous la trouver auprès de la pianiste Yvette Grimaud. J'ignore malheureusement son adresse.« – Mein Brief an Yvette Grimaud vom 23. April 1999 blieb unbeantwortet.

ren,⁵ weitere Recherchen schienen vergeblich. Dank der Hilfe von Henri Pousseur, Michel Souris und Peter O'Hagan gelang es schliesslich doch, zwei Dokumente der originalen Fassung ausfindig zu machen.

So stellte sich zunächst heraus, dass von der Brüsseler Aufführung zumindest diejenige Partitur erhalten ist, aus welcher Van Boterdael spielte. Das 25seitige Dokument liegt in Privatbesitz und ist von fremder Hand geschrieben. Wie aus dem Briefwechsel zwischen Boulez und André Souris hervorgeht, wurden im Januar 1947 in Brüssel zwei Kopien der *Sonatine* angefertigt. Boulez forderte zu diesem Zweck von Rampal dessen Partitur zurück.⁶ Da Rampal sein Exemplar nicht auffinden konnte, wurde als Vorlage Boulez' eigenes Manuskript benutzt, welches er Yvette Grimaud anvertraut hatte.⁷ Diverse Einzeichnungen in Van Boterdaels Spielpartitur deuten auf die von Souris erwähnten Kürzungen hin.⁸ Weitere Informationen dazu könnte die Klavierstimme Merceniers liefern, die wahrscheinlich in deren noch nicht zugänglichem Nachlass liegt.⁹

Erinnerungen an Edgar Allan Poes Erzählung *The Purloined Letter* kamen hoch, als O'Hagan im Gespräch über den Brüsseler Fund empfahl, die Bibliothèque Nationale in Paris zu konsultieren. Auf Ausschau nach frühem Material zur *Première Sonate* war ihm dort ein unbeachtetes Dokument der *Sonatine* begegnet. Die folgende Untersuchung ergab,

5 Auskunft vom 27. September 1998.

6 Vgl. Boulez' Brief an Souris vom 21. Dezember 1946, B-Br, M.L. Nr. 5436/36: »Cher Monsieur, Je viens d'apprendre par votre lettre que vous avez choisi ma Sonatine pour flûte et piano pour votre prochain concert. Je vais me dépêcher de vous envoyer le manuscrit, qui n'est pas chez moi en ce moment. Il faut compter juste deux ou trois jours pour que Rampal puisse me l'envoyer. Comme j'ai encore un autre manuscrit de cette Sonatine entre les mains d'Yvette Grimaud, vous pouvez conserver celui que je vous enverrai aussi longtemps que vous en aurez besoin. (Car il faut deux partitions complètes pour l'exécution).« – Vgl. ausserdem Boulez' Brief vom 16. Januar 1947, B-Br, M.L. Nr. 5436/33: »Cher Monsieur, Je pense en effet que le plus simple est de faire faire à Bruxelles deux exemplaires de ma Sonatine que je vous retournerai plus tard quand vous viendrez à Paris.«

7 Vgl. Boulez' Brief an Souris vom 31. Dezember 1946, B-Br, M.L. Nr. 5436/34: »Excusez si cette sonate [sic!] ne vous est pas parvenue plus tôt. Mais le flûtiste Rampal a du égarer une de mes copies, car il ne la retrouve pas. Ainsi ne reste-t-il que celle d'Yvette Grimaud. Vous pouvez la conserver aussi longtemps que vous en avez besoin.«

8 Vgl. die Seiten 14, 16, 19, 20 und 22. – Vgl. Souris' Äusserung, Kap. II.2.1, S. 144.

9 Eine Anfrage vom 30. September 1998 bei Hervé Thys, dem Verwalter der Archive von Marcelle Mercenier, blieb unbeantwortet.

dass es sich hierbei um jene Reinschrift handeln muss, welche als Vorlage für die Brüsseler Kopien diene. Und nicht nur das: Wie allgegenwärtige Bleistiftkorrekturen zeigen, hat Boulez anhand dieses Manuskripts 1949 auch die Überarbeitung vorgenommen. Die Tintenversion entspricht dem Brüsseler Dokument, die Bleistiftversion der Druckfassung.¹⁰

Auf der Rückseite des Titelblatts trägt das 14seitige Manuskript eine Widmung an Jean-Pierre Rampal, das letzte Blatt hatte Boulez signiert, wobei er unter seinem Namen das Datum »Février 46« vermerkte. Als Zeitpunkt der Überarbeitung hielt er mit Bleistift »Avril 49« fest. Dass sich die Partitur zeitweise in Grimauds Händen befand, belegt deren Signatur auf der Titelseite. Wohl Mitte der 50er Jahre hatte Boulez das Dokument Pierre Souvtchinsky geschenkt. Die Widmung an Rampal und die Signatur Grimauds wurden gestrichen und in gleichem Zug auf der Rückseite des Titelblatts eine neue Widmung angebracht: »A Pierre Souvtchinsky avec toute mon amitié un souvenir un peu plus vivant que l'imprimerie. PB.« Dabei spielte Boulez darauf an, dass er seinem Freund und Gönner bereits ein signiertes Exemplar der Druckfassung von 1954 übereignet hatte.¹¹ Nach Souvtchinskys Tod ging das Manuskript 1990, unbemerkt von Forschern, Musikern und dem Komponisten, als Geschenk an die Bibliothèque Nationale über.¹² Erstaunlich ist, dass Boulez die korrigierte Partitur etwa zur selben Zeit aus der Hand gab, als er im Interview mit Goléa die Überarbeitung herabspielte.

Anhand der beiden neu aufgetauchten Quellen sowie des in der Paul Sacher Stiftung befindlichen Materials ist Boulez' Revision der *Sonatine* vollständig rekonstruierbar. Dabei zeigt sich, dass von zwei verschiedenen Versionen gesprochen werden muss, einer unveröffentlichten Frühfassung und einer revidierten Druckfassung: Annähernd hundert der ursprünglich 332 Takte wurden gestrichen, neu komponiert oder überarbeitet. Auch der skizzenhafte Entwurf und die Einzelskizze sind in diesen Kontext zu setzen. Aus der Entstehungszeit der *Sonatine* liegen bisher keine Zeugnisse vor, welche den Arbeitsprozess beleuchten.

10 Vgl. F-Pn, Ms. 21612.

11 Vgl. F-Pn, Rés. VmA 381 und die Widmung auf der Titelseite.

12 Vgl. den Stempel »Don 90-0098«. Vermutlich stand die Schenkung in Zusammenhang mit dem Verkauf eines anderen Boulez-Manuskripts aus dem Nachlass Souvtchinskys an die Bibliothèque Nationale. Auskunft von Robert Piencikowski, PSS.

Tabelle 1: Dokumente zur Sonatine pour flûte et piano

Frühfassung (1946)

Partitur-Reinschrift Flötenstimme	F-Pn, Ms. 21612 Nachlass Jean-Pierre Rampal Fotokopie in PSS, Mappe A, Dossier 4a
Partitur-Abschrift (1947)	Privatbesitz Brüssel

Druckfassung (1949)

Bleistifteintragen	F-Pn, Ms. 21612
Skizzenhafter Entwurf	PSS, Mappe A, Dossier 4a
Einzelsskizze	PSS, Mappe A, Dossier 3h
Partitur-Reinschrift mit Korrekturen	Editions Amphion Fotokopie in PSS, Mappe A, Dossier 4a
Druck (1954)	Editions Amphion

Die Revision macht deutlich, dass die *Sonatine* in ihrer gedruckten Version nicht allein als ein Werk aus dem Frühjahr 1946 angesehen werden kann. Spätere kompositorische Errungenschaften und stilistische Neigungen flossen 1949 mit ein. Will man Boulez' Sprachfindung innerhalb seines »Opus 1« analysieren, muss die Frühfassung des Werkes herangezogen werden.

2.4 Zur Notation der Druckfassung

Möglicherweise waren es zunächst spieltechnische Überlegungen, welche im April 1949 die Revision der *Sonatine* veranlassten, denn der Blick in Rampals Flötenstimme macht dessen Vorwürfe hinsichtlich mangelnder Lesbarkeit nachvollziehbar:¹ Die Takte waren ursprünglich weit gefasst, trotz wechselnder Länge nicht bezeichnet, und zu solistischen Klavierpassagen gab es so gut wie keine Stichnoten.²

Für die Brüsseler Uraufführung hatte Boulez beiden Interpreten Spielpartituren anfertigen lassen.³ Auch für den Druck setzte er dies voraus und legte der an Amphion übergebenen Reinschrift ein Extrablatt bei, das die Einrichtung von Klavier- und Flötenpart mit jeweils drei Notensystemen genau vorschrieb.⁴ Um die Koordination im Zusammenspiel und das Erfassen der rhythmischen Gestalten zu erleichtern, änderte Boulez zudem die gesamte Takteinteilung des Werkes. Die Takte wurden verkleinert, bezeichnet und auf einer zwischen Flöten- und Klavierstimme angebrachten Zusatzlinie mit rhythmischen Sonderzeichen ($\square$ bzw. $\triangle$) versehen, welche die Sechzehntel zu Zweier- und Dreiergruppen bündeln. Bereits in »Propositions« hatte Boulez diese Notationsart für »irreguläre« Takte empfohlen:

Il reste encore une difficulté après tout cela: comment adapter la mesure à des combinaisons complexes et spécialement pour les partitions d'orchestre? Je crois que le meilleur est encore de suivre le plus près possible la métrique de son écriture et de ne pas craindre, même pour l'orchestre, les mesures irrégulières, et d'employer le système de notations ($\square$ pour deux et $\triangle$ pour trois de l'unité de valeur préalablement fixée) préconisé par Désormière et Messiaen. Il permet de transcrire une écriture déjà très complexe.⁵

- 1 Vgl. die Äusserungen Rampals, Kap. II.2.1, S. 142. Bei der erstaunlichen Behauptung, es habe gar keine (!) Taktstriche gegeben, handelt es sich allerdings um eine aus der Luft gegriffene Zuspitzung.
- 2 Ein rhythmisch komplexes Stück anhand solch einer isolierten Stimme einzustudieren, ist kaum vorstellbar. Von daher scheint es mehr als wahrscheinlich, dass Rampal – entgegen seiner Erinnerung – zur Orientierung auch eine Partitur der *Sonatine* erhalten hatte.
- 3 Vgl. Boulez' Briefe an Souris vom 21. Dezember 1946 und vom 16. Januar 1947, Kap. II.2.3, S. 155, Anm. 6.
- 4 Vgl. PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 4a bzw. Mikrofilm 134, S. 711, Extrablatt zur Reinschrift mit der Angabe: »Partie de piano: flûte: petite portée, piano: 2 grosses portées. Partie de flûte: flûte: grosse portée, piano: 2 petites portées.«
- 5 Boulez (1948 I) in Boulez (1966 I), S. 74. – Für die Zweiergruppen findet sich bei Messiaen ein nach unten, in der *Sonatine* ein nach oben geöffnetes Rechteck.

Boulez' Ausführungen nehmen Bezug auf Messiaens *Technique*, in welcher vier rhythmische Notationen beschrieben werden. Eine erste setzt Taktstriche nur, um rhythmische Perioden zu markieren und Vorzeichen zu klären. Messiaen bewertete diese als für den Komponisten beste Notation, da sie dessen musikalisches Konzept widerspiegle, er empfahl sie für Solostücke und kleinere Besetzungen. Für Orchesterwerke führte Messiaen zwei weitere Notationsarten an: fortwährender Taktwechsel wie in Strawinskys *Sacre du printemps*, oder, falls sich die Rhythmen nicht in »mesures normales« fassen liessen, kurze Takte mit Zusatzzeichen, wie sie Roger Désormière als Dirigierhilfe erfunden habe.⁶ Auf diese Klassifizierung übertragen hat Boulez die *Sonatine* bei ihrer Revision von der ersten in die dritte rhythmische Schreibart umgesetzt. Auch Messiaen war sich der Probleme der ersten, konzeptionellen Notation bewusst gewesen, wie beigefügte Ratschläge für deren interpretatorische Erarbeitung illustrieren:

[...] les interprètes, qui se sentent un peu gênés par les rythmes, peuvent compter mentalement toutes les valeurs brèves (les doubles croches, par exemple), mais seulement au début de leur travail: ce procédé pourrait alourdir fâcheusement l'exécution en public et deviendrait pour eux un vrai casse-tête; ils devront, par la suite, conserver en eux le sentiment des valeurs, sans plus (ce qui leur permettra d'observer les nuances, les pressés, les ralentis, tout ce qui rend une interprétation vivante et sensible).⁷

Als Konzession an die Spielgewohnheiten wird in Messiaens *Technique* dann noch eine vierte Notation vorgeschlagen, die komplexe Rhythmen durch Synkopen und Überbindungen in »normale Takte« einzubinden sucht:

La plus facile pour les exécutants puisqu'elle ne dérange en rien leurs habitudes. Elle consiste, au moyen de syncopes, à inscrire dans une mesure normale un rythme qui n'a aucun rapport avec elle. [...] Cette notation est fautive, puisqu'elle est en contradiction avec la conception rythmique du compositeur: mais si les exécutants observent bien les accents indiqués, l'auditeur entend le rythme véritable.⁸

Die rhythmische Komplexität, wie sie Messiaen und Boulez anstrebten, führte zwangsläufig zu Notationsfragen. Der Taktstrich war zwar als gliedernde Einheit willkommen, durfte aber nicht mehr im metrischen Sinn interpretiert und überbewertet werden. Das Denken in kleinsten rhyth-

6 Vgl. Messiaen (1944), S. 20–21.

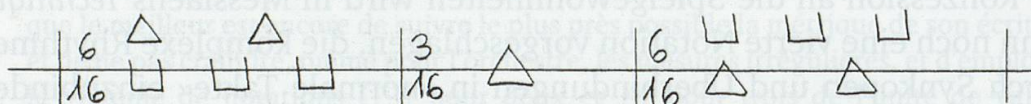
7 Ebd., S. 20.

8 Ebd., S. 21.

mischen Einheiten anstelle der herkömmlichen Unterteilung metrischer (Gross-)Einheiten stiess zudem bei der praktischen Umsetzung auf Probleme, da Pulsationen nur bis zu einem gewissen Tempo kontrollierbar bleiben. Auch die Bündelung in Zweier- und Dreiergruppen, wie sie Désormière systematisierte, stellte nur eine pragmatische Hilfe dar und lief Gefahr, als neuer, unregelmässiger Puls Überbetonung zu erhalten. Dass Boulez damals mit verschiedenen Lösungen experimentierte, zeigen Einzeichnungen, die er der unveröffentlichten *Sonate pour deux pianos* beifügte. Auch deren Fuge hatte er nachträglich mit den rhythmischen Hilfszeichen versehen, jedoch auf zwei Ebenen in verschiedenen Farben: blaue Zeichen für Sechzehntel-Einheiten, rote Zeichen für Achtel-Einheiten. Sein dortiger Kommentar:

Les indications de mesure (signes et barres de mesure) ne doivent surtout pas être considérées nécessairement comme des appuis rythmiques. Pour ceux-ci, s'en référer aux liaisons, accents et crochets des notes.⁹

Die Übertragung der Désormièreschen Zeichen auf die *Sonatine* war nicht ganz unproblematisch, denn nicht überall erscheint dieselbe Sechzehntel-Bündelung für Flöte und Klavier gleichermassen sinnvoll. In Zweifelsfällen war die Klavierstimme ausschlaggebend, dem Erfassen der Flötenstimme ist dann eine Vertauschung der Zeichen dienlich. Manche Takte weisen auch doppelte Angaben auf:

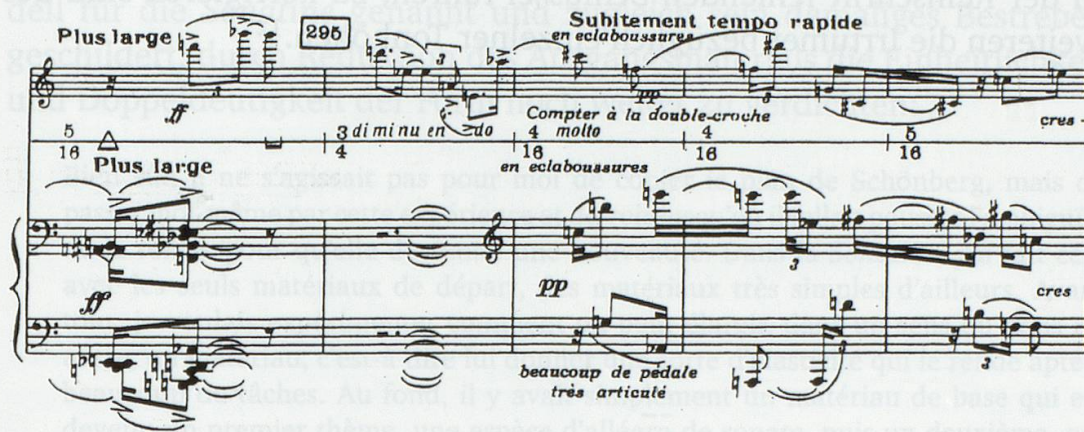


Beispiel 61: Pierre Boulez: *Sonatine*, Druck, T. 447–449

Die Hilfszeichen entfallen während des von Boulez mehrfach erwähnten rhythmischen Kanons, dort findet sich die Spielanweisung »compter à la double-croche«. Die Gründe hierfür liegen auf der Hand. Erstens würde die dreistimmige kanonische Anlage konsequenterweise drei verschiedene Zeichenfolgen benötigen, schon dies eine graphische Heraus-

9 Vgl. PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 3g bzw. Mikrofilm 134, S. 675. – Die Schwierigkeit, wechselnde Zählseinheiten exakt wiederzugeben, thematisierte Boulez später explizit in seiner *Hommage à Désormière*, vgl. Boulez (1966 III), S. 151: »Lorsque le tempo se situe dans un ambitus relativement modéré, on se contrôle avec aisance, l'inégalité demeure précise entre la pulsation binaire et la pulsation ternaire; à partir d'une certaine accélération, la difficulté croît de façon vertigineuse: cela nécessite un solide entraînement«.

forderung. Da die Zweitongruppen des Kanons aufgrund der Verkleinerung der Takte in der Druckfassung die Taktgrenzen häufig überschreiten, wären die rhythmischen Zeichen zudem mit den Taktangaben kollidiert:



Beispiel 62: Pierre Boulez, *Sonatine*, Druck, T. 294–298

Wohl nicht ganz zufrieden mit seiner Lösung fügte Boulez dem Druck der *Sonatine* einen Appendix an, welcher die Takte dieses Abschnitts in der ursprünglichen Fassung wiedergibt mit dem Hinweis: »Voici la physionomie réelle rythmique de la mesure 296 à la mesure 339.«¹⁰

Was den Druck angeht, sei angemerkt, dass ein Vergleich mit der Amphon vorliegenden Reinschrift zahlreiche Fehler zu Tage fördert.¹¹ Ungenauigkeiten bei Artikulationsangaben (fehlende Legato- oder Haltebögen, fehlende Staccatopunkte etc.) und mangelhafte Dynamikbezeichnungen (fehlende Crescendo- und Decrescendo-Zeichen, zu spät notierte Dynamik) sind von den Interpreten meist rekonstruierbar. Druckfehler dieser

10 Im Zusammenhang mit der graphischen Umgestaltung des rhythmischen Kanons entstand der eine Bogen des skizzenhaften Entwurfs, vgl. PSS, Mappe A, Dossier 4a. Blockweise numeriert als (1) [T. 296–309], (2) [T. 310–313, T. 318–236, T. 329–330] und (3) [T. 331–335, T. 336–338] setzte Boulez die neue Taktaufteilung einer Bewährungsprobe aus, wobei ihm allerdings ein Schreibfehler unterlief: Statt Sechzehnteln werden als Zählheiten durchgehend Achtel angegeben. Teilweise nachträglich korrigiert, mag dies indizieren, dass eine Folge von Sechzehnteltakten für Boulez zu diesem Zeitpunkt noch ungewohnt war.

11 Vgl. die Kopie der Reinschrift in PSS, Mappe A, Dossier 4a. – Auf eine gewisse Flüchtigkeit des Lektorats verweist die Tatsache, dass Klavier- und Flötenpart in ihrer Anlage als Partitur teils unterschiedliche Druckfehler aufweisen, wobei der Flötenpart zuverlässiger ist.

3. Das Material

Pierre Boulez hat Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9 als formales Modell für die *Sonatine* genannt und zugleich sein damaliges Bestreben geschildert, durch Reduktion des Ausgangsmaterials die Einheitlichkeit und Doppeldeutigkeit der Form noch weiter zu verdichten:

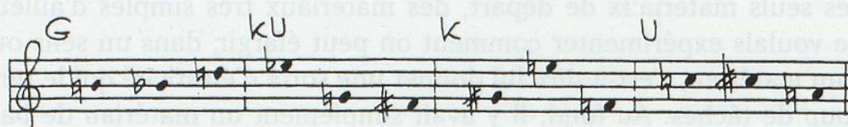
Bien sûr, il ne s'agissait pas pour moi de copier le plan de Schönberg, mais de passer moi-même par cette expérience et de voir jusqu'où il fallait pousser l'ambiguïté de la forme pour qu'elle devienne une nouveauté. Dans la *Sonatine*, j'ai fait cela avec les seuls matériaux de départ, des matériaux très simples d'ailleurs. Avant tout, je voulais expérimenter comment on peut élargir, dans un sens ou dans un autre, un matériau, c'est-à-dire lui donner une sorte d'élasticité qui le rende apte à beaucoup de tâches. Au fond, il y avait simplement un matériau de base qui est devenu un premier thème, une espèce d'allégro de sonate, puis un deuxième, qui est devenu un scherzo; c'est le même matériau qui, successivement, s'est transformé en scherzo, en mouvement lent et en final. Ce qui m'intéressait, c'était les métamorphoses d'un seul thème, et de ce point de vue-là, l'œuvre est plus unitaire même que la *Symphonie de chambre* de Schönberg parce que le matériau de base est plus réduit.¹

Tatsächlich ist die Textur der *Sonatine* auf die Arbeit mit nur wenigen Materialien rückführbar. Anhand der Frühfassung lassen sich diese vollständig rekonstruieren. Sie werden im folgenden vorgestellt mitsamt dem Rohmaterial der Reihe. Unserer Fragestellung gemäss interessieren besonders Bezüge auf Vorgängerwerke sowie spezifische Momente der Aneignung.

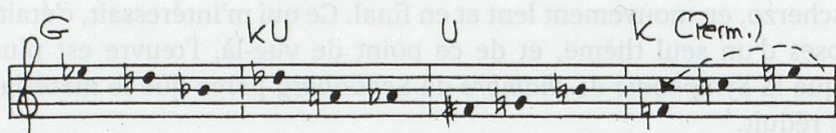
1 Boulez (1975), S. 31–32.

3.1 Die Reihe

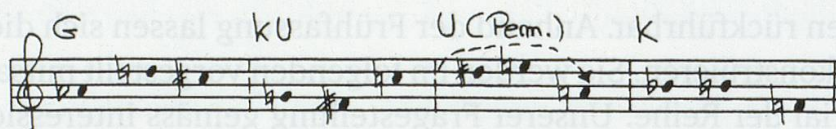
Bis Januar 1946 hatte Boulez bereits in fünf Kompositionen (*Toccata*, *Scherzo*, *Thème et variations*, *Quatuor pour Ondes Martenot* sowie *Notations*) mit Reihen experimentiert. Überblickt man deren Strukturen, fällt eine Vorliebe für die von Boulez als »anarchisch« bezeichneten Intervalle, die kleine Sekunde, die Quarte und den Tritonus, auf.¹ Darüber hinaus scheint in den Reihen von *Toccata* sowie *Thème* eine Orientierung an Weberns *Konzert* op. 24 (1934) vorzuliegen. Auch Leibowitz wählte jene Reihe als Ausgangsmodell für eigene Werke:²



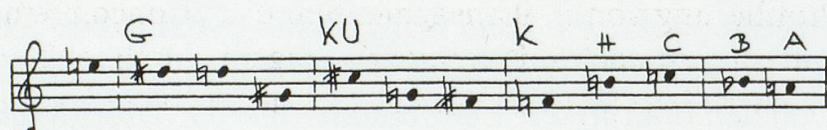
Beispiel 63a: Anton Webern, *Konzert* op. 24, Reihe



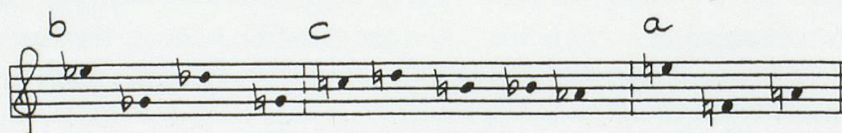
Beispiel 63b: René Leibowitz, *Kammerkonzert* op. 10 (1943–1944), Reihe



Beispiel 63c: Pierre Boulez, *Toccata* (1945), Reihe



Beispiel 63d: Pierre Boulez, *Thème et variations* (1945), Reihe



Beispiel 63e: René Leibowitz, *Symphonie de chambre* op. 16 (1946–1948), Reihe

1 Bezüglich der »anarchischen Intervalle« vgl. Boulez' Ausführungen zum prädodekaphonen Schönberg in Boulez (1952 I), S. 18 bzw. Boulez (1966 I), S. 266.

2 Zwölftonreihen werden hier und im folgenden stets innerhalb des Ambitus *f'-e''* dargestellt. Die Bezeichnung der Tonbeziehungen erfolgt unabhängig von der jeweiligen Registerlage gemäss der kleinstmöglichen Intervallrealisierung.

Für Leibowitz lag eine Orientierung an Webernschen Reihen auf der Hand, da er in dessen späten Werken den fortgeschrittensten Punkt zeitgenössischen Komponierens erreicht sah, an den es nun anzuknüpfen galt.³ Die Reihe des *Konzertes* op. 24, welche die grundlegenden Verfahren der Zwölftontechnik – die Umkehrung (U), den Krebs (K) und die Krebsumkehrung (KU) der Grundgestalt (G) – konsequent auf die Arbeit mit einer Dreitonzelle überträgt, war für ihn ein Musterbeispiel permanenter Variation und architektonischer Ökonomie.⁴ Über eine solch durchstrukturierte Reihe hinauskommen zu wollen, stellte eine Herausforderung dar.

Für sein *Kammerkonzert* op. 10 hatte Leibowitz die Reihenkonstellationen von op. 24 offensichtlich kopiert, dabei die Bewegungsrichtung der Terz geändert, Krebs und Umkehrung der Dreitonzelle vertauscht sowie eine Permutation eingefügt, wohl um die Leittönigkeit nach *f* zu vermeiden. Die Reihe der Boulezschen *Toccata* fügt an Stelle der grossen Terz jeweils den Tritonus ein, macht die Krebsumkehrung zur neuen Grundgestalt und ist ansonsten mit op. 10 so kongruent, dass man meinen möchte, es liege eine zusätzliche oder gar ausschliessliche Orientierung am Leibowitzschen Werk vor. Auch die Reihe des *Thème* lässt sich auf die Idee von Weberns op. 24 zurückführen. Ist schon die Permutation in der *Toccata* als Asymmetrisierung interpretierbar, so erscheint diese Tendenz nun noch deutlicher. Die Dreitongruppe der Umkehrung wird nicht nur umgestellt, sondern zudem auseinandergenommen mit dem Ergebnis, dass *B–A–C–H* als Motto am Ende der Reihe durchschimmert.

Mit der *Symphonie de chambre* op. 16 (1946–1948) kam Leibowitz nochmals auf Weberns *Konzert* op. 24 zurück. Seine Zielsetzung war es nun, die Profilierung von Reihensegmenten, das »tronçonnement«, zu verallgemeinern, um auch mit weniger stringent durchgebildeten Reihen eine hochgradige Strukturierung, die »ultrathématisation« eines Werkes erlangen zu können.⁵ Die Allintervallreihe von op. 16 setzt dem-

3 Vgl. schon den Titel des Webern gewidmeten Teils von *Schœnberg et son école* »La conscience de l'avenir dans la musique contemporaine« sowie etwa das Resümee: »Ainsi se termine l'examen [...] de l'œuvre d'un auteur qui à mon avis incarne à l'heure actuelle le point le plus avancé de l'évolution de l'art sonore.« Leibowitz (1947), S. 254.

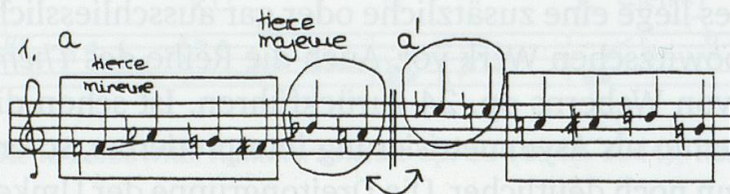
4 Vgl. dazu Leibowitz (1948), S. 21.

5 Vgl. dazu Bernard Sabys Analyse der Leibowitzschen *Symphonie de chambre*, Saby (1949), S. 56, wohl Leibowitz' Wortlaut wiedergebend: »[...] il ne s'agissait là [op. 24] que d'une solution provisoire, puisque restreinte à l'emploi de séries spéciales et le problème se posait de généraliser ce procédé de composition qui unifiait le déterminisme sériel (local) au déterminisme thématique (global) à des séries quelconques.«

entsprechend der von op. 24 übernommenen Dreitongruppe eine Vier- und eine Fünftongruppe zur Seite, deren Abgrenzung voneinander nicht strukturell bedingt, sondern willkürlich ist.

Sowohl Leibowitz' *Kammerkonzert* op. 10 als auch die *Symphonie de chambre* op. 16 knüpfen formal an Schönbergs op. 9 an. Wenn Boulez in der *Sonatine* die Form des op. 9 mit Zwölftönigkeit zu verbinden suchte, dann war dies also eine Aufgabe, die sich auch Leibowitz stellte.⁶ Statt auf Weberns op. 24 verweist die Reihe der *Sonatine* allerdings auf dessen *Symphonie* op. 21 (1928), welche zusammen mit Schönbergs *Kammersymphonie* im Konzert vom 5. Dezember 1945 erklangen war und Boulez ausserordentlich beeindruckt hatte.⁷

Auf welche Weise Weberns *Symphonie* im Unterricht analysiert worden war, ist aus Boulez' Mitschrift abzulesen. Dort markierte er nicht nur die spiegelsymmetrische Anlage der Reihe, sondern grenzte darüber hinaus zwei Gruppen ab:



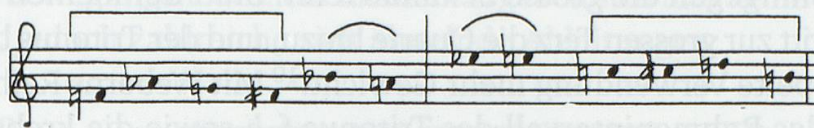
Beispiel 64: Anton Webern: *Symphonie* op. 21, Reihe, Mitschrift von Boulez⁸

6 Boulez' Formulierungen lassen demgegenüber eher an ein persönliches Anliegen denken, vgl. etwa Boulez (1989), S. 250: »Le propos était de reprendre [...] le schéma de la *Kammersymphonie* de Schönberg. [...] Mais la série étant intervenue entre le précédent de la *Kammersymphonie* et moi-même, il n'était pas possible de penser dans les mêmes catégories thématiques.«

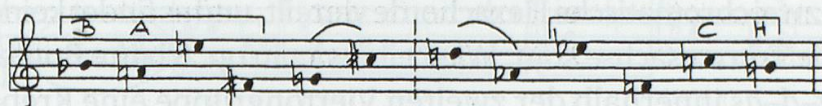
7 Vgl. Boulez in Goléa (1958), S. 28: »[...] ce qui, à ce concert, me frappa surtout, ce fut la *Symphonie* de Webern. Je sentis qu'il y avait là quelque chose aux possibilités d'évolution encore insoupçonnées.« – Vgl. auch die Schilderungen gegenüber Sylvie de Nussac, 1983, S. 8: »Fin 45, Leibowitz avait dirigé la *Symphonie* op. 21 de Webern, la *Kammersymphonie* et *Herzgewächse* de Schönberg: Yvette Grimaud tenait le celesta, Lily Laskine la harpe et moi l'harmonium, instrument préhistorique lié, dans mon souvenir, à des musiques toutes autres que celle de Schönberg... [Leibowitz dirigeait on ne peut plus mal, même pour moi qui n'était pas un spécialiste de la direction à l'époque; jouer sous sa direction était quelque chose d'assez éprouvant – et il n'a pas fait de progrès depuis, hélas. Son exécution de la *Symphonie* de Webern fut détestable.] Il faut croire que les œuvres de qualité possèdent une formidable résistance aux traitements qu'on peut leur faire subir! Car, malgré le massacre dont elle fut l'objet, cette *Symphonie* de Webern me causa bel et bien un choc.« – Vgl. dazu auch Kap. I.2.6, S. 76.

8 Vgl. PSS, Mikrofilm 134, S. 349. – Vgl. auch Boulez' Kommentar »2 groupes formés de cinq intervalles«, Mikrofilm 134, S. 348.

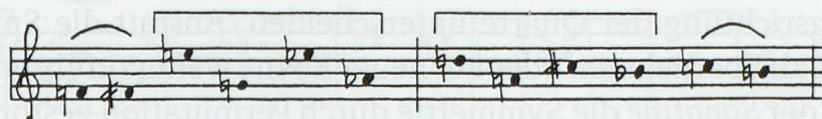
Zweifach hatte bereits Leibowitz von diesem Modell ausgehend eigene Reihen geformt:



Beispiel 65a: Anton Webern, *Symphonie* op. 21, Reihe



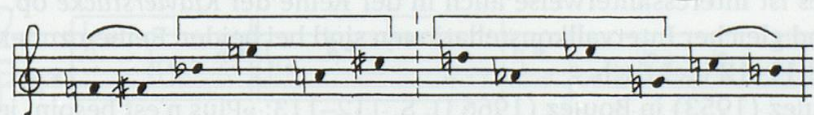
Beispiel 65b: René Leibowitz, *Vier Klavierstücke* op. 8 (1942–1943), Reihe



Beispiel 65c: René Leibowitz, *Quintette* op. 11 (1944), Reihe

Auch die Reihe der *Vier Klavierstücke* op. 8 gliedert sich hälftig in symmetrisch angeordnete Zwei- und Viertongruppen. Die Folgen der Vierergruppen erscheinen dabei nicht nur gespiegelt wie in Weberns op. 21, sondern zusätzlich auch umgekehrt, so dass als Rahmen das B–A–C–H-Motto möglich wurde. Das *Quintette* op. 11 versuchte auf andere Weise, op. 21 weiterzuführen. Die spiegelsymmetrische Anlage mit dem Tritonus als Achse ist diesmal übernommen, die Halbtonschritte sind nach aussen verlegt, und durch kontinuierliches Anwachsen der Tonschritte hin zur Mitte entsteht eine Allintervallreihe von höchster architektonischer Konsequenz.

Vergleicht man die Reihe der *Sonatine* mit denjenigen der ihr vorausgegangenen Stücke, treten Bezüge und Spezifika hervor:⁹



Beispiel 66: Pierre Boulez, *Sonatine* (1946), Reihe

9 Es bietet sich an, diejenige Reihe als Grundgestalt zu wählen, in welcher das Thema exponiert wird. So sehen dies auch Jameux (1984), S. 284, Bradshaw (1986), S. 141, Chang (1999), S. 90 ff. sowie Kovács (2004), S. 142. – Baron (1975), S. 87 interpretiert die Zwölftonfolge der einleitenden Takte als Grundreihe.

Die Transpositionstabelle der *Sonatine* zeigt ein zerstückeltes Bild. Durch die halbsymmetrische Struktur der Reihe mit dem doppelten Tritonus als bewegungsneutralem Element ergeben sich hier keine deckungsgleichen, jedoch zahlreiche sich ähnelnde Ableitungen:

Handwritten musical notation showing 11 transpositions of a 12-tone row. Each line consists of a label on the left, a musical staff with notes and accidentals, and a label on the right. Circles highlight specific intervals in several rows: G1, K7, U2, KU8, G5, U10, KU4, K11, and KU7. The rows are labeled as follows: G1, K7, U2, KU8, G5, U10, KU4, K11, U1, KU3, and KU7.

Beispiel 68: Pierre Boulez: *Sonatine*, Reihenformen mit gleichen Tongruppen

K1, U2, KU2, G7, K7, U8 und KU8 haben mit der Grundreihe die Halbtongruppen zu Beginn und am Ende gemeinsam, die kleine Sekunde *f-fis* in der Mitte von G5, K5, U10, KU10 und die kleine Sekunde *c-h* in der

Mitte von U4, KU4, G11, K11 bieten vier weitere Verknüpfungsmöglichkeiten.¹³ Die erste Vierergruppe der Grundreihe findet sich auf drei Töne reduziert in U3, KU3, U7, KU7 und ist in U1, KU1, U2, KU2, K7, KU7, U8, KU8 sowie U10, KU10 als »Splittergruppe« deutbar. Der zweite Vierer erscheint ausser in der Grundreihe und ihrem Krebs permutiert in U1, KU1, G7, K7, U7, KU7, als Dreiergruppe in U3, KU3, U4, KU4, G11, K11 sowie als »Splittergruppe« in U2, KU2, U8, KU8. Auf diese Weise ergibt es sich, dass U1, KU1, K7 und G7 den Sechstonblock *a-cis-d-as-es-g* mit der Grundreihe und ihrem Krebs teilen, U7, KU7 fügen mit *e* und *c* gar noch einen siebten und achten Ton dem gemeinsamen Tonblock hinzu.¹⁴

Die hochgradige Vernetzung und die Vieldeutbarkeit der Reihenformen kamen Boulez' Ästhetik offensichtlich entgegen. Auch in *Penser la musique aujourd'hui* sind es die partiell symmetrischen Reihen, die besonders ausführlich besprochen werden und auf deren vielfältige Verknüpfungsmöglichkeiten hingewiesen wird.¹⁵

13 Zu den sich hieraus ergebenden Reihenfamilien vgl. weiterführend Kap. II.5.1, S. 236–239.

14 Vgl. ergänzend zur hier vorgenommenen Analyse der Reihenstruktur auch Baron (1975), S. 88–89, welche die Sonatinenreihe als Ineinanderschachtelung von Dreitongruppen interpretiert.

15 Vgl. Boulez (1963), bes. S. 79–80, die Analyse der Reihe des »Allegro misterioso« aus Bergs *Lyrischer Suite* sowie das Fazit auf S. 87: »Ces propriétés des figures isomorphes, non contentes de créer des séries de réseaux privilégiés, créent également des fonctions d'enchaînement privilégiées, si l'on se sert de leur ambiguïté pour passer d'une série à l'autre.«

3.2 Das Thema

Später sollte Boulez dazu auffordern, in der Nachfolge Weberns die Strukturen eines Werkes aus dem Material der Reihe zu entwickeln,¹ bei der *Sonatine* lagen die Bedingungen noch anders. Die Idee der Form war vorgegeben, aus der gewählten Reihe galt es, ein Thema zu bilden, welches sich für die Form eignete.² Benötigt wurde ein Thema mit genügend Signalwirkung, um an Schlüsselstellen hervortreten zu können, so wie dies Leibowitz anhand des Quartenthemas der *Kammersymphonie* beschreibt.³ Über Schönberg hinausgehend, dessen Werk Alban Bergs Analyse gemäss nicht weniger als 23 verschiedene Themen, Melodien, Modelle, Figuren oder Ideen aufweist,⁴ musste das Thema der *Sonatine* zudem auf sich alleine gestellt ausreichend entwicklungsfähiges Material bieten, um die verschiedenen Sätze zu speisen.⁵

Hinzu kam, dass Leibowitz im Zuge seiner Webern-Rezeption damit begonnen hatte, den Themenbegriff als solchen in Frage zu stellen. Spätestens in Weberns *Variationen für Klavier* op. 27 gab es seiner Meinung nach nichts mehr, was an ein traditionelles Thema erinnerte, da dort alles »zum Thema« werde,⁶ eine Formulierung, die Boulez später verallgemeinernd übernahm.⁷ Auch wenn Weberns *Variationen* wohl erst nach oder während der Komposition der *Sonatine* in den Analysekursen besprochen wurden,⁸ stand die Themenproblematik mit Sicherheit im

1 Vgl. Kap. II.4.2, S. 219, Anm. 2.

2 Es lag somit vor, was Boulez als Spezifikum der Bergschen Kompositionsweise beschreibt: »La forme ne se découvre pas au fur et à mesure de la composition; la forme est *décidée*, elle a donc besoin d'une thématique appropriée.« Boulez (1989), S. 177.

3 Vgl. Leibowitz (1949), S. 36: »Le thème bien connu du cor [...] joue un rôle prépondérant tout au long de l'œuvre. Il revient [...] à certains »points cruciaux« de la symphonie qu'il imprègne ainsi de son allure très spéciale.«

4 Vgl. Berg (o. J.).

5 Vgl. obiges Zitat, Boulez (1975), S. 32: »Ce qui m'intéressait, c'était les métamorphoses d'un seul thème«.

6 Vgl. Leibowitz (1947), S. 231: »Au premier coup d'œil déjà cette partition n'offre rien qui puisse rappeler un thème avec variations tant soit peu traditionnel.« Vgl. S. 243: »C'est dire que dans cette œuvre *tout est variation*, ou encore – ce qui revient au même – que *tout y est thème*.«

7 Vgl. etwa Boulez (1989), S. 245: »Dans son œuvre, on peut constater que tout est thème et rien n'est thème.«

8 Vgl. Kap. I.2.6, S. 78.

Raum. Leibowitz' *Sonate pour flûte et piano* op. 12 (1944) bildete etwa einen konkreten Versuch, an Weberns op. 27 anzuschliessen.⁹

Die Ambivalenz zwischen einem markanten Thema, das in der Lage war, traditionell formgebend zu wirken, und einem avantgardistischen Thema auf der Höhe der Zeit spiegelt sich in Boulez' Aussagen zur *Sonatine*. So ist in *Jalons* einerseits vom »thème initial« die Rede, welches auf klassische Weise mit Hilfe der Reihe gebildet worden sei, und aus welchem sich die Themen der weiteren Sätze abgeleitet hätten:

La série pouvait avant tout, dans ce cas-là, servir à inventer un thème, dans le sens le plus classique du mot, c'est-à-dire un enchaînement de figures et de propositions qui forment un tout cohérent dont des éléments plus restreints peuvent se déduire. Chaque mouvement de la *Sonatine* avait donc son thème principal, déduit d'ailleurs du thème initial exposé dans le premier mouvement.¹⁰

Andernorts ist es eine virtuelle Themenvorstellung, welche in der Nachfolge Weberns mit der *Sonatine* in Verbindung gebracht wird und welche bereits damals eine absolute Themenform mit genau definierten Elementen ausgeschlossen habe:

[...] de la lecture de ses œuvres [Webern], j'en avais très tôt déduit, dans ma *Sonatine pour flûte et piano* de 1946, qu'en effet les fonctions d'un matériau de départ étant définies, le recours au thème proprement dit n'avait pas de nécessité absolue et que, au cours d'une même œuvre, on pouvait passer d'un développement thématique à un autre par des transitions »athématiques«. Je n'étais pas très sûr, alors, de ce que le mot »athématisme« recouvrait exactement; mais, rétrospectivement, je peux dire que cet athématisme consistait à rejeter une forme *absolue* de thème, pour aboutir à une notion de thème virtuel [...].¹¹

Zwar hat Boulez mehrfach auf das Thema der *Sonatine* verwiesen, es jedoch nirgends klar umrissen oder näher beschrieben. Zu dessen Abgrenzung liegen daher unterschiedliche Deutungen vor. Baron meidet den Begriff des Themas generell und bezeichnet den Einstieg der Flöte T. 33–35 als »motive of the *Rapide* section«,¹² Bennett hingegen sieht hierin »a real theme«. ¹³ Goléa, Jameux, Bradshaw und Griffiths zitieren die gesamte erste Reihensexposition in der Flötenstimme T. 33–40 als

9 Zum Vergleich zwischen Weberns *Variationen* op. 27 und Leibowitz' *Sonate* op. 12 vgl. Gärtner (1999).

10 Boulez (1989), S. 250.

11 Boulez (1989), S. 185. – Vgl. weiterführend Kap. II.5.2.

12 Vgl. Baron (1975), S. 91. – Taktbezeichnungen ohne weitere Angaben beziehen sich stets auf die Druckfassung der *Sonatine*.

13 Vgl. Bennett (1986), S. 57 und S. 60.

»thème sériel« oder »true first-subject theme«, ¹⁴ Hopkins fasst noch etwas weiter und nennt T. 33–44 »a principal theme of the work«. ¹⁵ Nach Schubert und Kovács reicht das Thema schliesslich von T. 33–52. ¹⁶

Schon anhand der Druckfassung scheint die letztgenannte, am weitesten gefasste Interpretation die überzeugendste, denn all jene Figuren, welche die Flöte exponiert, werden bei der Reprise T. 342–361 im Bass des Klaviers wörtlich wiederaufgenommen. Auch Boulez' vorausgegangene monothematische Werke, die *Toccata* und *Thème et variations pour la main gauche*, legen eine eher gross dimensionierte Themengebung nahe. Zudem bedeutete die *Sonatine* nach den *Notations* den zwölftonorientierten Schritt in die grosse Form, wofür laut Leibowitz ein gross angelegtes Thema vonnöten war. ¹⁷ Die Frühfassung liefert anhand der dortigen Begleitung weitere Indizien, die dafür sprechen, T. 33–52 als Thema zu verstehen. ¹⁸ Darüber hinaus deutet auch der handschriftliche Befund in diese Richtung, denn im Pariser Manuskript der Revision wurden eben jene Takte grossflächig verworfen mit der Bemerkung »refaire l'harmonisation de ce thème«, und als Einheit finden sie sich mit geändertem Klavierpart auf erwähntem skizzenhaften Entwurf. ¹⁹

Leibowitz, Messiaen und Boulez bedienten sich für Themenanalysen zeitgenössischer Werke aus der klassischen Literatur übernommener, je unterschiedlich modifizierter Modelle. Vergleicht man deren Phrasengliederungen, so ist das Thema der *Sonatine* am griffigsten mittels Boulez' kleingliedriger Definitionen fassbar, wie er sie etwa bei Themendiskussionen von Strawinskys *Sacre* anwandte: ²⁰

14 Vgl. Goléa (1958), S. 44 und Jameux (1984), S. 287 bzw. Bradshaw (1986), S. 141–142. – Griffiths (1978), S. 8 grenzt gleichermassen ab, spricht jedoch zurückhaltender nur vom »first unambiguous statement [of the series]«.

15 Vgl. Hopkins (1980), S. 104 bzw. Hopkins/Griffiths (2001), S. 102.

16 Vgl. Schubert (1985), S. 49 sowie Kovács (2004), S. 130–131.

17 Vgl. Leibowitz (1949), S. 215 zu Schönbergs *Variationen* op. 31: »Voici donc un premier point d'acquis: le »grand thème«, première condition de la »grande forme«, a été réalisé.«

18 Zur Begleitung der Frühfassung vgl. Kap. II.3.4.

19 Vgl. PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 4a. – Boulez verwendete für den Entwurf die Rückseiten zweier Liedermanuskripte des niederländischen Komponisten Karel Trouw. Die Skizze des Themas befindet sich auf Bogen 1, »Vergankelykkeid«. Notentext und Takteinteilung entsprechen dem Druck.

20 Vgl. Boulez (1966 I), etwa S. 79 oder S. 87–90.

A (Vordersatz I) B (Nachsatz I)

II T.33 *très marqué - violent* *sempre ff* *fff*

A (Vordersatz II) C (Nachsatz II – Commentaire)

II T.41 *più ff* *mf subito* *cresc. - poco* *a-poco plus loud*

A' (Schlusswendung)

III T.51 *ff*

Beispiel 69: Pierre Boulez, *Sonatine*, Thema, Gliederung

Das Thema lässt sich hiernach in zwei Perioden aus Vorder- und Nachsatz sowie eine Schlusswendung gliedern. Der Vordersatz I (T. 33–36) entspricht der Einheit, welche Baron und Bennett abgrenzten. Er ist in zwei rhythmisch sowie intervallisch definierte Zellen x_1 und x_2 unterteilbar. Der Nachsatz I (T. 37–40) antwortet in gegengerichtetem Tonhöhenverlauf mit der Quintole y_1 und der den Schlusston repetierenden Zelle y_2 . Die erste Periode als Ganzes bildet jene Einheit, welche von Goléa, Jameux, Bradshaw und Griffiths als Thema der *Sonatine* bezeichnet wird.

Dem in umgekehrter Bewegungsrichtung exponierten Vordersatz II (T. 41–44) folgt in der zweiten Periode ein Nachsatz (T. 45–50), welcher nach Messiaen als »commentaire« zu klassifizieren wäre.²¹ In Dynamik und Artikulation deutlich abgehoben werden nun Teile des Vordersatzes variiert wiederholt: z_1 ist als Dreitongruppe mit Halbton-Beginn und langer Schlussnote aus x_1 ableitbar, z_2 mildert den jambischen Rhyth-

21 Vgl. Messiaen (1944), S. 30–31.

mus von x_2 in Triolen. Diese quasi kommentierende Weiterentwicklung ist steigernd angelegt. Ab T. 47 nimmt die Dynamik kontinuierlich zu, der Ambitus von z_2 vergrößert sich, und in T. 49–50 nähern sich die Zellen in der Artikulation wieder der Ästhetik des Vordersatzes. Der Krebs des Themenkopfes x_1 bildet die Schlusswendung (T. 51–52).²²

Das Thema der *Sonatine* kann durchaus, wie Boulez dies tat, als »un thème, dans le sens le plus classique« bezeichnet werden, und es ist bemerkenswert, dass es in Boulez' zuvor komponierten Werken noch kein so klassisch strukturiertes Thema gegeben hatte. Die Art und Weise, wie das Thema im Verlauf des Stückes zitiert wird, stellt »une forme absolue de thème« zugleich in Frage. Von der Reprise abgesehen erscheint das Thema nicht mehr vollständig, die erste Periode alleingegenommen markiert die Schlüsselstellen T. 217–221 bzw. T. 503 ff. Dieser dehnbare Themenbegriff ist jedoch nicht im Sinne eines »thème virtuel« mit Webern in Verbindung zu bringen, sondern vielmehr mit Messiaen, der etwa das Thema seiner *Variations pour violon et piano* (1932) als aus Perioden gebildete Phrase beschreibt, innerhalb derer wiederum Vorder- und Nachsatz ein enger gefasstes »thème«, eine »synthèse génératrice des éléments contenus dans la phrase« bilden. Zuweilen steht »thème« gar nur für den Vordersatz.²³

Wie in Schönbergs *Variationen* op. 31 und in Boulez' *Thème et variations* wird das Thema der *Sonatine* aus vier verschiedenen Reihenformen gebildet. Während die Grundreihe G1 innerhalb der ersten Periode isoliert abläuft, findet in zweiter Periode und Schlusswendung eine Komprimierung statt, wobei die spezifischen Verknüpfungsmöglichkeiten der Reihe zum Zuge kommen: Die Reihenformen G3 und U10 werden ineinander

22 Schubert (1985), S. 49 entschied sich für eine grossgliedrigere Unterteilung und bezeichnete T. 33–40 als Vordersatz und T. 41–49 [sic!] als Nachsatz; Kovács (2004), S. 131 grenzt die Schlusswendung als solche nicht ab und untergliedert in a (T. 33–36), b (T. 37–40), a' (T. 41–44) und c (T. 45–52). – Wollte man das Thema der *Sonatine* ganz im Leibowitzschen Sinn in Berufung auf Schönbergs *Models for Beginners* interpretieren, dann müsste man wie Schubert grossgliedrig von zwei Phrasen sprechen, die sich jeweils in zwei »propositions« bzw. in »proposition« und »réponse« untergliedern. Unser Nachsatz I entspräche dann einer »réponse«, unser Nachsatz II einer zweiten »proposition«, vgl. dazu Leibowitz (1947), S. 272. Die Messiaensche Klassifizierung als »commentaire« scheint mir dem Charakter dieses Themenabschnittes näher. Auf Leibowitz' Themendefinition weisen wiederum die deutlichen Pausen zwischen den einzelnen Thementeilen, die Leibowitz als »virgule« bzw. »césure (équivalent du point-virgule)« klassifizierte.

23 Vgl. Messiaen (1944), S. 30–31, bes. Bsp. 132 und Bsp. 137.

verschränkt und statt der Schlusstöne von U10, welche mit *g* und *gis* den Beginn von G3 wiederholt hätten, beschliesst die Krebsstransposition K4 das Thema. K4 wiederum war bereits im Ablauf von U10 latent vorhanden, da die Töne 4–10 von U10 mit nur einer Permutation den Tönen 2–8 von K4 entsprechen:

The image shows a handwritten musical score for Pierre Boulez' *Sonatine*, Thema, with three staves (I, II, III) and corresponding series diagrams.

Staff I: The first staff contains a melodic line with notes G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, D. Above the staff is a series diagram: G1: 1 2 3 4 5 6 | 7 8 9 10 11 12. Below the staff are dynamic markings: *très marqué - vident*, *sempre ff*, and *fff*.

Staff II: The second staff contains a melodic line with notes G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, D. Above the staff is a series diagram: G3: 1 2 3 4 5 6 | 7 8 9 10 11 12. To the right of the staff is a boxed series diagram: [K4: 2 3 4 6 5 7 8]. Below the staff are dynamic markings: *più ff*, *mf subito*, *cresc. - poco.*, *a. poco*, *plus loud*, and *3*.

Staff III: The third staff contains a melodic line with notes G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, D. Above the staff is a series diagram: K4: 10 11 12. Below the staff is a dynamic marking: *ff*.

Beispiel 70: Pierre Boulez, *Sonatine*, Thema, Reihenanalyse

Setzt man die Themengestalt in Bezug zur Reihenstruktur,²⁴ wird ersichtlich, dass die Fragmentierung und rhythmische Bündelung innerhalb des Themas – anders als in Weberns *Symphonie* op. 21 oder dem *Konzert* op. 24 – der strukturellen Symmetrie der Reihe und der Idee einer »Reihenmotivik« entgegenstehen. Eine Zäsur trennt Ton 5 und 6, die erste Vierergruppierung der Reihe wird somit aufgesplittert, deren letzter Ton ergibt gemeinsam mit dem zweiten Vierer die als rhythmische Einheit markante Quintole. Infolgedessen beginnen sowohl Vorder- als auch Nachsatz des Themas mit einer kleinen Sekunde. Diese Parallelität

24 Vgl. Kap. II.3.1, S. 167–168.

macht sich Nachsatz II zunutze, dessen Zelle z_1 sowohl aus der Reihenmitte von G3 als auch aus dem Reihenbeginn von U10 gebildet wird.

Das Thema der *Sonatine* ist schliesslich insofern »klassisch«, als es noch dem Modell der »mélodie accompagnée« folgt, welches Boulez bereits wenig später dezidiert ablehnte.²⁵ Gleichwohl scheint der Begriff der Melodie nur mehr bedingt passend. Zu den eleganten Kantilenen der Flötenliteratur, deren Flair beispielsweise Henri Dutilleux' für den Concours des Pariser Conservatoire 1943 komponierte *Sonatine* vermittelt, erklingt ein ästhetisches Gegenmanifest.²⁶ Auch vom linear gebundenen, zarten Thema der Schönberg'schen *Variationen* hebt sich dasjenige der *Sonatine* deutlich ab. In der Dehnung der Halbtonschritte in die grosse Septe oder kleine None könnte man einen Einfluss Webers sehen, die rhythmische Unruhe mit »irrationalen« Werten und wechselndem Puls geht aus der Lehre Messiaens hervor. Für die heftig markierte Robustheit, die plastischen Quarten und Tritoni und die signalhafte Tonwiederholung am Ende scheint aber vor allem das eingangs erwähnte Quarten-thema der *Kammersymphonie* Pate zu stehen.

Wenn die erste Periode alleingegenommen wiederaufttritt, dann geschieht dies in gesteigerter Intensität. In dreifachem Forte ertönt die Melodie durch kleine Nonen und grosse Septen verdoppelt »percuté, résonné« in der rechten Hand des Klaviers. Welche Klangwelt über diejenige Schönbergs hinausgehend dem Komponisten vorschwebte, verrät die explizitere Spielanweisung der Frühfassung: »percuté, résonné comme un gamelang [sic!]«:

25 Vgl. die Kritik an Messiaen, Boulez (1948 I) in Boulez (1966 I), S. 68: »Bref, les recherches de Messiaen ne sauraient s'intégrer à son discours, parce qu'il ne compose pas – il juxtapose – et qu'il fait toujours appel à une écriture exclusivement harmonique – je dirais presque de mélodie accompagnée.« – Vgl. auch die Vorwürfe bezüglich Schönbergs Reihenhandhabung, etwa Boulez (1949) in Boulez (1966 I), S. 254: »Si nous voulons, en effet, pousser encore plus loin notre enquête sur le langage de Schönberg, nous reconnaitrons obligatoirement que l'adoption de l'écriture dodécaphonique [...] n'a pas changé les principes de base du langage tonal. [...] Elle a même permis la survivance de quelques notoires dégradations parmi lesquelles nous citerons volontiers la mélodie accompagnée, à laquelle Schönberg n'a jamais renoncé [...] et qui, transposée dans l'écriture sérielle, aboutit à des résultats qui rendent circonspect sur l'utilité de sa survivance.«

26 Dass Boulez durchaus in der Lage gewesen wäre, einen bezwingenden »chant« zu schreiben, geht aus Dutilleux' begeisterten Kommentaren zu Boulez' Harmonielehrprüfung hervor, vgl. Kap. I.2.4, S. 48–49.

Très large

fff

Percuté

résonne comme un gamelang

alourd

Beispiel 71: Pierre Boulez, *Sonatine*, Frühfassung, T. 163–166 (Druck T. 217–221)

3.3 Das Terzmotiv

Wird auf die stilistische Heterogenität der *Sonatine* hingewiesen, dann geschieht dies in Zusammenhang mit jenem Motiv, welches das »Tempo scherzando« prägt. Zu Thema und Reihe sind nur lose Beziehungen auszumachen, infolgedessen entzieht sich der Scherzando-Satz einer dodekaphonen Analyse.

T° Scherzando [♩ = 184]
avec humeur

léger et à peu près sans péd.

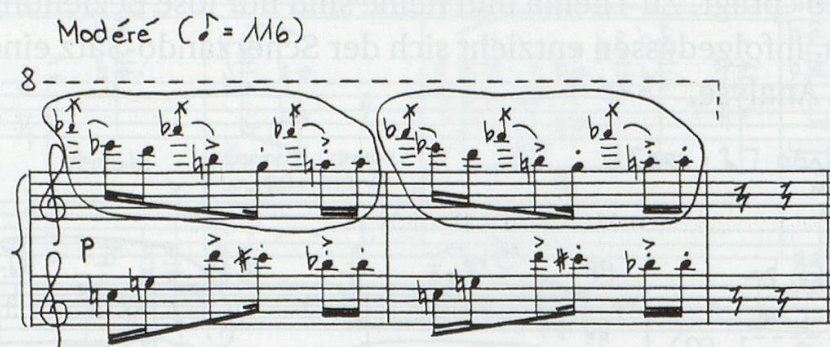
Beispiel 72: Pierre Boulez, *Sonatine*, Beginn des »Tempo scherzando«, T. 151–154

In *Jalons* spricht Boulez nur mehr vom »thème initial«, aus dem sich alle Sätze abgeleitet hätten.¹ Das zum Material der *Sonatine* eingangs angeführte Zitat aus den Gesprächen mit Deliège ist hingegen nicht ganz schlüssig. Auch hier werden die Metamorphosen eines einzigen Themas als Hauptanliegen genannt, bezüglich Exposition und Scherzo scheint aber von zwei verschiedenen Materialien die Rede zu sein: »[...] un matériau de base qui est devenu un premier thème, une espèce d'allegro de sonate, puis un deuxième, qui est devenu un scherzo; c'est le même matériau qui, successivement, s'est transformé en scherzo, en mouvement lent et en final. Ce qui m'intéressait, c'était les métamorphoses d'un seul thème«.²

¹ Vgl. Boulez (1989), S. 250.

² Boulez (1975), S. 32. – Während die englische Übersetzung diese Undeutlichkeit übernimmt, vgl. Boulez (1976), S. 27: »Really there is just one basic idea which becomes a first theme, a sort of sonata allegro, then a second which becomes a scherzo; this same material is transformed in turn into a scherzo, a slow movement and a finale. What interested me were the transformations of a single theme«, entschied sich die deutsche Übersetzung für eine »klärende« Auslassung: »Genau

Die rhythmische Gestalt sowie Gemeinsamkeiten in Tonhöhenverlauf, Artikulation und Dynamik sprechen in der Tat dafür, dass ein Vogelmotiv aus Messiaens »Regard des hauteurs« als ein später nicht mehr erwähntes Ausgangsmaterial das Scherzomotiv inspirierte:



Beispiel 73: Olivier Messiaen, *Vingt Regards*, »Regard des hauteurs«, T. 2–3 bzw. T. 57–58

Boulez hatte die *Vingt Regards* im Unterricht kennengelernt,³ und die Verwendung eines Vogelrufs lag in gegebenem Fall nahe. In Messiaens Welt symbolisierten die »chants d'oiseaux« die Freude – für ein Scherzo das passende Konnotationsfeld,⁴ die Flöte war zudem traditionellerweise das prädestinierte Instrument, um Vogellaute nachzuahmen.

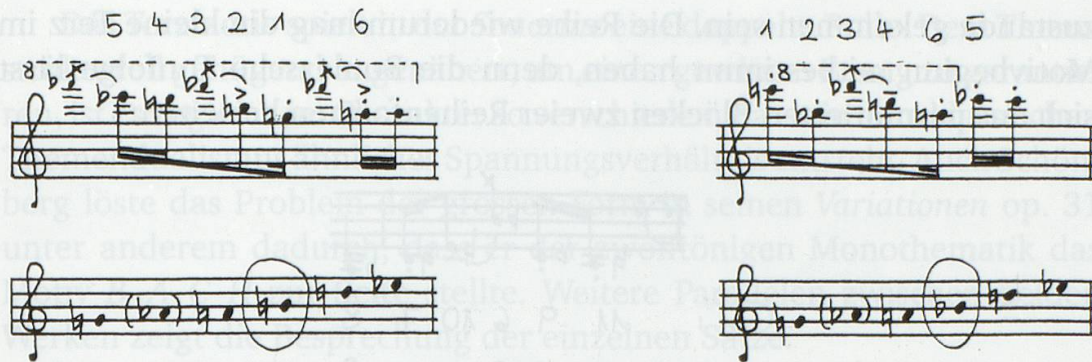
Im Messiaenschen wie im Boulezschen Motiv wird eine jambische (bzw. trochäische) Zelle von Sechzehntelgruppen umrahmt, deren zweite eine Tonwiederholung darstellt.⁵ Jeweils erklingen sechs verschiedene Tonhöhen, die sich innerhalb des Rahmens einer kleinen Sexte verteilen, allein die Terz weicht ab (*b* statt *h*). Die Übereinstimmungen gehen noch weiter, denn das Boulezsche Motiv bringt die Reihenfolge der Messiaenschen Tongruppe *g–es* in umgekehrter Richtung, wobei deren letzter Ton *es* mit dem Schlusston *a* vertauscht ist:

genommen handelte es sich um ein einziges Grundmaterial, das zunächst zu einem ersten Thema wurde, zu einer Art Sonaten-Allegro, und das sich nach und nach in ein Scherzo, einen langsamen Satz und ein Finale verwandelte. Was mich interessierte, waren die Metamorphosen eines einzigen Themas«. Boulez (1977), S. 29–30.

3 Vgl. Kap. I.2.4, S. 46.

4 Vgl. etwa Messiaens Vorwort zu den *Vingt Regards*, S. II: »La joie symbolisée par des chants d'oiseaux.«

5 Der Eindeutigkeit der Zellenbestimmung halber ist im folgenden – unabhängig von der Bewegungsrichtung – nur mehr von der »jambischen« Zelle die Rede.



zustande gekommen sein. Die Reihe wiederum mag die kleine Terz im Motivbeginn mitbestimmt haben, denn die Boulezsche Tonfolge lässt sich aus permutierten Blöcken zweier Reihenformen herleiten:

G₁: 11 9 6 10 7 8
U₇: 4 6 9 5 7 8

Beispiel 76: Terzmotiv, Reihenbezug

Der Vergleich zwischen Messiaens und Boulez' Motiv verdeutlicht neben den Gemeinsamkeiten auch die spezifischen Unterschiede. Messiaens Vogelruf wird von einer rhythmisch parallel laufenden Unterstimme begleitet, wörtlich wiederholt und grenzt sich durch Tempowechsel und nachfolgende Pausen als zweitaktige Einheit klar ab. Die Boulezsche Setzung wirkt leichtfüßiger und virtuoser. Das Tempo ist wesentlich höher,⁷ nur ein einzelner Vorschlag erklingt, und die Dynamik geht bis in den Pianissimo-Bereich zurück. In dreistimmigem Kontrapunkt wandert das Motiv vom Diskant durch die verschiedenen Stimmen und wird im Verlauf der *Sonatine* besonders im tiefem Bassregister mit c-es beginnend zitiert.⁸ Es erscheint krebsgängig, umgekehrt und in einzelne Bestandteile zerlegt.⁹ Diese vielfältigen Verarbeitungsweisen scheinen genau das zu illustrieren, was Boulez als erfinderische Weiterführung einer übernommenen thematischen Idee beschreibt.¹⁰

7 Der Druck weist keine Tempoangaben auf, gegenüber Souris machte Boulez jedoch konkrete Vorschläge und sah für die Scherzando-Teile Achtel im Wert von 184 vor. – Vgl. den undatierten Brief, B-Br, M.L. 5436/46.

8 Auch der Auftritt des Motivs in T. 153 – vgl. Bsp. 72 – war in der Frühfassung eine Oktave tiefer gesetzt.

9 Vgl. dazu im einzelnen Kap. II.4.1, S. 204–210.

10 Vgl. Boulez (1989), S. 203–204: »Car tout compositeur inventif, quand il regarde une œuvre, invente précisément les déductions qui n'y sont pas, et qu'il va développer pour lui-même. A partir des déductions visibles, il va imaginer les déductions possibles qui n'ont pas été exploitées, ou qui ne l'ont été qu'accessoirement, qu'embryonnairement. [...] Le propre de l'inventeur est de recréer ce matériau comme matériau initial, d'accepter son 'histoire' et d'être capable d'en recréer une autre, à partir de laquelle il va lui-même progresser. C'est sans doute cela, en partie, qu'on peut appeler l'héritage, et dont l'enjeu thématique est un des enjeux principaux.« – Vgl. dazu die Ausführungen zu Boulez' Aneignungsverfahren in Kap. II.1.1.

Das Terzmotiv spielt in der *Sonatine* eine doppelte Rolle. Dem Thema strukturell genügend angenähert, um einen gewissen Bezug zu garantieren, ist es zugleich im Charakter so verschieden, dass ein dem klassischen Themendualismus ähnliches Spannungsverhältnis entsteht. Auch Schönberg löste das Problem der grossen Form in seinen *Variationen* op. 31 unter anderem dadurch, dass er der zwölftönigen Monothematik das Motiv *B–A–C–H* zur Seite stellte. Weitere Parallelen zwischen beiden Werken zeigt die Besprechung der einzelnen Sätze.

Beispiel 77: Pierre Boulez, *Sonatine*, Anfang des ersten Satzes (Klavierpart, T. 1–4)

Beispiel 78: Pierre Boulez, *Sonatine*, Beginn, Orchesterfassung (Klavierpart, T. 1–4)

Mit *UB* und *G7* wählte Boulez Ableitungen, die mit der Tongruppe *c–h* (bzw. *a–g*) verwandt sind. Diese Ableitungen stehen in einem gewissen Bezug zur Grundreihe gewissermaßen. Der Beginn beider Reiterformen ergab eine wirksame Akkordstruktur.

Beispiel 79: Akkordvergleich: Akkorde *Sonatine* – Akkorde *Padmade* 2^a

1 Vgl. die Übersicht in Kap. II.3.1; Bsp. 68.

3.4 Akkorde und Arpeggien

Da der *Sonatine* noch die Idee eines »thème accompagné« zugrunde liegt, gab es auch für die Begleitung bestimmte Materialien. Wie die Exposition in der Frühfassung plastisch vor Augen führt, waren dies zwölftönnige Arpeggien sowie charakteristische Akkorde:

Handwritten musical score for the *Sonatine* by Pierre Boulez, showing three systems of music. The notation includes various dynamics, articulations, and fingerings.

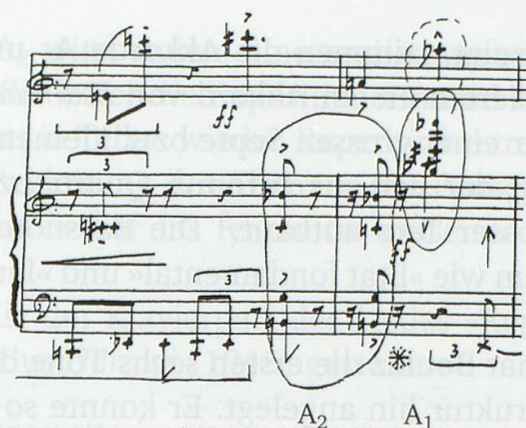
System 1: The first system is marked *Rapide* and *ff*. It features a piano introduction with a 12-measure arpeggio (12 11 10 9 8) and a 7-measure arpeggio (7 6 5 4 3 2 1). The piano part is marked *ff* and *Bes. incisif.*. The violin part is marked *ff* and *Très marqué, robuste*. The system concludes with a *Seriale* section marked *mf* and *mais toujours décisif.*

System 2: The second system is marked *Seriale* and *Plus fort*. It features a 3-measure arpeggio (3 2 1) and a 5-measure arpeggio (5 4 3 2 1). The piano part is marked *Plus fort* and *Seriale*. The violin part is marked *Plus fort* and *Seriale*. The system concludes with a *Plus fort* section marked *Plus fort* and *Seriale*.

System 3: The third system is marked *mf subito* and *Crescendo poco*. It features a 3-measure arpeggio (3 2 1) and a 5-measure arpeggio (5 4 3 2 1). The piano part is marked *mf subito* and *Crescendo poco*. The violin part is marked *mf subito* and *Crescendo poco*. The system concludes with a *mf subito* section marked *mf subito* and *Crescendo poco*.

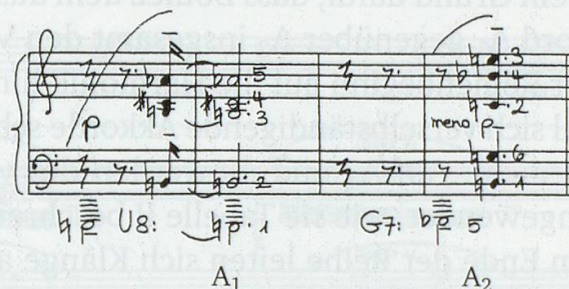
The score is annotated with various musical notations, including dynamics (*ff*, *mf*, *Plus fort*, *mf subito*), articulations (*Bes. incisif.*, *Très marqué, robuste*, *Seriale*), and fingerings (12 11 10 9 8, 7 6 5 4 3 2 1, 3 2 1, 5 4 3 2 1).

The systems are labeled **A₁₀**, **A₁**, and **A₂** at the bottom.



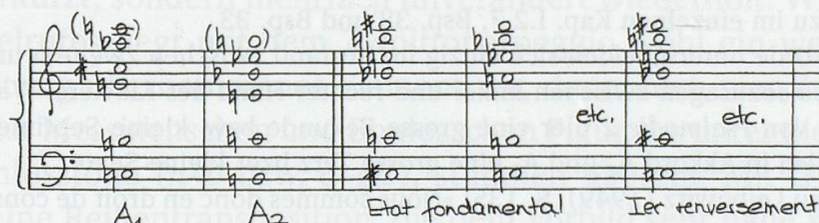
Beispiel 77: Pierre Boulez, *Sonatine*, Frühfassung (Brüsseler Abschrift), T. 26–37

Das Thema gliedernd erklingt dreimal Akkord A_1 , der die *Sonatine* auch eröffnet. Aus der Umkehrung U8 gebildet, kehrt er wie ein Zentralklang vollständig oder verkürzt im Verlauf des Stückes immer wieder. Daneben findet in der Themenbegleitung der verkürzte Akkord A_2 Verwendung, der wie ein Gegenklang zu A_1 zu Beginn der *Sonatine* eingeführt wurde und aus Transposition G7 gewonnen ist:



Beispiel 78: Pierre Boulez, *Sonatine*, Beginn, Druckfassung (Klavierpart), T. 1–4

Mit U8 und G7 wählte Boulez Ableitungen, die mit der Tongruppe $c-h$ (bzw. $h-c$) beginnen und durch die gemeinsamen Rahmentöne den Bezug zur Grundreihe gewährleisten.¹ Der Beginn beider Reihenformen ergab eine willkommene Akkordstruktur:



Beispiel 79: Akkordvergleich: Akkorde *Sonatine* – Akkorde *Psalmodie 2*

1 Vgl. die Übersicht in Kap. II.3.1, Bsp. 68.

Wie der Vergleich zeigt, stimmen die Akkorde A_1 und A_2 mit dem in Tabellen systematisierten ersten Akkord von *Psalmodie 2* im wesentlichen überein.² Über einer grossen Septe bzw. kleinen None im Bass erklingt ein Vierklang, der sich aus Tritonus, Quarte bzw. Quinte und ergänzungsweise grosser Terz aufbaut.³ Die Bassnoten von A_1 und A_2 verhalten sich zudem wie »Etat fondamental« und »Ier renversement« in Tabelle II.

Offensichtlich hat Boulez die ersten sechs Töne der Sonatinenreihe auf diese Akkordstruktur hin angelegt. Er konnte so in seiner Sprache bereits etablierte Klänge beibehalten und zugleich ansatzweise jene Einheit zwischen Melodie und Harmonik gewährleisten, wie sie Schönberg mit Quartenthema und Quartenakkord in der *Kammersymphonie* anstrebte, um sie in den *Variationen für Orchester* op. 31 dann zwölftontechnisch umzusetzen. Jeder Thementeil wird dort von Akkorden aus zahlenmässig entsprechenden Tönen einer anderen Reihenform begleitet, wobei stets Umkehrungsverhältnisse herrschen. Leibowitz sah hierin eine neue Dimension im Verhältnis zwischen Melodie und Harmonik erreicht – möglicherweise ein Grund dafür, dass Boulez dem aus der Umkehrung gewonnenen Akkord A_1 gegenüber A_2 insgesamt den Vorzug gab.⁴

Auch wenn der Reihenbeginn auf die Harmonik hin konzipiert wurde und als Material sich verselbständigende Akkorde schuf, genügte Boulez dieser Fundus nicht. Auf A_1 und A_2 werden des weiteren Umkehrungsverfahren angewendet, wie sie Tabelle II beschreibt, und auch aus der Mitte und dem Ende der Reihe leiten sich Klänge ab.⁵

Die akkordische Setzung wendet die Reihe in die Vertikale. Bauen sich die Akkorde arpeggiert auf, liegt eine Art diagonale Räumlichkeit vor. Die Reihe wird schliesslich als Begleitung oder Überbrückung auch rein oder vorwiegend horizontal aufgefächert. Dies geschieht in freien Arpeggien, die sich in den jeweiligen Kontext fügen. Entsprechend der

2 Vgl. dazu im einzelnen Kap. I.2.7, Bsp. 32 und Bsp. 33.

3 Die Akkorde unterscheiden sich einzig im Abstand zwischen zweitem und drittem Ton, also sozusagen zwischen linker und rechter Hand des Klaviers. Während der Akkord von *Psalmodie 2* hier eine grosse Sekunde bzw. kleine Septime aufweist, findet sich in Akkord A_1 und A_2 eine grosse Terz bzw. kleine Sexte.

4 Vgl. dazu Leibowitz (1949), S. 135: »Nous sommes donc en droit de considérer ces accords comme des projections dans une nouvelle dimension (celle du renversement vertical) des motifs. Et voici réalisée cette unité absolue entre la mélodie et l'harmonie sur laquelle nous avons tant insisté dans la première partie de notre essai.«

5 Zur Harmonik der *Sonatine* vgl. weiterführend Kap. II.5.6.

Akkorde A_1 und A_2 wird zudem eine zweistimmige Arpeggiofigur zur fixierten Gestalt. Sie leitet die Exposition ein und erscheint im folgenden als Ganzes oder in Teilen wieder. Repetitiv bestreitet die Figur in der Frühfassung die Begleitung des Themas, mit Pausen durchsetzt, in denen die Akkorde sowie auf das Terzmotiv weisende Einwürfe erklingen (s. o. Bsp. 77).

Sehr ähnlich ist der Klavierpart des Liedes »Répétition planétaire« aus Messiaens Zyklus *Harawi* (1945) gestaltet:

The musical score is for the piece »Répétition planétaire« from Olivier Messiaen's cycle *Harawi*. It is written for voice (CHANT) and piano (PIANO). The tempo is marked »Modéré, un peu vif«. The vocal part has the lyrics »Ahi!« and »Ahi!«. The piano part features a complex arpeggiated figure, marked »(pour 4)«, which is repeated throughout the piece. The score ends with a »stacc.« marking and a »brouillé de pédale« instruction.

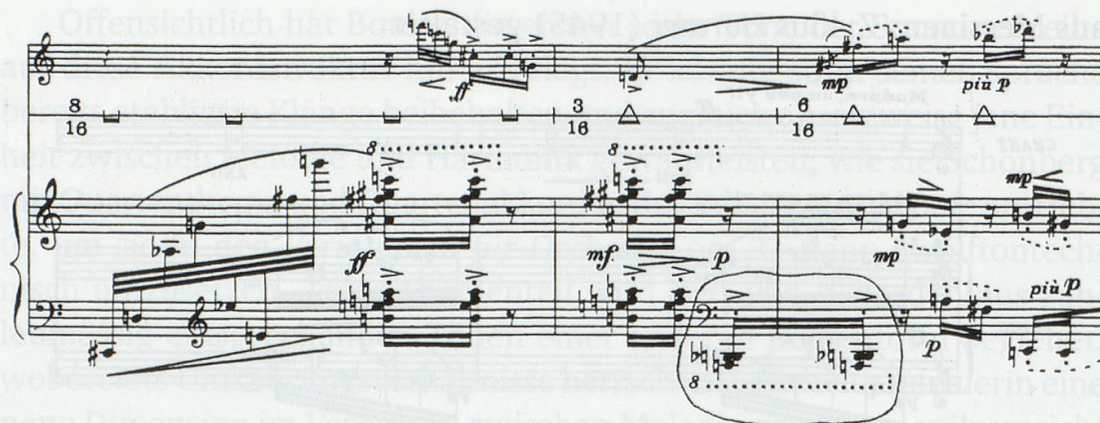
Beispiel 80: Olivier Messiaen, *Harawi*, »Répétition planétaire«, T. 1–5

Auch hier verteilt sich das chromatische Total in einer schnellen Fortissimo-Geste auf beide Hände. Im Unterschied zur *Sonatine* wird die Figur nicht verkürzt, sondern mehrfach unverändert wiederholt. Wie im Falle des Vogelrufes liegt mit dem Zwölftonarpeggio wohl ein weiteres zur Verarbeitung übernommenes Element vor, denn auch vier Zusammenklänge der Messiaenschen und Boulezschen Figur, darunter die Anfangs- bzw. Schlusstöne ($h-b$ bzw. $d-gis$), stimmen überein. Mit G10 wählte Boulez eine Reihentransposition, die dem Vorbild sehr nahe kam.⁶

6 Allein zwei Klänge weichen ab: Statt der grossen Sexte $a-fis$ bei Messiaen erklingt bei Boulez der Tritonus $a-es$, statt der kleinen Septe $f-es$ die Sekunde $f-fis$, wodurch sich insgesamt eine klangliche Schärfung ergibt.

3.5 Der Cluster

Wenn innerhalb der Scherzando-Teile T. 258–259 der Druckfassung im tiefsten Bassregister ein chromatischer Cluster wiederholt wird, dann handelt es sich um ein Element, welches uns bereits in den Werken vor der *Sonatine* begegnet war:



Beispiel 81: Pierre Boulez, *Sonatine*, Druck, T. 257–259

Nach repetierten Clustergruppen in den Variationen 6 und 10 des *Thème pour la main gauche* ist es *Psalmodie 3*, in welcher der Zusammenklang A''–B''–H'' erstmals auftritt und grossflächig als Begleitung fungiert.¹ Auch die *Notations* machen von diesem Cluster Gebrauch, ihrer Ästhetik gemäss allerdings sparsam und variabel. Mit Glissandi und Tremoli bildet er die Umrahmung von *Notation 2*, unterbricht pochend die dunklen Klänge von *Notation 9*² und lässt in *Notation 12* fortissimo und »très sonore« den Zyklus ausklingen.³

Als Kompositionsmittel sind Cluster mit der Gruppe La Jeune France in Verbindung zu bringen. So streut Jolivet in *Mana* unterschiedliche Clusterklänge ein, aussereuropäisch konnotiert im dritten Stück »La Princesse de Bali«, dessen Beginn sich ganz aus der rhythmisch variierten Wiederholung des Bassklangs A''–B''–H''–D' entwickelt. Noch stärker als klangliche Gestalt fixiert verwendet auch Messiaen den chromatischen Cluster A''–B''–H''. In Einwüfen, Überleitungen, zur Themenbegleitung und Schlussbildung erscheint er häufig innerhalb des Zyklus *Harawi*.⁴

1 Vgl. Kap. I.2.7, Bsp. 36.

2 Vgl. Kap. I.2.7, Bsp. 55.

3 Vgl. Kap. I.2.7, Bsp. 59.

4 Vgl. bes. die Lieder »Doundou tchil«, »Adieu«, »Syllabes« und »Katchikatchi les étoiles«.

In »Noël« der *Vingt Regards* evoziert der Klang weihnachtliche Glocken, als »percussion grave« durchzieht er in rhythmischem Ostinato »La parole toute-puissante«:

Un peu vif (♩ = 126)

PIANO

ff

sf

ff

8^a b^a a¹

16^a bassa

(Tam-tam; pédale rythmique sur un rythme non rétrogradable)

8^a b^a a¹

16^a bassa

16^a bassa

Beispiel 82: Olivier Messiaen, *Vingt Regards*, »La parole toute-puissante«, T. 1–6

Anders als es der in der Druckfassung einzige Repräsentant vermuten lässt, spielte der von Messiaen bevorzugte Cluster in der Frühfassung der *Sonatine* eine wesentliche Rolle. Neben diesem schlagzeugartigen Element gehört zu den Materialien der *Sonatine* schliesslich noch »Füllwerk« aus Trillern, Tremoli, Glissandi und chromatischen Einwürfen, die im jeweiligen Kontext zur Sprache kommen.

1 Vgl. Boulez (1958), S. 38, Boulez (1975), S. 31 und Boulez (1989), S. 236.

2 Bannert (1986), S. 60 setzt den Beginn des Scherzo-Satzes schon ab T. 140 an, der Mischbrunner (1985), S. 43 beginnt der letzte Satz bereits T. 296. Jopans (1994), S. 289 hingegen sieht das »finale véritable« erst ab T. 370.

3 Die Unterschiede in der Anzahl der Takte ergeben sich aus der ersten Taktangabe, vgl. Kap. II.2.4.

4 Taktangaben beziehen sich – soweit nicht anders angegeben – auf die Druckfassung. – Zu den Unterschieden zwischen beiden Fassungen vgl. im Darfall Anhang B.4. – Die wesentlichen Punkte resümierend vgl. auch Gärtners (2002, 1).

4. Die Form

4.1 Die Sätze und ihre Revision

Die *Sonatine pour flûte et piano* ist ein durchkomponiertes Werk von etwa zwölfminütiger Dauer. Boulez äusserte sich zwar zur Form, sprach von vier Sätzen und einer Einleitung, er lieferte aber keine detaillierten Angaben.¹ So kam es zu unterschiedlichen Deutungen. Die Divergenzen betreffen Beginn und Ende des Scherzo-Satzes und sind erstaunlich, da der Druck Satzgrenzen durch Doppelstriche markiert. Hieraus wird folgende Anlage ersichtlich:²

Tabelle 2: Formübersicht I zur Sonatine

	Satzbezeichnung	Druckfassung	Frühfassung
	Très librement – Lent	T. 1–31 (31 T.)	T. 1–25 (25 T.)
I	Rapide [Exposition]	T. 32–96 (65 T.)	T. 26–74 (49 T.)
II	Très modéré, presque lent	T. 97–150 (54 T.)	T. 75–116 (42 T.)
III	Tempo scherzando	T. 151–341 (191 T.)	T. 117–218 (102 T.)
IV	Tempo rapide [Reprise]	T. 342–510 (169 T.)	T. 219–332 (114 T.)

Durch die Revision wurde die Form als solche nicht verändert, nur die Proportionen verschoben sich leicht.³ Die Besprechung der Sätze geht von der Druckfassung aus und zieht ergänzend die Frühfassung heran.⁴

Mit »Très librement – Lent« überschrieben, vermittelt die Einleitung (T. 1–31) den Eindruck einer Improvisation. Ausgehaltene Akkorde im Klavier wechseln sich ab mit durch Pausen zersetzten Flötenarpeggien. Bereits die ersten beiden Takte exponieren das wesentliche Material des gesamten Stückes. Im Akkord A₁ und dem Aufstieg der Flöte wird die Reihe aufgefächert, wobei sich in der Verteilung der Töne auf beide Instrumente

1 Vgl. Boulez (1958), S. 38, Boulez (1975), S. 31 und Boulez (1989), S. 250.

2 Bennett (1986), S. 60 setzt den Beginn des Scherzo-Satzes schon in T. 140 an, für Hirsbrunner (1985), S. 43 beginnt der letzte Satz bereits T. 296, Jameux (1984), S. 289 hingegen sieht das »finale véritable« erst ab T. 379.

3 Die Unterschiede in der Anzahl der Takte ergeben sich aus der neuen Takteinteilung, vgl. Kap. II.2.4.

4 Taktangaben beziehen sich – soweit nicht anders angegeben – auf die Druckfassung. – Zu den Unterschieden zwischen beiden Fassungen vgl. im Detail Anhang B.4. – Die wesentlichen Punkte resümierend vgl. auch Gärtner (2002 II).

sowie in der Quintole und abschliessenden Zweitongruppe schon Charakteristika des Themas andeuten. Wenn Kapp und Hirsbrunner auf Leibowitz' *Sonate* op. 12 verweisen,⁵ dann legt diese Anfangsgeste in der Tat nahe, dass Boulez die Komposition seines Lehrers gekannt hat:

Beispiel 83:

René Leibowitz, *Sonate* op. 12, T. 1

Pierre Boulez, *Sonatine*, Frühfassung, T. 1

Auch Leibowitz eröffnete seine *Sonate* mit der Präsentation der Reihe durch einen liegenden Akkord im Klavier mit vorweggenommenem Bass und durch eine aufwärts strebende Sechzehntelquintole der Flöte, wobei sich sogar die melodischen Führungen der letzten drei Töne (Abwärts- und Aufwärtsbewegung) gleichen. Beachtenswert sind die feinen Unterschiede. So setzt Boulez im tiefsten Bassregister ein, zögert präzise auskomponiert den Einsatz des Akkordes hinaus und legt die Dynamik aus dem Piano steigernd an. Die Spannweite des Flötenaufstiegs ist grösser, und der Zielton *fis'''* im Gegensatz zu *des'''* bei Leibowitz spieltechnisch unproblematisch, er wird jedoch durch Flatterzunge verfremdet. Insgesamt gelingt es so, auf elegantere Weise eine grössere Wirkung zu erzielen.

Wie bei den Messiaenschen Modellen scheint hier eine Geste als Keimzelle übernommen, um weiterführend eigenes Gewebe zu entwickeln. In Leibowitz' *Sonate* beginnt in T. 2 ein »Allegro molto«, das die im Adagio-Takt vorgestellte Grundreihe in gleicher Bündelung wiederaufnimmt. Boulez hingegen lässt die Materialien wuchern. Dabei kommen vorrangig jene Reihenformen zum Zuge, welche die Rahmentöne *f-fis* und *c-h* gemeinsam haben: G1, G7, K7, U2, KU2 sowie U8. In T. 16 tritt G11 hinzu mit dem Schritt *c-h* in der Mitte.⁶ Von den sich so ergebenden Verknüp-

5 Vgl. Kap. II.2.2, S. 150.

6 Vgl. dazu auch Kap. II.5.1, S. 236–239.

fungsmöglichkeiten wird reichlich Gebrauch gemacht. Auch der erste Auftritt der Grundreihe geschieht quasi unmerklich; durch Umdeutung der Töne *f*-*fis* geht sie in T. 2 aus der eröffnenden Umkehrung U8 hervor:

Beispiel 84: Pierre Boulez, *Sonatine*, Druck, T. 1–9

Dem Spiel mit sich ähnelnden Reihenformen entsprechen die rhythmisch changierenden Gestalten. Mit schwankender Nähe zum Thema variieren die Bündelung der Töne und die Rhythmisierung der Flötenfiguren. Auch die Akkorde klingen unterschiedlich lange, im Wechselspiel der Instrumente deuten sich Spiegelungen an. Rückblickend hat Boulez diese Textur als noch ungeprägtes Rohmaterial beschrieben:

A l'opposé, dans l'introduction, il n'y a pas encore de thèmes à proprement parler, mais des figures assez lâches les unes par rapport aux autres qui sont dérivées – mélodies et harmonies – de la série qui donnera naissance au thème. Toutefois, ces figures «vagues» pourraient être dérivées de toute autre série. Il s'agit d'un matériau indifférencié, d'un état d'instabilité, d'une sorte de prématériau: les données restent encore intactes de tout potentiel précis.⁷

7 Boulez (1989), S. 252.

Boulez' leicht idealisierende Beschreibung ähnelt in auffallender Weise Leibowitz' Kommentar zur Einleitung der *Variationen* op. 31 von Schönberg:

J'ai déjà parlé du caractère vague de cette introduction et j'entends par là, qu'en tant que telle, sa fonction consiste à présenter d'une manière très libre le matériel sonore dont le développement ultérieur de l'œuvre tirera sa substance. [...] Tout comme les douze sons [...] de la série, le matériel thématique va se trouver exposé progressivement et de façon embryonnaire au cours de cette introduction.⁸

Und nicht nur die Vagheit, die als allgemeines Kennzeichen einleitender Takte angesehen werden könnte, sondern auch konkrete Parallelen machen es wahrscheinlich, dass sich Boulez für den Ausbau der Anfangsge-
ste an Schönbergs zwölftönigem Modellwerk orientierte. Auch die Intro-
duktion zu op. 31 beschränkt sich fast ausschliesslich auf Reihenformen,
die mit gleichen Tönen beginnen, was Leibowitz als eine ökonomische
Auswahl interpretierte.⁹ Zudem beginnt sie mit *b*, dem ersten Ton der
Grundreihe und zugleich Anfangston des Motivs *B-A-C-H*, welches ge-
gen Ende der Schönbergschen Introduction erstmals erscheint und im
Finale mit dem zwölftönigen Thema in Dialog tritt. Wenn oben gesagt
wurde, dass die ersten beiden Takte der *Sonatine* bereits deren wesent-
liches Material beinhalten, dann ist nun zu ergänzen, dass – op. 31 ver-
gleichbar – im vorweggenommenen *C'* auch schon das Terzmotiv an-
klingt. In T. 4 wird es weitergeführt mit *Es'*, dem Fundament des Akkordes
*A*₂,¹⁰ und am Ende der Einleitung rhythmisiert wiederaufgenommen im
wiederholten *C'*, das unmittelbar vor Beginn des »Rapide« crescendie-
rend ins *Es'* springt.¹¹

Lose gefügte einleitende Takte boten sich für eine Überarbeitung geradezu an. Von daher erstaunt es nicht, dass Boulez bei der Revision besonders die Flötenstimme in ihrem rhythmischen Verlauf und bezüglich der Oktav-
lagen minutiös nachbesserte.¹² Mit T. 15–23 der Frühfassung wurde

8 Leibowitz (1949), S. 123.

9 Vgl. Leibowitz (1949), S. 123, Anm. 1: »Il est à remarquer que Schoenberg emploie presque dans toute cette *Introduction* – et ceci évidemment toujours pour des raisons d'économie – seulement les formes qui débutent par les mêmes deux sons que les deux premières formes dont il s'est servi.«

10 Zur Klassifizierung der Akkorde vgl. Kap. II.3.4.

11 Die *C'*-Pulsationen setzen ihrerseits Bezüge. Neben dem Bezug zu den Akkordpulsationen im Finale und damit zu Strawinskys *Sacre* scheint zugleich ein Bezug zu Messiaens »Amen de l'Agonie de Jésus« (1943) auf, welches seinerseits mit *C'*-Pulsationen in Dreiergruppierungen zu Ende geht. Während die Pulsationen in der *Sonatine* rhythmisch variieren, werden diejenigen Messiaens wörtlich wiederholt.

12 Vgl. dazu Kap. II.5.4, S. 294–296 und Kap. II.5.5, S. 313.

ausserdem etwa ein Drittel der ursprünglichen Einleitung gestrichen. Dort erklang eine melodische Passage der Flöte, die sich mit ihren wiederholten Tonfolgen und Halbtonvorschlägen von den vorausgegangenen Arpeggien absetzte, an *Psalmodie 1* erinnert und Jolivets »style incantatoire« heraufbeschwört.¹³

U3: *

U2:

23

Presque rien.

mf

Presque rien.

ppp

comme une hallucination.

Beispiel 85: Pierre Boulez, *Sonatine*, Frühfassung (Brüsseler Abschrift), T. 14–25

- 13 Mit diesem melodischen Einschub scheint zugleich eine weitere Parallele zu den *Variationen* op. 31 auf, denn auch Schönberg bettete etwa in die Mitte seiner Einleitung eine stilistisch deutlich abweichende Phrase, vgl. dazu Leibowitz (1949), S. 124.

T. 15 schloss zunächst die Reihe U3 ab. Die Flöte setzte mit Flatterzunge das *f*, die Töne *cis* und *c* barg Akkord A₁, der für die Begleitung der gesamten Passage verwendet wurde, wodurch das *c* wie ein Grundton im Bass präsent blieb. Ab T. 16 wurde mit der Umkehrung U2 gespielt, vor allem deren Beginn, aber auch Töne der Mitte wurden wiederholt, ähnlich wie dies im 2. Satz des *Quatuor pour Ondes Martenot* geschehen war.¹⁴ T. 22 begann »énigmatique« die Schlussphase der Einleitung mit mehrtönigen Vorschlägen, dem verkürzten Akkord A₁ und dem pulsierenden C' im Bass.

In der Druckfassung kamen an Stelle der gestrichenen neun Takte drei neue hinzu. Diese setzen die zuvor exponierten Figuren in grossen Intervallsprüngen rhythmisch variantenreich fort:

Beispiel 86: Pierre Boulez, *Sonatine*, Druck, T. 22–27

Nun bricht der Ablauf von U3 nach dem neunten Ton ab. Eingefügt werden T. 23–25 keine vollständigen Reihenformen, sondern ausschliesslich die Halbtonschritte von G7 und U6, welche zusammen das chromatische Total ergeben. Dem Charakter noch unbestimmten Materials entsprechend, dient die Zwölftonreihe hier nur als Raster. Die Halbtonfolgen münden direkt in den zweiten Akkord von T. 24 der Frühfassung (siehe Markierung). Auf diese Weise entfiel bei der Revision nicht nur die an Jolivet gemahrende Passage, auch die repetitive Gestik des Schlusses wurde gekürzt.

*

Das »Rapide« (T. 32–96) beginnt mit der Exposition des Themas. In schroffem Gegensatz zum Vorangegangenen wird es T. 32–52 »très marqué – violent« in der Flöte präsentiert, eingebettet in einen weit gespannten,

14 Vgl. Kap. I.2.7, Bsp. 42.

rhythmisch komplexen Satz des Klaviers.¹⁵ Dieser Begleitungssatz ist auf unterschiedliche Weise mit der »Melodie« verwoben. Die Thementöne dienen doppelt gedeutet auch für die in der Klavierstimme verwendeten Reihenformen oder sie werden dort durch Verdoppelungen unterstützt,¹⁶ die Rhythmik des Themas wird aufgenommen und variiert, Vorschläge weisen voraus auf den T. 45 beginnenden Nachsatz II:

The image shows a musical score for Pierre Boulez's *Sonatine, Druck*, beginning of the Exposition, measures 32-42. The score is in G major, 3/8 time. It features a piano introduction (T. 32-42) and a rapid section (T. 43-44). The piano introduction is marked 'très marqué, violent' and 'ff'. The rapid section is marked 'Rapide' and 'très incisif'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations include 'KU4:', 'G1:', 'G2:', 'G3:', 'G4:', 'G5:', 'G6:', 'G7:', 'G8:', 'G9:', 'G10:', 'G11:', 'G12:', 'G13:', 'G14:', 'G15:', 'G16:', 'G17:', 'G18:', 'G19:', 'G20:', 'G21:', 'G22:', 'G23:', 'G24:', 'G25:', 'G26:', 'G27:', 'G28:', 'G29:', 'G30:', 'G31:', 'G32:', 'G33:', 'G34:', 'G35:', 'G36:', 'G37:', 'G38:', 'G39:', 'G40:', 'G41:', 'G42:', 'G43:', 'G44:', 'G45:', 'G46:', 'G47:', 'G48:', 'G49:', 'G50:', 'G51:', 'G52:', 'G53:', 'G54:', 'G55:', 'G56:', 'G57:', 'G58:', 'G59:', 'G60:', 'G61:', 'G62:', 'G63:', 'G64:', 'G65:', 'G66:', 'G67:', 'G68:', 'G69:', 'G70:', 'G71:', 'G72:', 'G73:', 'G74:', 'G75:', 'G76:', 'G77:', 'G78:', 'G79:', 'G80:', 'G81:', 'G82:', 'G83:', 'G84:', 'G85:', 'G86:', 'G87:', 'G88:', 'G89:', 'G90:', 'G91:', 'G92:', 'G93:', 'G94:', 'G95:', 'G96:', 'G97:', 'G98:', 'G99:', 'G100:'.

Beispiel 87: Pierre Boulez, *Sonatine, Druck*, Beginn der Exposition, T. 32–42

15 Zur Struktur des Themas vgl. im einzelnen Kap. II.3.2.

16 Vgl. die Spielanweisung »renforcer avec soin les notes communes avec la partie de Flûte« in T. 34–35. Sämtliche Töne des Themas klingen dort in gleicher Lage rhythmisch verkürzt auch in der Begleitung an.

Wie bereits ersichtlich, war die Begleitung in der Frühfassung anders geartet: Statt der aus dem Thema abgeleiteten komplexen zwölftönigen Textur wechselten sich dort die Akkorde A_1 und A_2 , der Beginn des Terzmotivs sowie eine mit Messiaen in Bezug zu setzende Arpeggiofigur ab.¹⁷ Bis auf die übernommenen Takte 32–33 wurde 1949 die originale Begleitung getilgt und der neue Satz ergänzt. Hatte Boulez gegenüber Goléa noch erklärt, bei der Revision nur zehn Takte geändert zu haben,¹⁸ so räumte er einige Jahre später in einer privaten Äusserung diverse Korrekturen ein. Zwar verwies er hauptsächlich auf die graphische Umgestaltung und wiederholte, die Grundtextur der *Sonatine* sei unverändert geblieben, er sprach jedoch explizit von einer Überarbeitung der Harmonisierung des Themas sowie einer Komprimierung verschiedener Dinge und einer stilistischen Bereinigung:

La révision portait surtout sur le premier développement, sur l'harmonisation du thème proprement dit, et sur les points de développement concentrés. Le texte fondamental est resté inchangé; il y a surtout eu des modifications d'écriture. Les principales modifications ont été la concentration de différentes choses, et une épuration stylistique.¹⁹

Was unter der »concentration de différentes choses« und der »épuration stylistique« zu verstehen ist, zeigt die Verarbeitung des Themas, welche sich T. 53–79 an die Exposition pianissimo subito anschliesst. In der Druckfassung ist – von vereinzelt Einwüfen abgesehen²⁰ – nur mehr Material des Themas selbst vorhanden. Im Bassregister des Klaviers werden die Rhythmen des Vordersatzes, der Themenkopf x_1 sowie die jambische Zelle x_2 , variiert und mit unterschiedlichen Reihentönen verbunden, wodurch die Nähe zum Thema ab- und zunimmt.²¹ Wie schon in der Einleitung sind die vorrangig auftretenden Reihen einander verwandt. Mit U12 (T. 53–55, T. 59–61), U6 (T. 61–64, T. 67–69, T. 71–75), G11 (T. 64) und K5 (T. 73–76) schaffen nun die Reihenformen mit den Rahmentönen $a-b$ und $e-es$ ein harmonisches Netz, T. 75 ergänzt die Flöte noch G9 mit dem Sekundschrift $a-b$ in der Mitte.

Anders als bei der Themenbegleitung stammt sämtliches thematische Material des Verarbeitungsabschnitts bereits aus der Frühfassung, dennoch wich diese erheblich ab:

17 Vgl. Kap. II.3.4, Bsp. 77.

18 Vgl. Kap. II.2.1, S. 146–147.

19 Brief von Pierre Boulez an George Kenneth Mellott vom 31. Mai 1965, vgl. Mellott (1964), Appendix H, S. 361.

20 Vgl. T. 54, T. 67 und T. 71.

21 Vgl. dazu auch Kap. II.5.4, S. 284–285.

The image shows two systems of handwritten musical notation for Pierre Boulez's *Sonatine*. The top system consists of a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with notes and rests, and a 'U12' annotation above it. The bass staff has a more complex line with many notes, some marked with 'x' (cluster), and dynamic markings like 'pp' and 'ppp'. The bottom system continues the piece, with similar notation and a 'Ped' (pedal) marking at the beginning. The manuscript is annotated with 'U12' and other revision notes.

Beispiel 88: Pierre Boulez, *Sonatine*, Frühfassung, T. 38–44 (entspricht Druck T. 53–55)

Satzbestandteile waren ursprünglich nicht nur die aus dem Thema abgespaltenen Zellen. In der linken Hand des Klaviers bildete zusätzlich der Cluster A''–B''–H'' ein pulsierendes Fundament,²² hinzu kamen ausserdem zahlreiche Einwürfe der Flöte, die sich aus der Arpeggiofigur der Themenbegleitung ableiten. 1949 erfuhr der gesamte Abschnitt eine radikale Komprimierung. Der Cluster fiel dieser »stilistischen Bereinigung« vollumfänglich, die Flöteneinwürfe fielen ihr grösstenteils zum Opfer. Wiederholungen thematischen Materials wurden ebenfalls gestrichen,²³ die aufgesplittert übrig gebliebenen Thementeile übereinandergeschichtet und ehemals lineare Reihenpräsentationen auf beide Hände des Klaviers verteilt.²⁴

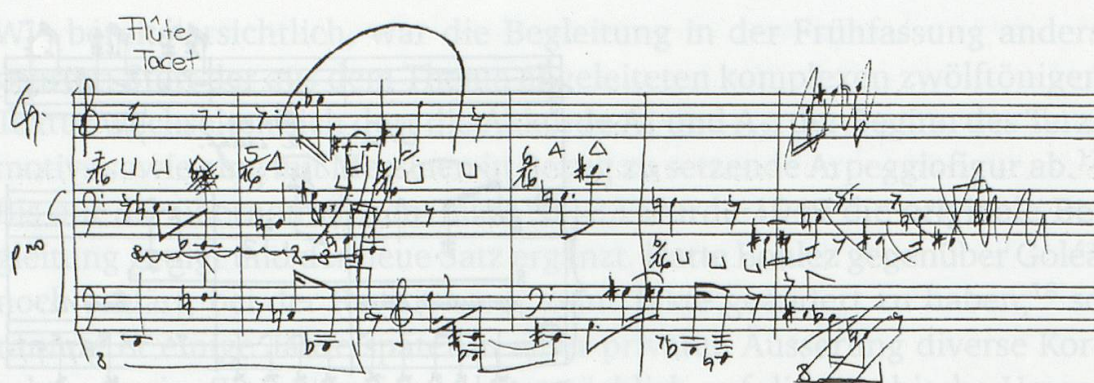
In diesen Kontext ist auch die bisher einzig greifbare Skizze zur *Sonatine* zu setzen. Sie erprobt den Beginn des Verarbeitungsabschnittes und zeigt bereits im wesentlichen das Erscheinungsbild des Druckes:²⁵

22 Seines häufigen Auftretens wegen durch ein gehalstes x symbolisiert, vgl. die Legende auf S. 2 von F-Pn, Ms. 21612 bzw. auf S. 3 der Brüsseler Abschrift.

23 So etwa zu Beginn des Abschnitts, siehe Bsp. 88, die T. 38–40 wiederholenden Takte 43 ff.

24 Zur Bedeutung der Revision für die Satzweise vgl. Kap. II.5.5, S. 311–313.

25 Vgl. PSS, Mappe A, Dossier 3h.



Beispiel 89: Pierre Boulez, *Sonatine*, Einzelskizze (entspricht Druck T. 53–58)

Einzeichnungen innerhalb der Skizze deuten den abschliessenden Komprimierungsschritt an: Den Einwurf der Flötenstimme übernimmt in T. 54 die rechte Hand des Klaviers, deren Töne wiederum wandern zusätzlich in die linke Hand.

Aus dem Bassregister im Crescendo aufsteigend, mündet der Verarbeitungsabschnitt in die Schlussgruppe der Takte 80–96. Diese stimmt in beiden Fassungen überein.²⁶ Nun ist es nur noch die jambische Zelle x_2 , welche sich im Forte-Bereich und in Sopranlage kontrapunktisch fortspinn. Ab T. 88 treten verdichtende Zusammenklänge auf, ab T. 93 wird x_2 mit der rhythmisch diminuierten und umgekehrten Zelle x_1 verknüpft. Imitationen und Engführungen schliessen das »Rapide« ab.

Wieder wird die Auswahl der Reihenformen anhand gemeinsamer Halbtonschritte vorgenommen. Mit U7 (T. 80–84), G12 (T. 84–87), U11 (T. 86–88), U3 (T. 89–90), G2 (T. 90–91), KU5 (T. 91–92), U6 (T. 92–93), U10 (T. 93–96) und G7 (T. 95–96) ist es diesmal jedoch nicht nur eine Reihenfamilie, die dominiert. Der Halbtonschritt $h-b$ in der Mitte von U3 dient als Verbindungsglied der Reihenfamilie $b-h/f-e$ (U7, G 12) mit der Familie $fis-g/cis-c$ (U3, G2). U11 und KU5 weisen den Halbtonschritt $g-fis$ bzw. $c-cis$ in ihrer Mitte auf. In T. 92 wird zu Familie $g-as/d-cis$ (U 10) übergeleitet, mit welcher U6 und G7 mittig verbunden sind. Die Reihe G7 aber endet ihrerseits auf $fis-f$ und lässt somit das »Rapide« in jene Zweitongfolge auslaufen, welche das Thema eröffnete.

*

26 Nur der Beginn wurde minimal gekürzt. Es entfielen Wiederholungen der ersten Zweitonggruppe $h-b$ in emphatischen Oktavparallelen.

Ein Glissando leitet über zum langsamen Satz »Très modéré, presque lent« (T. 97–150). Der Gegensatz zum Vorangegangenen könnte kaum grösser sein. Nach den verschachtelten Forte-Figuren der »Rapide«-Schlussgruppe verstreicht nun die Zeit quasi pulslos in an- und abschwel- lendem Piano. Trotz des improvisatorisch-rhapsodischen Charakters sind drei Abschnitte auszumachen.

Ein erster Abschnitt (T. 97–115) wird getragen vom durchgehenden Triller $g'-as'$, der sich ab T. 107 zum Doppeltremolo $g'/as'-a'/b'$ verdickt und aus welchem zuweilen Arpeggien aufblitzen. Diese wachsen an und deuten mit der Spielanweisung »scintillant« zurück auf *Notation 11*. Die Tonfolgen der Arpeggien lassen sich aus der Umkehrung U8 herleiten, somit klingt aufgefächert auch der Akkord A_1 mit an. Weiteres Element der Textur ist der aus T. 6 der Einleitung stammende Akkord A_3 , welcher aus den Mitteltönen der Grundreihe gewonnen ist. Deren Anfangstöne $f-fis$ (und damit zugleich die Schlusstöne von U8) werden in der linken Hand des Klaviers exponiert:²⁷

[illegible]

Beispiel 90: Pierre Boulez, *Sonatine*, Druck, T. 97–106

27 Statt mehrfacher, unterschiedlich rhythmisierter Wiederholungen des Tonpaares *f-fis* in der Frühfassung, vgl. dort T. 81–82, T. 88–89, T. 92–93, blieben im Druck T. 104–105, T. 111, T. 115 nur einzelne Repräsentanten stehen.

Über der Klaviertextur, die in ihrer Machart der Themenbegleitung der Frühfassung gleicht, ertönen in der Flöte Legatofiguren, die sich nur teilweise dodekaphon deuten lassen. Ihre Rhythmen erinnern an die Zellen des Themas. Der Vorschlag vor dem jeweils dritten Ton weist T. 99 und T. 102 zugleich dezent auf das Terzmotiv, welches in rhythmischen Umrissen und authentischer Intervallfolge T. 105 erstmals auftritt.

Auch der zweite Abschnitt (T. 116–140) wird durch ein Glissando des Klaviers eingeleitet. Nun wechseln sich verschiedene Triller durch die Stimmen wandernd ab. Sie gehen nahtlos ineinander über²⁸ oder werden durch Arpeggien verbunden, die sich aus Reihenteilen und chromatisierten Folgen zusammensetzen. Der Akkord A₃ ist verschwunden. Statt der Melodie-Begleitungsstruktur des 1. Abschnitts bilden Triller, der Vordersatz des Themas in verschiedenen Transpositionen²⁹ sowie Teile der Flötenfigur von T. 98–100 einen dreistimmigen Kontrapunkt, wobei Wiederholungen nicht gescheut werden.³⁰ Anklänge an die Themenexposition des »Rapide«, der Nachsatz I in der Flöte, ein aus U8 gebildetes Arpeggio und das Terzmotto im Bass führen in T. 139–140 ins *Pianississimo subito*.

Sempre accelerando leitet der dritte Abschnitt (T. 141–150) zum »Tempo scherzando« über. Nun ist das Terzmotiv dominierend, welches seine Form zu finden sucht. Rhythmisch und diastematisch bereits ausgeprägt, endet es T. 143 und T. 150 jeweils einen Halbton zu hoch in Trillern, T. 143–144 fortgeführt durch die Tonfolge des ersten Nachsatzes. Die verschachtelten Motive T. 146–147 weisen nach der Vorschlagsnote statt des Tritonus eine Quinte bzw. Quarte auf und laufen somit bereits in der Mitte in die Irre. Die Tonwiederholung des Motivendes verbindet sich ihrerseits T. 141 und T. 146–147 mit Arpeggien oder Vorschlägen und war in der Frühfassung auch als wiederholter Cluster zu Beginn von T. 141 und T. 144 präsent.³¹ Weitere Motivanklänge im Klavier T. 142–144 verwenden die Intervallfolge des Beginns der Flötenfigur von T. 98–100, deren Quintole transponiert T. 148–149 ein letztes Mal in Erscheinung tritt.

28 Vgl. die Spielanweisung »enchaîner les trilles de piano et de flûte d'une manière aussi continue que possible«.

29 T. 116–118: U2, T. 119–120: KU4, T. 122–125: U12, T. 126–128: U5, T. 131–133: U2, T. 134–135: KU3.

30 Vgl. etwa die parallele Struktur von T. 116–118 und T. 131–133, die variierte Wiederholung der Flötenstimme von T. 122–123 in T. 124–125 oder die nur leicht modifizierte Wiederaufnahme der Figur von T. 98–100 in T. 135–138.

31 Vgl. in der Frühfassung T. 111 und T. 113. – In T. 144 des Druckes wurde der Cluster durch das A' ersetzt.

Anschaulich lässt der langsame Satz das Bestreben erkennen, unterschiedliche musikalische Welten zu verbinden. Mit den Trillern, Tremoli und Glissandi treten zu den Ausgangsmaterialien der *Sonatine* Elemente aus Messiaens und Jolivets Vokabular mit aussereuropäischen Konnotationen hinzu.³² Boulez knüpfte so an die im Jahr zuvor komponierten langsamen Sätze im »style incantatoire« an. Die liegenden, zuweilen in Akkorde gebetteten Triller erinnern an *Psalmodie 2* mit ihrem durchgehenden Achsenton,³³ Repetitionen des Tonpaares *f–fis* sowie Glissandi prägten schon die »Assez lent«-Teile des 2. Satzes des *Quatuor pour Ondes Martenot*.³⁴ Die zwischen Thema und Terzmotiv changierenden Legatofiguren stehen in ihrer zarten Expressivität hingegen der Ästhetik von Leibowitz nahe. Schon die Schlussgeste der Flöte am Ende des »Rapide« ähnelt verblüffend einer Figur im 1. Satz der *Sonate* op. 12,³⁵ der tänzelnde Charakter des dritten »Lent«-Abschnittes mit seinen häufigen Tonwiederholungen kommt diesem Leibowitzschen »Allegro molto« noch näher.³⁶

Der raffinierteste Kunstgriff aber ist im Hintergrund verborgen. So zeigt sich, dass der Triller *g–as* und die an ihn gereihte Trillerkette des zweiten Abschnittes Transposition G3 ergeben, welche die Reihenauswahl der »Rapide«-Schlussgruppe konsequent fortsetzt.³⁷ Der rhapsodische langsame Satz mit seinen incantatorischen Anklängen wird so dodekaphon zusammengehalten. Diese unterschwellige Organisation verweist

32 Triller und Glissandi sind auch Bestandteile von Messiaens »style oiseau«, vgl. etwa die Nr. 8 der *Vingt Regards*, S. 50–51, Mehrtrontremoli deuten auf aussereuropäische Bezüge, vgl. etwa Nr. 12 der *Vingt Regards*, S. 86 und S. 89 mit der Spielanweisung »Roulement de tambour«. – Im Mittelteil des 2. Stückes »L'Oiseau« des Zyklus *Mana* verwendet Jolivet neben Tremoli gar konkret auch den Halbtontriller *g–as* als Zusammenhang stiftendes Element.

33 Vgl. Kap. I.2.7, Bsp. 27.

34 Vgl. Kap. I.2.7, Bsp. 41 sowie Bsp. 44b. – Mit liegenden Trillern beginnt dann auch der unmittelbar nach der *Sonatine* im März 1946 komponierte 3. Satz des *Quatuor*, vgl. Kap. I.2.7, Bsp. 45.

35 Vgl. *Sonatine*, T. 93–95 mit Leibowitz' *Sonate* op. 12, 1. Satz, T. 57–59.

36 Dabei bilden die Tonwiederholungen bei Leibowitz allerdings nicht wie in der *Sonatine* eine Art Schlussfloskel, sondern sie gehen aus strengen Spiegelungen hervor, die sich an Verfahren des 1. Satzes der Webernschen *Variationen* op. 27 orientieren. – Vgl. dazu Gärtner (1999), S. 323–327.

37 G3 gehört mit seinen Rahmentönen *g–gis/d–cis* zur selben Reihenfamilie wie die in T. 93–96 verwendete Umkehrung U10. Auch die im »Lent« verwendeten Reihen G1 (Akkord A₃), KU10 (T. 101–102), U12 (T. 114 und T. 122–124) sowie KU4 (T. 119–120) sind dieser Gruppe zuzuordnen. – Mittels der Triller klingt parallel zu G3 allerdings auch G4.

erneut auf Schönbergs op. 31, dessen 7. Variation die Reihentöne des Themas ebenfalls in der Begleitung versteckt – von Leibowitz als vorbildlich gepriesen, da trotz des Farbenzaubers eine solide Architektur vorhanden sei.³⁸

*

Mit einer Dauer von etwa vier Minuten und mit 191 Takten der längste Satz kann das »Tempo scherzando« als das »Herzstück« der *Sonatine* bezeichnet werden. Es gliedert sich in vier Teile:

Tabelle 3: Gliederung des »Tempo scherzando« (Druckfassung)³⁹

T. 151–194	Tempo scherzando I
T. 195–221	Zwischenspiel [Trio]
T. 222–295	Tempo scherzando II
T. 296–341	Subitement tempo rapide

Der erste Teil (T. 151–194) stellt das Terzmotiv vor, um es sogleich »avec humeur« wieder aufzusplittern.⁴⁰ Die Terz des Beginns, der Jambus der Mitte sowie die Tonwiederholung am Ende bilden verkürzte Motive, die sich wie folgt systematisieren lassen:

38 Vgl. Leibowitz (1949), S. 177–178, Anm. 1: »Je voudrais insister sur le point suivant: la solidité de l'architecture musicale schœnbergienne fait que même un passage aussi dilué que celui que nous avons sous les yeux ne court jamais le risque de tomber dans une sorte de déliquescence, où l'élément principal serait la sonorité pour elle-même [...]. Plus même: cette couleur, loin de constituer de vains exercices hédonistes, constitue un support de l'architecture.« – Das Lob an Schönberg ist zugleich deutlich als Seitenhieb auf Messiaens Klangfreudigkeit zu verstehen, welche Leibowitz als empirischen Hedonismus abtat, vgl. Leibowitz (1945 II).

39 Bis auf die Abgrenzung zwischen »Tempo scherzando I« und Zwischenspiel, welche Chang (1998), S. 137 bereits zwischen T. 184 und T. 185 sieht, stimmt meine Gliederung mit der seinigen überein. – Die Gliederung Bennetts (1986), S. 60–61 ist in sich widersprüchlich. So hat der Scherzo-Satz, dessen Beginn er schon in T. 140 ansetzt (vgl. Anm. 2), für Bennett »three sections, each conceived like a strophe of a poem«. Als 1. Strophe analysiert er im folgenden jedoch T. 222–253, die 2. Strophe (»anti-strophe«) endet seinem Beispiel nach um T. 292. Für die 3. Strophe (»epode«) greift die Angabe mit Beginn in T. 286 nicht und ist als Druckfehler zu interpretieren. T. 140–221 werden nicht kommentiert.

40 Vgl. Kap. II.3.3, Bsp. 72.

Tabelle 4: Ableitungen des Terzmotivs⁴¹

The image displays eight musical staves, each representing a different derivation of a triad motif. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The motifs are labeled as follows:

- a**: The full triad motif, starting with a treble clef and a key signature of one flat.
- a'**: A truncated version of the motif, starting with a treble clef and a key signature of one flat.
- a''**: A further truncated version of the motif, starting with a treble clef and a key signature of one flat.
- a'''**: A single note, starting with a treble clef and a key signature of one flat.
- b**: A truncated version of the motif, starting with a treble clef and a key signature of one flat.
- b'**: A further truncated version of the motif, starting with a treble clef and a key signature of one flat.
- b''**: A single note, starting with a treble clef and a key signature of one flat.
- c**: A single note, starting with a treble clef and a key signature of one flat.

41 Für die Analyse des »Tempo scherzando II« hat Bennett (1986), S. 60–62 grundlegende Ansätze geliefert. Die Bezeichnungen a für das gesamte Motiv und b für die Verkürzung mit Beginn in der Mitte sind von Bennett übernommen. Die übrigen Bezeichnungen leiten sich davon ab. Dass Boulez die verschiedenen Verkürzungsstadien des Terzmotivs bis hin in seine Einzelbestandteile, a''' (Terz), b' (Jambus) und c (Tonwiederholung), als eigenständige Motive verstand, zeigen gepunktete

In dreistimmigem Kontrapunkt werden das Terzmotiv und seine Ableitungen durcheinandergewirbelt, wobei Imitationen anklingen.⁴² Zahlenmässig überwiegen die kürzesten Einheiten a", a'", b' und c. Dodekaphonen Verfahren analog ergeben sich aus Krebs, Umkehrung sowie Transposition der Motive vielfältige Varianten. Darüber hinaus kann die originale Intervallfolge aufgegeben werden. An die Stelle der charakteristischen kleinen Terz tritt die grosse, der Jambus und seine Vorschlagsnote tauschen Quarte und Tritonus. Nur mehr rhythmisch und durch die Bewegungsrichtung definiert ist als ein Extremfall etwa a' in der Flötenstimme von T. 166–167. Umgekehrt kann das Terzmotiv auch seine rhythmische Gestalt verlassen und sich mit der originalen Intervallfolge in gleichförmige Sechzehntelketten integrieren.⁴³ Die Sechzehntelketten als solche sind von Halbtonschritten geprägt, die sich zuweilen als Rahmen- und Mitteltöne einer Reihenform erweisen.⁴⁴ Nach dem gleichen Prinzip setzen sich auch eingefügte Arpeggien zusammen, wodurch ein subtiler Bezug zum langsamen Satz geschaffen wird.⁴⁵ Eine rückweisende Funktion erfüllen auch die Triller in T. 177 und T. 183.⁴⁶ Ab T. 185 wird Motiv b', welches dem Jambus der Themenzelle x₂ entspricht, dreistimmig enggeführt, ähnlich wie dies in der Schlussgruppe des »Rapide« geschehen war.

Das »Tempo scherzando I« endet ritardierend im Fortissimo. T. 195 scheint mit dem Terzmotiv pianissimo im Bass die Wiederaufnahme des Scherzando-Spiels einzusetzen. Im Gegensatz zu T. 149–150 verebben die Impulse der Klavierstimme jedoch in liegenden Trillern; Einwürfe in der Flöte führen T. 198–200 zu einem erneuten Einhalten. Im »Très modéré,

Linien sowie die Erklärung »Les liaisons en pointillé ne sont mises que pour marquer l'articulation des motifs«, vgl. Druckfassung, S. 8. – Vgl. ergänzend auch die empirisch angelegte Auflistung der Motive bei Chang (1998), S. 145 und S. 147.

42 Vgl. etwa die Imitationen von a in T. 151–154, die Imitationen von b' in T. 156–159 oder die Imitationen von a' in T. 159–162.

43 Vgl. etwa die rechte Hand des Klaviers in T. 156 oder die linke Hand in T. 170. In beiden Fällen blieb vom Rhythmus des Motivs nur mehr der Vorschlag erhalten.

44 Vgl. etwa linke Hand des Klaviers, T. 151: U4 (Reihentöne 1, 2, 6, 7) bzw. T. 154: G11 (Reihentöne 7, 6, 2, 1) oder Flöte, T. 168: U12 (Reihentöne 1, 2, 12, 11).

45 So ergeben sich etwa die Halbtonschritte der Klavierarpeggien in T. 162–163 aus den Rahmen- und Mitteltönen von Transposition G7, wobei das Arpeggio von T. 162 mit demjenigen von T. 129 des »Très modéré« übereinstimmt. – Wenn Boulez bei der Revision der Einleitung T. 23–24 ebenfalls die Halbtonschritte von G7 einfügt (s. o. Bsp. 86), dann schafft er so einen weiteren Bezug.

46 Vgl. dieselben Triller im dritten Abschnitt des »Très modéré«, T. 143 bzw. T. 150.

presque lent« wird anschliessend bis T. 221 improvisationsartig zurückgeblendet. Kurze Abschnitte unterschiedlichen Materials reihen sich nun aneinander in diesem Zwischenspiel, welches als »Trio« zu verstehen ist.⁴⁷ Über Doppeltremoli erklingen transponiert T. 201–203 sowie T. 205–210 die Legatofiguren des langsamen Satzes und das augmentierte Terzmotiv.⁴⁸ Zwölftönige 32stel-Arpeggien, die an die Begleitungsfigur des »Rapide« erinnern, entladen sich, aus dem Bassregister kommend, stark crescendierend T. 204, T. 211 und T. 214 in zwei ineinandergeschachtelte jambische Zellen, münden nach einer kurzen Pause in eine martellierte kleine None in hoher Sopranlage und nehmen so den Schluss des »Tempo scherzando I« wieder auf.⁴⁹ Als ob sie auf das Klavier reagiere, zitiert die Flöte T. 212–213 ihre energische Einstiegsgeste aus der Einleitung mit dem durch eine kleine None vorgeschlagenen Zielton in Flatterzunge. Krebsgänglich führt die Quintole abwärts zum Tonpaar *f–fis*, welches aus der später gestrichenen Passage der Einleitung sowie aus dem 1. Abschnitt des langsamen Satzes präsent ist, und welches transponiert auf die Tonstufe *as–a* T. 215–216 intensiviert wiederaufgenommen wird.⁵⁰ Die schrillen Nonen im Klavier bereiten ihrerseits die Wiederaufnahme des Themas vor. Dieses lässt T. 217–221 im dreifachen Forte und »très large« das Trio in einem Höhepunkt enden.⁵¹

Das »Tempo scherzando II« (T. 222–295) sollte laut Frühfassung »avec beaucoup de fantaisie« ausgeführt werden,⁵² eine Anweisung, die beinahe ironisch anmutet angesichts der strengen Konstruktion dieses Teils, der den Interpreten so gut wie keinen Spielraum gestattet. Innerhalb zweier Abschnitte fügen sich die Motive des ersten Scherzando-Teils nun zu

47 Vgl. in diesem Sinn auch Jameux (1984), S. 284, Schubert (1985), S. 49 und Hirsbrunner (1985), S. 43–44. – Diese Interpretation deckt sich zudem mit der Äusserung von Boulez (1989), S. 250.

48 T. 201–202 nehmen Bezug auf T. 98–100, T. 205–208 orientieren sich an T. 105–106, T. 209–210 spiegeln in Variation T. 205–206. – Eine wörtliche Wiederholung von T. 202, wie sie der Frühfassung gemäss als T. 204 hätte erfolgen müssen, wurde bei der Revision gestrichen.

49 Für die Arpeggien werden jeweils zwei im Abstand einer grossen Sekunde parallel laufende Reihenformen miteinander kombiniert, T. 204: U7 und U5, T. 211: U6 und U4, T. 214: G5 und G3.

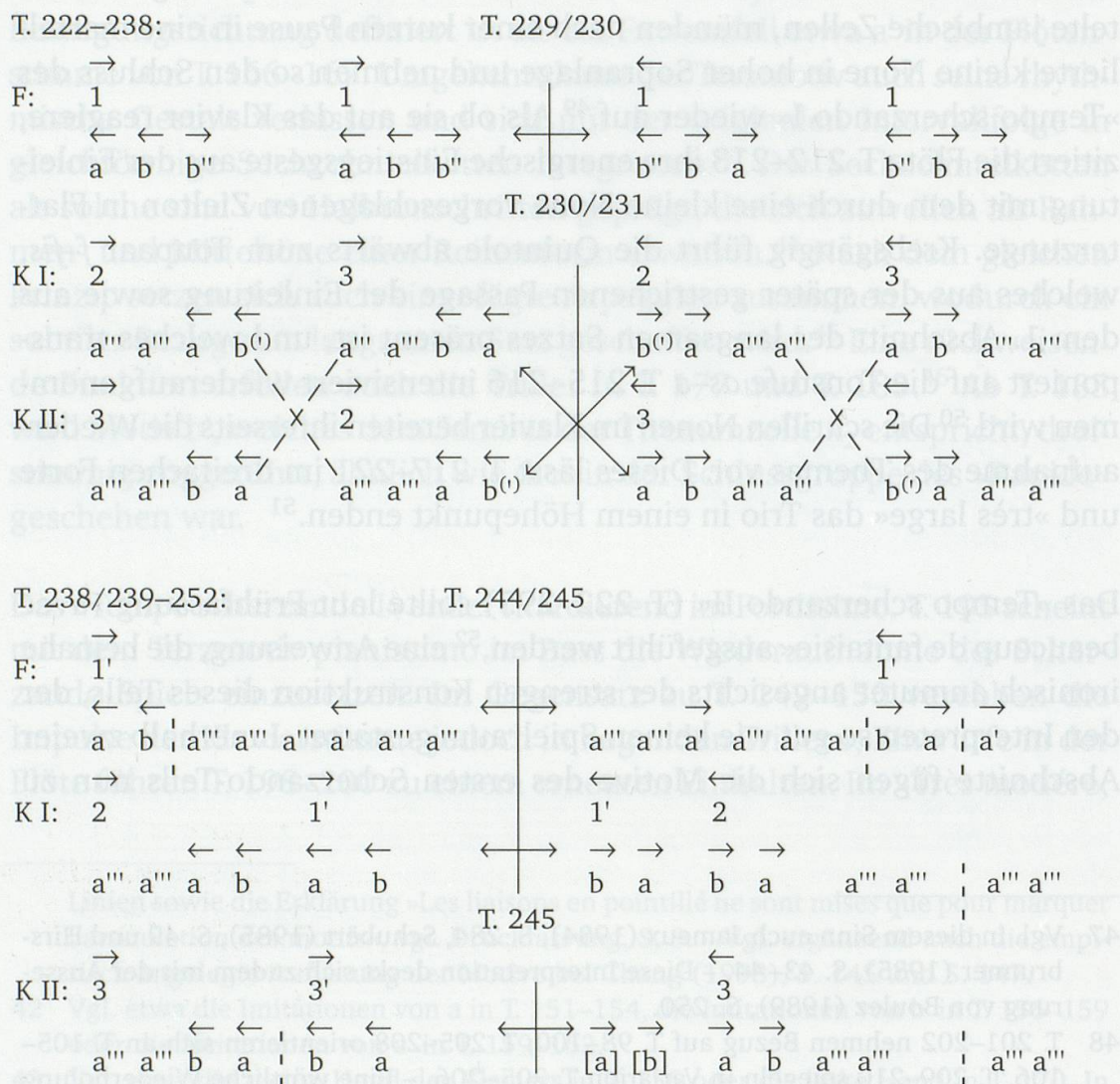
50 In der Frühfassung durch Wiederholungen zusätzlich hervorgehoben, vgl. dort T. 161.

51 Vgl. Kap. II.3.2, Bsp. 71.

52 Vgl. dort T. 167.

grösseren Einheiten.⁵³ Diese Motivketten spiegeln sich und tauschen in dreistimmigem Kontrapunkt die Stimmen. In einem ersten Abschnitt (T. 222–258) geschieht dies in zwei Blöcken, wobei sich zunächst die Flötenstimme, dann die linke Hand des Klaviers bezüglich Material und Spiegelachse leicht absondern:

Tabelle 5: Aufbau des *Tempo scherzando* II (1. Abschnitt)⁵⁴



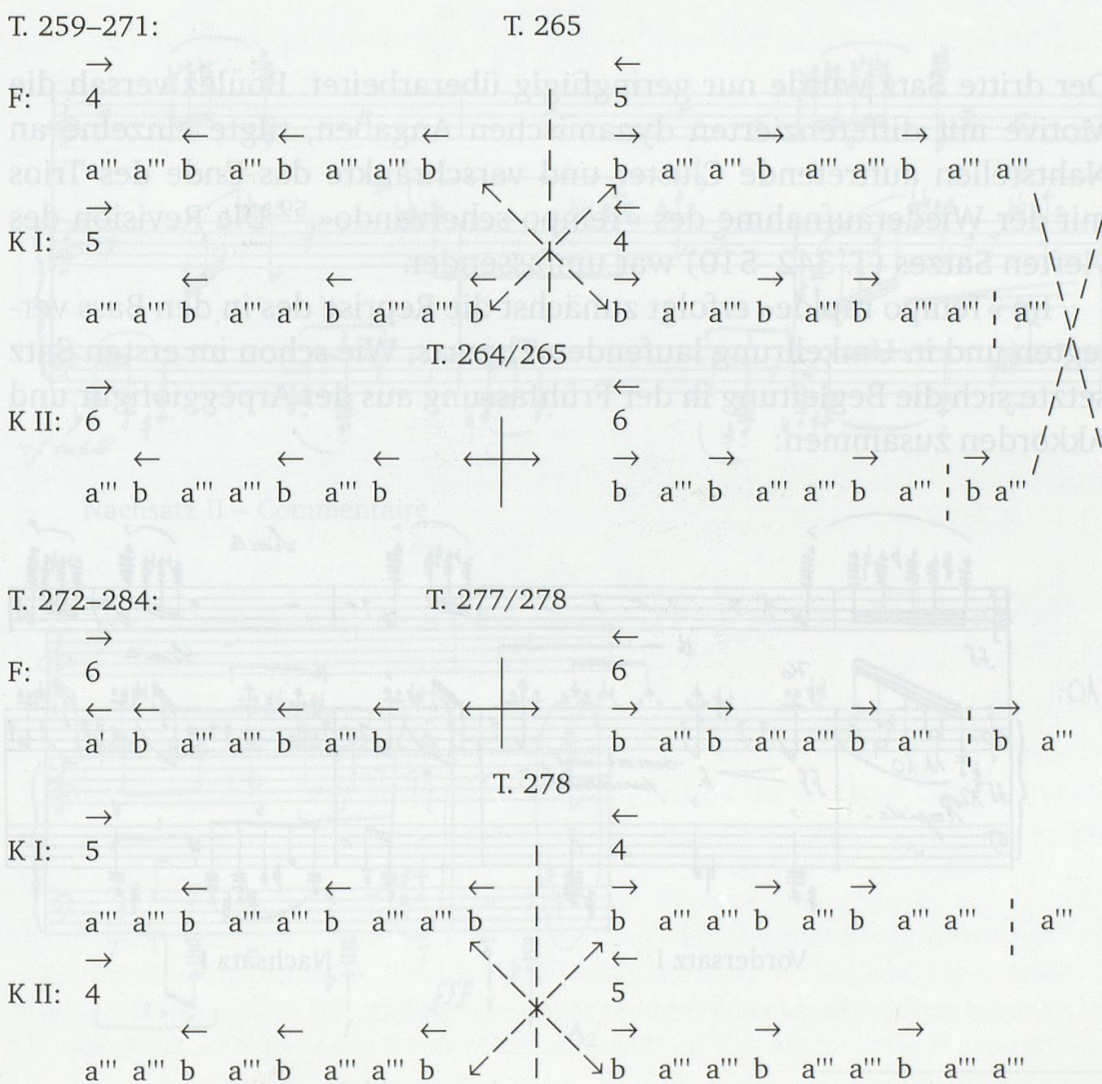
53 Vgl. hierzu auch Anhang B.3.2 sowie Kap. II.5.4, S. 285–288.

54 Einfache Pfeile geben die Bewegungsrichtung von Motiven und motivischen Einheiten an, Doppelpfeile markieren Spiegelungen, gestrichelte diagonale Linien stehen für Stimmtausch. Die Bezeichnungen der Einheiten 1, 1', 2 und 3 sind von Bennett übernommen, vgl. Bennett (1986), S. 62. – Vgl. auch die an Bennetts Ansätze mit neuer Nomenklatur anknüpfende Analyse von Chang (1998), S. 177.

Die filigrane Arbeit endet T. 252–258 wuchtig mit geballten akkordischen Wiederholungen der Motive c und b', in deren Folge sich zugleich der Vordersatz des Themas verbirgt.⁵⁵

Der zweite Abschnitt (T. 259–295) basiert auf noch längeren Motivketten. Zugleich findet eine weitere Materialreduzierung statt. Wurden schon für die Rhythmen des ersten Abschnittes nicht sämtliche Ableitungen des Terzmotivs verwendet, weben nun nur noch a''' und b das kontrapunktische Netz. Wieder wird dieses aufgelockert durch leichte Verschiebungen der Spiegelachsen zwischen den Stimmen sowie neu durch Pausen oder Motivüberlappungen, welche die Spiegelungen verzerren:

Tabelle 6: Aufbau des *Tempo scherzando* II (2. Abschnitt)⁵⁶



55 Vgl. Kap. II.5.6, Bsp. 125.

56 Verzerrte Spiegelungen werden durch gestrichelte Doppelpfeile kenntlich gemacht.

T. 284–292 folgt eine dreistimmige Engführung aus Ketten des Motivs b mit Spiegelachsen in T. 288; T. 293 schliessen sich clusterartige Wiederholungen von Motiv c an, die als Folge wiederum den verkürzten Themenkopf zitieren.⁵⁷ »Plus large« leitet eine jambische Kette hinüber in den vierten Teil des Scherzos.

Das »Subitement tempo rapide« (T. 296–341) ist jener rhythmische Kanon, auf den Boulez in seinen Kommentaren zur *Sonatine* wiederholt zu sprechen kam. Der Kanon basiert nur mehr auf der jambischen Zelle (Motiv b') und führt so die bereits im »Tempo scherzando II« vorgenommene Materialreduktion konsequent weiter.⁵⁸

*

Der dritte Satz wurde nur geringfügig überarbeitet. Boulez versah die Motive mit differenzierten dynamischen Angaben, tilgte einzelne an Nahtstellen auftretende Cluster und verschränkte das Ende des Trios mit der Wiederaufnahme des »Tempo scherzando«.⁵⁹ Die Revision des vierten Satzes (T. 342–510) war umfassender.

Im »Tempo rapide« erfolgt zunächst die Reprise des in den Bass verlegten und in Umkehrung laufenden Themas. Wie schon im ersten Satz setzte sich die Begleitung in der Frühfassung aus der Arpeggiofigur und Akkorden zusammen:

Vordersatz I Nachsatz I

57 Vgl. Kap. II.5.6, Bsp. 126.

58 Dem rhythmischen Kanon widmet sich eigens Kap. II.5.3.

59 Vgl. T. 221 der Druckfassung mit T. 166–167 der Frühfassung.

Vordersatz II

A₁ A₂'

Nachsatz II - Commentaire

mf subito

Schlusswendung

A₂'

fff

Gegenüber der Exposition fallen Änderungen auf.⁶⁰ So wurde von der Arpeggiofigur nur die Tonfolge der ehemals linken Hand beibehalten, nun kombiniert mit hohen chromatischen Einwüfen in der Flöte, wie sie ähnlich auch in Jolivets *Incantations* oder *Chant de Linos* zu finden sind.⁶¹ Anstelle des Terzmottos erklingt zwischen den Arpeggien der Cluster, in wechselnden Rhythmen und Tonkombinationen und in höchste Höhen versetzt. Neben Akkord A₁ tritt neu eine transponierte Umkehrung von A₂.⁶²

Nach der Revision blieben in der Druckfassung nur die einleitende Arpeggiofigur sowie der dazugehörige Einwurf der Flöte stehen. Die übrige Begleitung der Themenreprise T. 342–361 wurde neu komponiert und entspricht in Umkehrung um einen Halbton transponiert derjenigen der Exposition.⁶³

60 Vgl. Kap. II.3.4, Bsp. 77.

61 Vgl. bes. *Incantation E* sowie *Chant de Linos* vor den Buchstaben E und I.

62 Akkord A₂ erscheint um einen Ganzton erhöht zum Klang cis-d-fis-c-f, der Ton fis wurde gekürzt und die Töne cis, d und f oktavversetzt, woraus sich die Ableitung f-cis-c-d ergibt. – Zu den Akkorden der *Sonatine* vgl. Kap. II.3.4, Bsp. 79, zum Verfahren der Umkehrungen vgl. die Akkordtabellen der *Psalmodes*, Kap. I.2.7, Bsp. 32 und Bsp. 33.

63 Vgl. oben Bsp. 87. – Die Reprise findet sich in ihrem neuen Kleid neben der Exposition auf Bogen 1 des skizzenhaften Entwurfs, vgl. PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 4a.

Beispiel 92: Pierre Boulez, *Sonatine*, Druck, Beginn der Reprise, T. 342–352

Da die Themenreprise vom Bass des Klaviers übernommen wird und die Begleitung in der Klavierstimme verbleibt, ist das Thema in der Druckfassung klanglich noch stärker in sein Begleitungsnetz verwoben, als dies in der Exposition der Fall war. So ist es nicht allzu erstaunlich, dass Jameux von einer Klavierkadenz spricht, auf welche das eigentliche Finale erst folge.⁶⁴

Wie im ersten »Rapide« schliesst sich an die Präsentation des Themas sogleich dessen Zerlegung an. Innerhalb eines kurzen Verarbeitungsabschnittes werden T. 362–378 isolierte Thementeile in lockerem Satz miteinander kombiniert. Hier gab es auch in der Frühfassung keine gewebefüllenden Cluster oder Einwürfe. Neben dem Themenkopf erscheint neu die Quintole y_1 des Nachsatzes. Der Jambus, welcher bisher die entwickelnden Abschnitte bestimmte, wird nun gemieden.

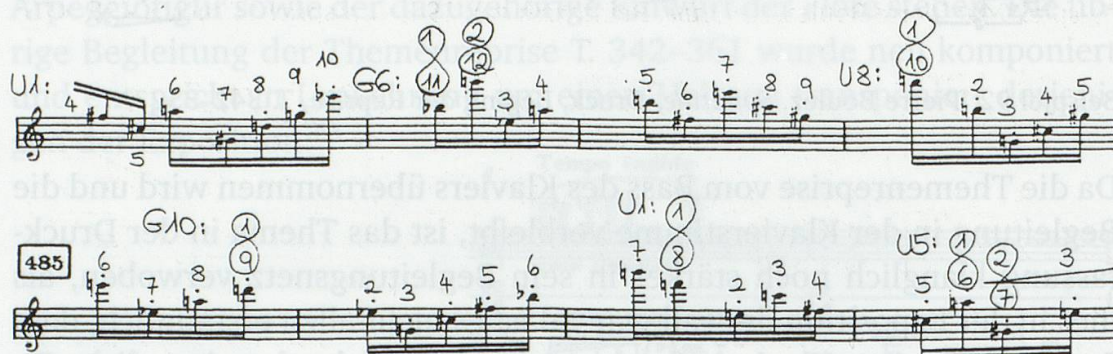
Anfang Februar 1946 schrieb Boulez an Leibowitz, die *Sonatine* sei noch nicht ganz fertig, ihr fehle noch ein »développement final«.⁶⁵ Die Schlussentwicklung (T. 379–495) setzt ein, wo im ersten Satz die jambische Schlussgruppe begann. Wie Personen im Finale einer Oper vereinen sich im »Très rapide« die Materialien der *Sonatine* zu einer wirkungsvollen Schlusszene.

Vom Thema treten zunächst die noch nicht verarbeiteten Zellen z_1 und z_2 auf. Sequenzen einander ähnelnder Takte und Oktavverdopplungen, wie sie die Frühfassung zeigte, wurden ausgedünnt, intermittie-

64 Vgl. Jameux (1984), S. 284 und S. 289.

65 Vgl. Boulez' Brief an Leibowitz, zitiert in Kap. I.2.6, S. 82.

rende Clustereinwürfe gestrichen.⁶⁶ Ab T. 417 bilden sich Reihenkettten, zunächst einzeln, in der rechten Hand des Klaviers (T. 417–427), in der Flöte (T. 430–440) und in der linken Hand (T. 440–449); schliesslich laufen in gesteigertem Tempo bis zu drei Zwölftonketten parallel (T. 463–489). Dabei wird ein Verfahren angewandt, welches Boulez bereits im 2. Satz des *Quatuor pour Ondes Martenot* und in *Notation 6* erprobt hatte:⁶⁷ Die zu einer Kette verbundenen Reihen gehen mittels doppelt ge- deuteter Töne ineinander über, wobei sich die Reihenabschnitte kontinuierlich verkürzen bzw. dehnen:



Beispiel 93: Pierre Boulez, *Sonatine*, Druck, Flötenstimme, T. 481–488

Zu den Themenzellen z_1 und z_2 gesellt sich ab T. 386 das Terzmotiv, das sich in Sechzehntelketten fortspinn und dabei das Terzmotto in Zweier- und Dreierpuls wiederholt. Die Terzmotiv-Fortspinnungen bilden im folgenden den roten Faden der Schlussentwicklung. Sie stehen im Kontrapunkt zu den von z_1 und z_2 geprägten Stimmen und zu den Zwölftonketten.

Wie in einer Fuge werden die Durchführungen der Zwölftonketten von Zwischenspielen unterbrochen, deren unregelmässige Akkordrepetitionen die *Sacre*-Anklänge früherer Kompositionen aufgreifen.⁶⁸ Innerhalb zweier Etappen wurden diese Akkordschläge bei der Revision allerdings stark reduziert. Schon die Einträge im Pariser Exemplar der Frühfassung verzeichnen Kürzungen. Die als Druckvorlage dienende Reinschrift weist darüber hinaus Streichungen letzter Hand auf:⁶⁹

66 Vgl. die Frühfassung T. 242–254, abgebildet in Kap. II.5.2, Bsp. 102.

67 Vgl. Kap. I.2.7, Bsp. 43 und Bsp. 52.

68 Zum Rhythmus dieser Akkordrepetitionen vgl. im einzelnen Kap. II.5.4, S. 288–292 sowie Anhang B.3.3.

69 Vgl. die Kopie in PSS, Mappe A, Dossier 4a.



Beispiel 94a: Pierre Boulez, *Sonatine*, Reinschrift von 1949 (entspricht Druck T. 412–415)



Beispiel 94b: Pierre Boulez, *Sonatine*, Reinschrift von 1949 (entspricht Druck T. 425–428)

So wurden etwa in T. 414 fünf Sechzehntel gestrichen und in T. 415 die begleitenden Akkordschläge getilgt. Vor T. 427 entfielen zwei ganze Takte, und T. 426 wurde um ein Sechzehntel gekappt. Im Druck blieben von den mit dem Terzmotiv kombinierten Akkordblöcken schliesslich nur mehr Repräsentanten in T. 414, T. 428, T. 453–457 und T. 461–463 stehen.⁷⁰

Um Pausen zu überbrücken, das Terzmotiv zu begleiten oder Akzentuierungen zu unterstreichen, hatte in der Frühfassung schliesslich auch der Cluster das Materialaufgebot des Finale mitgeprägt.⁷¹ Seine Spuren wurden bei der Revision vollständig getilgt.

70 Vielleicht hat zu diesen grossflächigen Kürzungen auch die Tatsache beigetragen, dass die Interpreten der Brüsseler Uraufführung aus Gründen des »équilibre formel« T. 281–301 der Frühfassung ausgelassen hatten, vgl. die Einzeichnungen »x« vor T. 281 und »ici« am Ende von T. 301 des bislang vorliegenden Exemplars der Brüsseler Reinschrift, vgl. dazu auch Souris (2000), S. 181–182, zitiert in Kap. II.2.1, S. 144. – Souris' Annahme, der Kürzungsvorschlag Marcelle Merceniers sei in die Druckfassung eingegangen, ist allerdings zu präzisieren, denn Boulez übernahm nicht den Sprung als solchen, welcher auch die Auslassung von Zwölftonketten bedeutet hätte, sondern kürzte nur innerhalb der akkordischen Zwischenspiele.

71 Vgl. in der Frühfassung T. 243–254, T. 272–273, T. 279–283, T. 298–300, T. 317.

Tabelle 7: Gliederung der Schlussentwicklung des Finale (Druckfassung)

T. 379–429	»Très rapide«
T. 379–396	Klavier alleine (Themenzellen z_1 und z_2 , Terzmotiv-Fortspinnungen)
T. 397	Flöte dazu (dreistimmiger Kontrapunkt)
T. 414–416	Akkordpulsationen (gekürzt)
T. 417–427	Zwölftonkette in rechter Hand des Klaviers
T. 427–429	Zwischenspiel mit Akkordpulsationen (gekürzt)
T. 430–473	»très progressivement de plus en plus rapide et tourbillonnant«
T. 430–440	Zwölftonkette in Flöte
T. 440–449	Zwölftonkette in linker Hand des Klaviers
T. 449–463	Zwischenspiel mit Akkordpulsationen (gekürzt)
T. 463–472	Vierstimmiger Kontrapunkt aus drei Zwölftonketten sowie Terzmotiv-Fortspinnungen
T. 473	Zwischenspiel
T. 474–495	»Extrêmement rapide«
T. 474–480	Vierstimmiger Kontrapunkt aus Zwölftonketten und Terzmotiv-Fortspinnungen
T. 480–489	Zwölftonkette in Flöte; entspricht T. 417–427 (Transponierter Stimmtausch mit rechter Hand des Klaviers)
T. 489–495	Nachspiel mit Terzmotiv-Fortspinnungen, akkordisch gesetzten Themenzellen sowie Akkordpulsationen (gekürzt)

Es bietet sich an, T. 496–510 als Coda zu verstehen.⁷² Nach einer Art »Trugschluss« in T. 491 und anschliessender Temporücknahme mündet in T. 496 die Arpeggiofigur der Themenbegleitung in liegende Triller, zu denen im Tempo des langsamen Satzes Themenbruchstücke erklingen.⁷³ »Très large« wird T. 503–506 ein letztes Mal der Beginn des Themas zitiert, wie im Trio des »Tempo scherzando« in wuchtigen kleinen Noten. Das begleitende Flatterzungengeräusch der Flöte ist nun noch eine Oktave höher in den Grenzton *cis'''* versetzt:

72 Vgl. die Äusserung von Boulez (1989), S. 250, vgl. auch Baron (1975), S. 92, Jameux (1984), S. 284 und S. 289, Hirsbrunner (1985), S. 43–44, Bennett (1986), S. 60 und Chang (1998), S. 187.

73 In der Druckfassung ertönt die Arpeggiofigur innerhalb dieser Passage insgesamt viermal, wobei die Tonfolgen in beiden Händen auch krebsgängig verlaufen, so dass keine Wiederholung der anderen gleicht. In der Frühfassung waren die Repetitionen noch wörtlich und zudem zahlreicher: Mit der Spielanweisung »incisif« versehen erklang die Arpeggiofigur nicht weniger als siebenmal. Vgl. dort T. 319–327. – Bei der Revision wurde zudem eine rhythmisierte Wiederholung der Tonfolge *f''-fis'''* in T. 499–500 der Flötenstimme durch das wörtliche Zitat des Zieltons aus T. 2 der Einleitung ersetzt.

The musical score is divided into two systems. The first system, starting at measure 503, is marked 'Très large'. It features a piano part with 'subito fff percuté, résonné' and a flute part with '7. fff strident' and 'sempre fff'. The second system, starting at measure 510, is marked 'Très rapide'. It features a piano part with 'mp subito', 'ppp étouffé', and 'presser un peu retenir!' and a flute part with 'ff très brusque' and 'Très rapide'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Beispiel 95: Pierre Boulez, *Sonatine*, Druck, T. 503–510

T. 507 bleibt wie in der Einleitung der verkürzte Akkord A_1 nach einem mehrtönigen Vorschlag liegen. »Etuuffé« springt das C' im Bass nun nicht nur ins Es' , sondern es folgt das gesamte Terzmotiv, allein die Tonwiederholung fehlt. Nach einer Pause wird diese »très rapide« in T. 510 nachgereicht, mit einem Vorschlag versehen, der bis ins unerhörte f''' der Flöte führt. Diese Schlussgeste ergänzt zugleich die vorangegangene Themenpräsentation, deren Tonwiederholung ebenfalls ausgeblieben war. Als Gegengewicht zur extremen Höhe der Flöte schlägt das Klavier sforzatissimo eine kleine None nach. In der Frühfassung hatte gleichenorts ein Cluster die *Sonatine* beendet.

Nicht nur das pulsierende Spiel mit Terzmotiv und Akkorden lässt Strawinskys *Sacre* anklingen, auch die kurzfristige Zurücknahme vor der definitiven Entladung einer gewaltigen Stretta stimmt mit der Schlussbildung der »Danse sacrale« überein.⁷⁴ Auf der Suche nach einem wirkungsvollen »développement final« für sein »Opus 1« liess sich Boulez

74 Vgl. dort Ziffer 201 ff.

4.2 Formwahl und Modelle

Neben der rhythmischen Arbeit war es vor allem der Umgang mit der Form, den Boulez ab 1949 an Schönberg kritisierte:

Il n'en reste pas moins que ces formes préclassiques et classiques sont le plus parfait *contresens* qui se puisse déceler dans la musique contemporaine, contresens qui nous paraît annihiler la portée de l'œuvre de Schönberg d'une manière générale – œuvre tirée à hue et à dia par deux conceptions antinomiques: le résultat se révélera quelquefois catastrophique.¹

Anstelle der Übernahme traditioneller Muster forderte Boulez neue, der Zwölftontechnik gemässe Strukturen – so, wie es Webern aufgezeigt habe.²

Auch Leibowitz hatte sich seit Anfang der 40er Jahre mit Formfragen auseinandergesetzt. In seiner *Introduction à la musique de douze sons* hob er zu Beginn in Berufung auf Schönberg die Notwendigkeit zwölftontechnischer Organisation hervor, um auch in atonaler Musik wieder grosse Formen schreiben zu können.³ Vehement verteidigte er dabei den klassizistischen Ansatz:

Sans vouloir nous y attarder outre mesure, il nous faut dire pour l'instant que les »grandes formes« schœnbergiennes depuis l'op. 25 jusqu'à l'op. 30 inclus, sont largement tributaires des schémas formels traditionnels. [...] Je ne partage pas l'avis de Ernst Krenek qui semble voir dans cette recrudescence des formes traditionnelles une erreur fondamentale. Pour lui cela équivaut à verser des vins nouveaux dans de vieilles outres.

Je pense que Krenek méconnaît le fait suivant: les formes traditionnelles telles que Schœnberg les emploie [...] n'ont de commun avec les formes de la musique tonale qu'un vague schéma. [...]

1 Boulez (1949) in Boulez (1966 I), S. 254.

2 Vgl. Boulez (1951) in Boulez (1966 I), bes. S. 17–18: »Il faut bien avouer que nous ne trouvons guère chez Schönberg une telle conscience du principe sériel générateur de FONCTIONS sérielles proprement dites, sinon à l'état embryonnaire [...]. En revanche, chez Webern, L'ÉVIDENCE SONORE est atteinte par l'engendrement de la structure à partir du matériau. Nous voulons parler du fait que l'architecture de l'œuvre dérive directement de l'agencement de la série. [...] Il faut donc insister sur le fait que la signification de l'œuvre de Webern, que sa raison d'être historique [...] est donc d'introduire un nouveau mode de l'être« musical.« Vgl. entsprechend Boulez (1952 I) in Boulez (1966 I), S. 268–269 und S. 271.

3 Vgl. Leibowitz (1949), S. 26 und bes. S. 27: »Voilà donc résolue pour nous une première question de la plus haute importance. La technique de douze sons constitue au sein de »l'atonalité« une discipline indispensable, une organisation contenant des éléments structurels suffisamment puissants pour remplacer ceux du système tonal et rendant possible par là l'élaboration des *grandes formes musicales*.«

Je ne crois pas du tout, non plus, que la forme *Sonate* en particulier (contre laquelle pourtant Krenek se révolte tout particulièrement) [...] soit radicalement en désaccord avec la technique de douze sons. Malgré tout cela il faut donner raison à Krenek lorsqu'il dit que la forme *Variations* paraît plus propre à la nouvelle technique, puisqu'elle participe réellement à son essence même.⁴

In *Schœnberg et son école* setzte Leibowitz mit der Formdiskussion genau an diesem Punkt wieder an: Bei der Einführung seiner neuen Technik habe Schönberg gar keine andere Wahl gehabt, als übergangsweise mit traditionellen Schemata zu experimentieren. Zudem habe er diese erneuert und erweitert:

Quant au problème des formes classiques, qui a soulevé pas mal de discussion, je me suis expliqué là-dessus dans mon autre ouvrage. Je rappellerai seulement qu'au moment où Schönberg introduisait dans la musique son innovation la plus radicale – la technique sérielle – son génie s'est vu obligé d'expérimenter son acquisition tout d'abord dans le cadre de certaines formes consacrées. Mais il faut dire aussi qu'il n'accepte pas ces formes comme des moules fixes; au contraire, chacune des formes classiques qu'il utilise se trouve recréée, amplifiée, développée, jusqu'à n'offrir en fait qu'une ressemblance fort lointaine avec celles que nous connaissions jusqu'alors.⁵

Innerhalb der Wiener Trias verstand Leibowitz im folgenden Alban Berg als den Traditionswahrenden, denjenigen, der die grosse Instrumentalform stets beibehalten musste.⁶ Weberns dodekaphone Rückkehr zu klassischen Formen sei hingegen von Anfang an sehr frei gewesen, ab der *Symphonie* op. 21 habe dann zunehmend die Reihentechnik die formale Anlage bestimmt.⁷

4 Leibowitz (1949), S. 115–116 innerhalb des Kapitels »Le problème de la forme dans la nouvelle méthode de composition.« Vgl. dazu auch Krenek (1937), bes. S. 65–70.

5 Leibowitz (1947), S. 112.

6 Vgl. etwa Leibowitz (1947), S. 147–148: »En ce sens, Berg n'habille pas les formes anciennes d'une manière nouvelle, [...] mais s'efforce de réactiver le sens originel de ces formes [...]. A ces principes, Berg croira toute sa vie avec une sorte de fanatisme qui lui permettra [...] de ne jamais abandonner la grande forme instrumentale. [...] De cette façon, Berg s'avère encore une fois fidèle à sa mission, qui est de rattacher au passé chaque nouvelle étape du devenir de l'univers schœnbergien.«

7 Vgl. Leibowitz (1947), S. 208 und S. 211: »Il faut remarquer cependant que ces formes se manifestent déjà dans le *Trio* [op. 20] de façon très libre, et qu'elles se transformeront peu à peu au cours des œuvres suivantes en une technique formelle entièrement nouvelle.« [...] »Ainsi la technique de douze sons, outre le fait qu'elle se trouve encore maniée dans le *Trio* de façon quelque peu »chaotique« est aussi employée au service des formes classiques, alors que dès les œuvres suivantes la forme dérivera du maniement de la technique qui connaîtra une rigueur et une discipline sans précédent.«

Leibowitz' Schriften zielten in erster Linie auf eine historische Legitimation und Erklärung der Zwölftontechnik und waren nur in untergeordnetem Sinn auch als Anweisungen für zeitgenössisches Komponieren zu verstehen. Seine Skizze zu einer neuen Theorie dodekaphoner Polyphonie in *Schœnberg et son école* behandelte Probleme der Form nicht explizit,⁸ und auch in der *Introduction* umriss Leibowitz die Architektur zukünftiger Musik nur sehr vage.⁹ Seine Werkkommentare und Wertungen machen gleichwohl unmissverständlich deutlich, wie an die Errungenschaften der Wiener Komponisten formal anzuknüpfen sei: zum einen durch Übernahme der Variationsform, wie dies Schönberg in op. 31 exemplarisch eingelöst und Webern in op. 21 sowie op. 27 zukunftsweisend weitergeführt habe,¹⁰ zum andern durch die Überwindung der Sonatenform, die »liquidation de la Sonate«.¹¹

Für beide Wege lassen sich denn auch in Leibowitz' eigenen Kompositionen Beispiele finden. So orientiert sich der zweite Satz seines *Quintette* op. 11 am Variationssatz der *Symphonie* op. 21, die *Sonate* op. 12 imitiert bis ins Detail formbildende Verfahren der Webernschen *Klaviervariationen*, und seine *Variations* op. 14 folgen Schönbergs op. 31.¹² Schon früh hatte ihn andererseits die *Kammersymphonie* op. 9 fasziniert. In deren ökonomischer Konstruktion sah er die Wesenszüge zwölftönigen Komponierens vorgebildet:

Ainsi cette économie constructive se trouve réalisée non seulement de par la vertu du travail musical, mais déjà à la base même de la conception de l'œuvre.

Une telle démarche de l'esprit de composition musicale est lourde de conséquence. C'est peut-être elle qui mène le plus sûrement à la technique de douze sons et en englobe et synthétise finalement toutes les qualités. C'est à elle que seront dues les nouvelles possibilités d'échafaudage de grandes formes auxquelles fait allusion Schœnberg dans l'article que nous avons cité et commenté au début de cet essai, c'est d'elle aussi que sont issues les lois harmoniques, mélodiques et contrapunctiques telles qu'elles seront codifiées par la nouvelle technique.¹³

8 Vgl. Leibowitz (1947), S. 270–287.

9 Vgl. Leibowitz (1949), S. 269: »Par contre nous croyons en la capacité du compositeur de créer librement des »objets nouveaux«, des œuvres musicales dont les lois ne sont pas préétablies, mais qui s'élaborent de par la création musicale elle-même.«

10 Vgl. etwa Leibowitz (1949), S. 117 bzw. Leibowitz (1947), S. 243. – Weberns *Variationen für Orchester* op. 30 waren Leibowitz bei der Niederschrift von *IM* und *SE* noch nicht bekannt.

11 Vgl. etwa Leibowitz (1949), S. 249.

12 Vgl. die Übersicht zu Leibowitz' Kompositionen in Kap. I.2.6, S. 83–84.

13 Kommentar zu Schönbergs op. 9 in Leibowitz (1949), S. 37–38.

Schon Leibowitz' 1939 begonnene *Symphonie* op. 4 nahm sich jene komprimierte Sonatenform zum Vorbild. Sein am 5. Dezember 1945 uraufgeführtes *Kammerkonzert* op. 10, Schönberg »zum siebzigsten Geburtstag in innigster Verehrung zugeeignet«, ¹⁴ stellt erneut eine Hommage an dessen op. 9 dar. Nicht nur die durchkomponierte grossformale Anlage mit einer Einleitung (T. 1–7), einem schnellen Expositionssatz (T. 8–89), einem Scherzo (T. 90–160), einem Durchführungsteil (T. 161–240), einem Adagio (T. 241–332) sowie einem schnellen Reprisensatz (T. 333–452) folgt dem Modell samt Metronomzahlen, sondern auch satztechnische und stilistische Anlehnungen bis hin zu wörtlichen Zitaten durchziehen das Werk. ¹⁵

Boulez hatte sich Leibowitz' *Kammerkonzert* offensichtlich zu Studienzwecken ausgeliehen, während er an seiner *Sonatine* arbeitete. ¹⁶ Dass die Anregung, Schönbergs op. 9 als Formmodell zu verwenden, von Leibowitz kam, steht ausser Frage. Auch Boulez' Kommilitonen und andere Leibowitz-Schüler jener Tage folgten dessen Formvorgaben, wie die Titel ihrer Kompositionen verdeutlichen: Sie verfassten Variationswerke, ¹⁷ tasteten sich über die kleine pianistische Form an die Sonate heran ¹⁸

14 Vgl. die Widmung auf dem Titelblatt, PSS, Kopie der Reinschrift.

15 Bereits die ersten Takte der Einleitung mit dem Einsatz der Oboe und den hinzutretenden Streichern orientieren sich deutlich an op. 9. Wie dort wird im Eröffnungssatz zunächst dem Horn die Hauptstimme zugeteilt, in der Überleitung eine Oboenmelodie verwendet (T. 33 ff.), der Beginn des Seitenthemas der Violine gar wörtlich zitiert (T. 42 ff.), und auch das Ende der Schlusssatzideen (T. 64 ff.) geradezu kopiert. Der Durchführungsteil setzt sich zwar mit der Tempobezeichnung »Presto« vom »Viel langsamer, aber doch fließend« Schönbergs ab, stimmt in der Reihenfolge der verarbeiteten Expositionsbestandteile jedoch mit dem Vorbild überein, zudem klingen das Hauptthema (T. 208 ff.), das verfremdete Quartenthema (T. 299 ff.) sowie die Akkordblöcke der *Kammersymphonie* (T. 237) an. Auch der Reprisensatz nimmt die Themen der Exposition in jener Ordnung wieder auf, die Schönberg für sein op. 9 gewählt hatte.

16 Vgl. Boulez' undatierten, wohl am 2. Februar 1946 geschriebenen Brief an Leibowitz: »Je vous porterai votre Concerto mardi 5 vers 3h l'après-midi. Je vous remercie de l'avoir prêté. Il m'a beaucoup appris.« – Vgl. die vollständige Wiedergabe des Briefes in Kap. I.2.6, S. 82.

17 Vgl. Jean-Louis Martinet, *Variations pour quatuor à cordes* (1946) bzw. Serge Nigg, *Variations pour piano et dix instruments* (1946–1947).

18 Vgl. André Casanova, *Trois Pièces pour piano* op. 1 (1944), Serge Nigg, *Deux Pièces pour piano* (1947), Michel Paul Philippot, *Première Sonate pour piano* (1946) sowie Maurice Le Roux, *Sonate pour piano* (1946). – Vgl. dazu auch Le Roux' Brief an Leibowitz in Kap. I.2.6, S. 82.

oder schrieben ihrerseits eine Kammersymphonie.¹⁹ Das Konzert vom 5. Dezember mag Boulez zusätzlich dazu animiert haben, kompositorisch an op. 9 anzuknüpfen.²⁰ Mit *Thème et variations pour la main gauche* und den *Notations* hatte er zudem Variationsform sowie Klavierminiaturen in Verbindung mit dodekaphonen Techniken bereits ausprobiert.

Nach den tonalen Jugendwerken war die Sonatenform für Boulez zunächst nicht mehr aktuell gewesen. Von den Fugen abgesehen (*Toccata*, dann auch *Quatuor pour Ondes Martenot*, 3. Satz) schrieb er Sätze in schlichten Bogenformen (*Nocturne*, *Prélude*, *Psalmodie 2*) oder Reihungsformen (*Scherzo*, *Psalmodie 1*, *Quatuor pour Ondes Martenot*, 1. und 2. Satz). Auffällig ist dabei die blockartige Anlage: Teile und Abschnitte grenzen sich deutlich, mit Vorliebe sogar stark kontrastierend voneinander ab. Wenn Boulez 1948 in »Propositions« an Messiaen kritisierte, er komponiere nicht, sondern reihe nur aneinander,²¹ und damit tatsächlich ein Charakteristikum Messiaenscher Musik überspitzt aufzeigte, so ist Ähnliches auch in Boulez' Studienwerken zu finden.²²

Die im November 1945 zugunsten höherer polyphon-imitatorischer Verflechtung überarbeitete *Psalmodie 3* verstand er seiner Notiz zufolge bereits als »Forme sonate assez libre«,²³ für die *Sonatine*, sein erstes zwölftönig konzipiertes grösseres Werk, verfolgte er diese Richtung konsequent weiter. Die verschachtelte und thematisch durchdrungene Form der Schönbergschen *Kammersymphonie* stellte für den jungen Komponisten als Vorbild eine Herausforderung dar.

Um erfassen zu können, wie sich Boulez die Form der *Kammersymphonie* zu eigen machte, ist es dienlich, von Alban Bergs Analyse auszugehen, auf welche Leibowitz mehrfach verweist.²⁴ Deren Nachvollzug ergibt in Gegenüberstellung zur *Sonatine* folgendes Bild:

19 Vgl. Antoine Duhamel, *Symphonie de chambre* op. 1 (1946).

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

21 Vgl. Boulez (1948) in Boulez (1966 I), S. 68.

22 Insbesondere die ersten beiden Sätzen des *Quatuor* mit ihrem kleinräumigen Wechsel gegensätzlicher Texturen stehen Messiaens Bauweise sehr nahe.

23 Vgl. Kap. I.2.7, S. 96.

24 Vgl. Berg (o. J.) bzw. Leibowitz (1949), S. 34, Anm. 1 und Leibowitz (1947), S. 80. – Zu Bergs Analysen Schönbergscher Werke und zu Bergs Sonatenverständnis vgl. im einzelnen Schweizer (1970).

Tabelle 8a: Alban Bergs Formanalyse von Schönbergs Kammersymphonie op. 9²⁵

Langsam	Beginn-Ziffer 1	Einleitung (Quartenakkord)
I Sehr rasch	Ziffer 1–38 Ziffer 1–16 Ziffer 16–20 Ziffer 21–27 Ziffer 27–32 Ziffer 32–35 Ziffer 35–38	Exposition Hauptsatz (Quartenthema, kadenz. Thema, Hauptthema) Überleitung Seitensatz Schlussatz Scheinreprise Überleitung (Überleitungsmodell)
II Sehr rasch	Ziffer 38–60 Ziffer 38–46 Ziffer 46–50 Ziffer 50–54 Ziffer 54–60	Scherzo 1. Scherzothema 2. Scherzothema Entwicklung Wiederaufnahme des Scherzo; Quartenthema
III Viel langsamer...	Ziffer 60–79 Ziffer 60–61 Ziffer 61–67 Ziffer 67–71 Ziffer 71–77 Ziffer 77–79	Durchführung Scheinreprise (kadenzierendes Thema) 1. Durchführungsmodell (Seitensatz) 2. Durchführungspartie (Überleitung) 3. Durchführungsgruppe (Hauptsatz) Quartenakkord
IV Fließender	Ziffer 79–90 Ziffer 79–85 Ziffer 85–86 Ziffer 86–90	Langsamer Satz 1. Hauptthemengruppe Quartenthema/Quartenakkord 2. Hauptthema
V Schwungvoll	Ziffer 90–Schluss Ziffer 90–92 Ziffer 92–96 Ziffer 96–100 Ziffer 100–114 Ziffer 114–Schluss	Reprise/Finale Überleitung Seitensatz Hauptsatz Coda Endcoda

25 Der Übersichtlichkeit halber wird die von Berg gewählte Angabe in Ziffern beibehalten und dabei eine gewisse Unschärfe in Kauf genommen. So endet beispielsweise die Überleitung innerhalb der Exposition genau genommen T. 82 und damit »1 nach Ziffer 20«, und der Seitensatz beginnt »2 vor Ziffer 21«.

Tabelle 8b: Formübersicht II zur Sonatine

	Druckfassung		Frühfassung
Très librement – Lent	T. 1–31	Einleitung	T. 1–25
I Rapide	T. 32–96	Exposition	T. 26–74
	T. 32–52	Thema	T. 26–37
	T. 53–79	Verarbeitungsabschnitt	T. 38–63
	T. 80–96	Schlussgruppe/Entwicklung	T. 64–74
II Très modéré, presque lent	T. 97–150	Langsamer Satz	T. 75–116
	T. 97–115	1. Abschnitt	T. 75–93
	T. 116–140	2. Abschnitt	T. 94–110
	T. 141–150	3. Abschnitt/Überleitung	T. 111–116
III Tempo scherzando	T. 151–341	Scherzo	T. 117–218
	T. 151–194	Tempo scherzando I	T. 117–144
	T. 195–221	Zwischenspiel/Trio	T. 145–166
	T. 222–295	Tempo scherzando II	T. 167–202
	T. 296–341	Entwicklung/Rhythmischer Kanon	T. 203–218
IV Tempo rapide	T. 342–510	Reprise/Finale	T. 219–332
	T. 342–361	Thema	T. 219–230
	T. 362–378	Verarbeitungsabschnitt	T. 231–241
	T. 379–495	Schlussentwicklung	T. 242–318
	T. 496–510	Coda	T. 319–332

Gleich ist die Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit, die Kombination aus den vier Sätzen der Sonate und der Sonatenhauptsatzform.²⁶ Die Übersichten zeigen, dass Boulez sein Modell nicht einfach übernahm. Die Reihenfolge zwischen Scherzo und langsamem Satz ist vertauscht, es gibt keinen expliziten Durchführungsteil, und die Einleitung bekommt nahezu die Ausmasse eines eigenständigen Satzes. Auf diese Weise verschiebt sich einerseits die Dramaturgie des Aufbaus zugunsten einer wirkungsvoll im Tempo gesteigerten zweiten Hälfte. Andererseits verliert die *Sonatine* gegenüber der *Kammersymphonie* jedoch an formaler Mehrdeutigkeit. Im Gesamteindruck überwiegen nun die vier Sonatensätze; als wesentliches Merkmal der Sonatenhauptsatzform bleibt lediglich der Reprisecharakter des Finale. Dass Boulez auf einen grösseren Durch-

26 Als »Double Function Sonata« weist Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9 ihrerseits zurück auf Franz Liszts *Sonate* h-Moll (1852–1853) als Paradigma. – Zur Komprimiertheit des op. 9 vgl. bes. Brinkmann (1977), zur »double function« der Lisztschen *Sonate* vgl. etwa Newman (1969), S. 371–378.

führungsteil verzichtete, hängt damit zusammen, dass – wie bereits besprochen – sein Ausgangsmaterial verglichen mit demjenigen Schönbergs erheblich reduziert ist. In der Exposition der *Sonatine* gibt es keinen Seitensatz und folglich auch nicht die zugehörige Überleitung, somit fehlen genau jene Elemente, welche das erste »Modell« und die zweite »Partie« der Schönbergschen Durchführung speisen.

Nicht nur das Verschachteln zweier Formkonzepte unterschiedlicher Ebenen, sondern auch die hohe thematische Durchdringung machen das Besondere der *Kammersymphonie* aus. Wie Berg festhielt, sind hierfür zwei Verfahren verantwortlich: der stetige Rückgriff auf zuvor exponiertes thematisches Material und die Verkettung der einzelnen Sätze miteinander:

Gleichviel welche dieser zwei Deutungen [Sonatensatzfolge bzw. Sonatenhauptsatzform] die zutreffendere ist: *jedenfalls wird dadurch, daß sowohl im letzten Teil als auch in der grossen Durchführung in der Mitte des Werkes und auch sonst innerhalb der Durchführungspartien jedes einzelnen Teiles immer wieder auf alle vorhergehenden thematischen Bestandteile – diese ununterbrochen melodisch, harmonisch und kontrapunktisch variierend – zurückgegriffen wird, die wie aus einem Guß geschaffene Form eines zwar gegliederten, aber unzerreißbaren Ganzen nicht minder erzielt, als durch die jedesmal auf verschiedene, immer aber zwingendste Weise durchgeführte Verkettung der einzelnen, selbstverständlich auch untereinander in ein einheitliches harmonisches Verhältnis gebrachten Teile dieses einen großen Satzes.*²⁷

Die Verbindung zwischen Expositionssatz und Scherzo gewährleistet ein punktiertes Überleitungsmodell, das, aus dem Hauptthema abgeleitet, im folgenden die Begleitfigur des 1. Scherzothemas bildet.²⁸ Am Ende des Scherzo wiederum leitet das Quartenthema in die Durchführung über, welche mit dem kadenzierenden Thema beginnt, wodurch sich eine kurze Scheinreprise ergibt. Die dem Hauptsatz gewidmete 3. Durchführungsgruppe bringt die Themen rückläufig zur Exposition und mündet so in den einleitenden Quartenakkord, der sich nun in die Tonart des langsamen Satzes auflöst. Dessen 2. Hauptthema besitzt laut Berg »schon mehr den Charakter einer Überleitung« und gleitet daher »fast unmerklich« in den Beginn des Finale, das seinerseits mit der Überleitung des Hauptsatzes beginnt.

In der *Sonatine* kommen ähnliche Verkettungsmechanismen zum Tragen. Das pochende C' am Schluss der Einleitung kündigt den folgenden

27 Berg (o. J.), S. 4. – Hervorhebung bereits im Original.

28 Die Bezeichnungen der Themen und Motive beziehen sich auf die Analyse Bergs.

Tempo- und Charakterwechsel an, das Terzmotto von T. 30 wird T. 33 im »Rapide« wiederaufgenommen und war Bestandteil der ursprünglichen Themenbegleitung. Wie das Überleitungsmodell der *Kammersymphonie* ist die jambische Schlussgruppe der Exposition rhythmisch aus dem Thema abgeleitet. Deutlich wird deren überleitende Funktion in T. 93–96: Das Tempo wird verbreitert, die jambische Zelle erweitert sich zum diminuierten Themenkopf, und der Schlusston F' gleitet im Glissando in den Triller des »Très modéré«, dessen Flötenfigur in T. 98–100 den Bezug zum Thema sogleich verzerrt wieder aufgreift. Schon die Tempoanweisung »Peu à peu scherzando« macht deutlich, dass der 3. Abschnitt des langsamen Satzes eine Überleitung darstellt: Die Gestaltwerdung des Terzmotivs weist im Accelerando nach vorn, die Arpeggien erinnern zurück. Der rhythmische Kanon am Ende des »Tempo scherzando« schliesslich setzt die Reduktion des Terzmotivs fort und bereitet als jambische Entwicklung zugleich die Reprise des Themas vor. Wie in der Schlussgruppe der Exposition wird am Ende des Kanons das Tempo abgefangen, wobei T. 339–341 leicht variiert T. 93–96 entsprechen.²⁹

Was den von Berg beschriebenen Rückgriff auf »vorhergehende thematische Bestandteile« betrifft, ist deutlich zu beobachten, dass in der *Kammersymphonie* – über die unmittelbare Verknüpfung der Sätze und den Durchführungs- und Reprisenteil hinausgehend – exponiertes Material nach Möglichkeit beibehalten oder später wiederaufgenommen wird. Der »Technik der entwickelnden Variation« gemäss stammen etwa in der Exposition die das Seitenthema kontrapunktierenden Figuren aus dem Hauptsatz, und das erste Schlusssatz-Thema wird von einer Streicherfigur der Überleitung begleitet; in der Reprise tritt zum Überleitungsthema neu ein Kontrapunkt hinzu, der aus dem 2. Hauptthema des langsamen Satzes gewonnen wurde. Auch finden konkrete Rückblenden auf vorangegangene Momente statt. Dazu gehören die beiden Scheinreprise, die Themenkomprimierung der Endcoda sowie die eingeschobenen Felder des Quartenakkordes.³⁰

29 Gegenüber T. 93–94 wechseln die Töne der Flöte in T. 339 die Oktavlage unter Auslassung des a' . Auch der Klavierpart ist in Oktavlage und Bewegungsrichtung verändert und vertauscht zudem die Reihenfolge der Gesten. T. 340–341 nehmen T. 95–96 wörtlich wieder auf.

30 Zu Schönbergs »Technik der entwickelnden Variation« bis hin zur *Kammersymphonie* vgl. Hansen (1993), S. 43–85.

Aufgrund ihrer Materialreduktion geht die *Sonatine* bezüglich thematischer Durchdringung über die *Kammersymphonie* noch hinaus.³¹ Zu Rückgriffen und Reminiszenzen kommen Vorblenden hinzu. Eine erste bildet bereits die ausgedehnte Einleitung, welche nicht nur die Reihe des Themas und dessen Begleitakkorde, sondern auch das Motto des Terzmotivs und die Arpeggien des langsamen Satzes vorstellt. Die Thema und Terzmotiv gemeinsame jambische bzw. trochäische Zelle macht es im weiteren Verlauf möglich, abgeleitete Entwicklungen aufeinander zu beziehen. Auf diese Weise bildet die Schlussgruppe der Exposition zugleich eine Vorblende auf den rhythmischen Kanon des Scherzo. Dieser deutet sich erneut in der jambischen Engführung am Ende des »Tempo scherzando I« an, so dass sich eine übergreifende dreistufige Entwicklung ergibt, deren kontrapunktische Komplexität zunimmt.

Neben den kleineren Rückverweisen, welche im vorigen Kapitel beschrieben wurden, sind vor allem die Rückblenden in Trio und Finale zusammenhangbildend. Dabei steht das Trio an ähnlicher Stelle wie die Durchführung in op. 9, und mit der Scheinreprise des Scherzo sowie der Reihenfolge der zitierten Elemente sind gar gewisse Parallelen auszumachen.³² So wie die Coda von op. 9 Themen des Expositionssatzes verarbeitet, die in der Reprise fehlten oder nur angedeutet wurden, so behandeln Verarbeitungsabschnitt und Schlussentwicklung des Sonatinenfinale mit y_1 , z_1 und z_2 Themenbestandteile, die noch keine weiterführende Verwendung gefunden hatten. Über die *Kammersymphonie* hinausgehend, deren Schluss sich auf das Material der Exposition konzentriert, tritt im »développement final« der *Sonatine* neben das Thema auch das Terzmotiv, und die Coda zitiert aus langsamem Satz, Trio und Einleitung.

Während Leibowitz' *Kammerkonzert* op. 10 dem Schönbergschen Modell bis hin zu konkreten Anleihen folgte, stellt die *Sonatine* den Übertragungsversuch einer formalen Idee in eine neue musikalische Sprache dar. In ihrer je anderen terminologischen Gewichtung illustrieren Boulez' ei-

31 Vgl. dazu auch die in Kap. II.3, S. 163 zitierte Aussage von Boulez (1975), S. 32: »[...] l'œuvre est plus unitaire même que la *Symphonie de chambre* de Schönberg parce que le matériau de base est plus réduit.« – In ihrer Monothematik setzt die *Sonatine* zugleich einen Bezug zur »Sonate cyclique« mit ihrem »thème générateur«, wie es César Franck favorisierte. Auch Messiaens Vorliebe für »zyklische Themen« mag Boulez in der starken thematischen Durchdringung bestärkt haben.

32 In op. 9 folgt auf die Scheinreprise das sehr gesangliche Seitenthema, in der *Sonatine* sind es die Flötenfiguren des langsamen Satzes, auch zitieren Durchführung bzw. Trio jeweils am Ende das Hauptthema bzw. Thema.

gene Kommentare den Schwellencharakter dieses »Opus 1«, das sich formal in der Tradition verankert, um gleichzeitig Neuland zu suchen.

In *Jalons* ist schlicht von vier traditionellen Sätzen die Rede, die durch Überleitungen miteinander verbunden werden.³³ Im Gespräch mit Goléa hatte Boulez neben dem Formmodell entwickelnde Abschnitte erwähnt, deren Verhältnis zur übergeordneten Anlage jedoch nicht klar definiert.³⁴ Deliège gegenüber beschrieb er dann sämtliche Sätze von *Kammersymphonie* und *Sonatine* zugleich als Entwicklungen eines übergeordneten Satzes und implizierte damit eine Doppeldeutigkeit für jeden Formteil:

Quand j'ai écrit cette œuvre, je voulais faire une œuvre d'un seul tenant, et la *Symphonie de chambre* de Schönberg m'avait beaucoup marqué, justement du fait de l'ambiguïté possible d'une forme. Dans cette œuvre sont réunis les quatre mouvements d'une sonate, mais en même temps ces quatre mouvements constituent les quatre versets, les quatre développements, d'un seul mouvement. Ainsi, une ambiguïté est créée entre une petite et une grande forme. C'est cela qui m'avait séduit. Bien sûr, il ne s'agissait pas pour moi de copier le plan de Schönberg, mais de passer moi-même par cette expérience et de voir jusqu'où il fallait pousser l'ambiguïté de la forme pour qu'elle devienne une nouveauté.³⁵

Eine solche Interpretation von op. 9 entspricht nicht derjenigen Bergs, der seinerseits auf die gleichgewichtige Verschachtelung zweier Formkonzepte abhob,³⁶ und überzeichnet auch die Fortschrittlichkeit der *Sonatine* im Sinne einer stringenten Entwicklung. Denn bereits in seiner *Deuxième Sonate* (1946–1948) wollte Boulez die Sonatenform gesprengt sowie alle traditionellen Formschemata zerstört wissen:

Probablement influencé par toute l'école viennoise qui voulait essayer de récupérer les formes anciennes, j'ai tenté l'expérience de les détruire complètement: j'entends par là un essai de destruction de ce qu'était la forme-sonate d'un premier mouvement, de dissolution de la forme du mouvement lent par le trope et de dissolution

33 Vgl. Boulez (1989), S. 250: »Comme dans Schönberg, les quatre mouvements traditionnels sont respectés: l'allegro initial précédé d'une introduction, le mouvement lent, le scherzo avec trio et reprise, enfin le presto final avec une coda. Jusque-là, le plan est on ne peut plus orthodoxe, que ce soit par rapport à la sonate classique ou à l'utilisation qu'en fait Schönberg. [...] Pour lier ces quatre mouvements les uns aux autres, il me fallait un certain nombre de transitions«.

34 Vgl. Boulez in Goléa (1958), S. 38: »Sa structure suit la conception de Schönberg pour sa *Symphonie de Chambre*: les quatre parties composantes d'un mouvement de sonate s'y trouvent assimilées aux quatre mouvements d'une sonate, précédés d'une introduction. On y trouve, d'autre part, des développements«.

35 Boulez (1975), S. 31. – Vgl. auch die Fortsetzung dieses Zitats in Kap. II.3, S. 163.

36 Vgl. Berg (o. J.), S. 3.

de la forme-scherzo répétitive par la forme-variation, de destruction, enfin, dans le quatrième mouvement, de la forme fuguée et de la forme canonique. J'emploie des mots négatifs peut-être par excès; mais il y a éclatement, dissolution, dispersion dans cette *Deuxième Sonate*, et c'est très volontairement, en dépit d'une forme très contraignante, que toutes ces formes classiques ont été mises au feu. Après cette *Deuxième Sonate*, je n'ai jamais plus écrit en référence à une forme passée. J'ai toujours trouvé une forme qui a été pensée avec l'idée elle-même.³⁷

Boulez sah auf diese Weise für sich eingelöst, was Leibowitz als Aufgabe der bevorstehenden Epoche formuliert hatte.

Leibowitz war sich des Weges weniger sicher. So sehr er an die Zukunfts-trächtigkeit der Werke Weberns glaubte, gelang es ihm nicht, dort anknüpfend neue formale Lösungen zu entwickeln. Obwohl seine kurz nach Boulez' *Sonatine* begonnene *Symphonie de chambre* op. 16 (1946–1948) in Nachfolge von Weberns *Konzert* op. 24 das Prinzip der Reihensegmentierung auf die Form zu übertragen suchte,³⁸ nahm er zusätzlich nochmals das Modell der Schönberg'schen *Kammersymphonie* zu Hilfe. Stilistische Zitate stehen nun hinter Webernscher Gestik zurück, in der Anlage sind jedoch minutiöse Parallelen auszumachen.³⁹

Dass Leibowitz wiederum auf op. 9 zurückgriff, hing wohl mit seiner Kenntnisnahme von Schönbergs amerikanischen Werken zusammen, deren retrospektive Züge sein Bild der neuesten Musikgeschichtsentwicklung ins Wanken gebracht hatten.⁴⁰ Nach einer brieflichen Auseinandersetzung mit Schönberg im Herbst 1945 versah er die bereits abgeschlossene *Introduction* im Frühjahr 1946 mit einem nachträglichen Kapitel, in welchem er – selbst nicht so ganz überzeugt – Schönbergs *Klavierkonzert* op. 42 (1942) als Prototyp neuen Formdenkens darstellte. An die durchkomponierte *Kammersymphonie* anknüpfend, werde hier die Sonatenform endgültig überwunden:

37 Boulez (1975), S. 51–52.

38 Vgl. dazu auch die Bemerkungen zur Reihe von op. 16 in Kap. II.3.1, S. 165–166.

39 Die *Introduction* (T. 1–5) entspricht in Metronomzahl, Länge und Schlussbildung der Einleitung von op. 9, die Überleitung des Expositionssatzes (T. 6–70) orientiert sich an der Tempogestaltung der *Kammersymphonie* und zitiert deren Überleitungsmodell, auch das Scherzo (T. 71–163) zeigt parallele Tempo- und Spielanweisungen. Der langsame Satz (T. 229–275) übernimmt die Metronomangabe und die zunehmend bewegte Anlage, die Reprise (T. 276–355) weist proportional gesehen etwa dort eine *Stretta* auf, wo in op. 9 die Coda beginnt, und endet der dortigen Endcoda entsprechend ihrerseits mit einer Coda im *Fortissimo* (T. 356–366). Auf eine Durchführung hatte Leibowitz – wie Boulez in der *Sonatine* – diesmal verzichtet und an deren Stelle einen zusätzlichen Repräsententeil (T. 164–228) eingeschoben.

40 Vgl. dazu auch Kap. II.5.1, S. 246–247.

Je ne puis analyser ici la forme générale du concerto de Schönberg. Qu'il me soit permis de dire toutefois que celle-ci, en renouant avec une tradition abandonnée depuis la *Symphonie de chambre*, op. 9 et en tirant certaines conséquences architectoniques impliquées dans cette tradition, arrivent [sic!] à marquer une étape entièrement neuve et originale du problème de la forme. Cette fois-ci, il me paraît clair que la *forme sonate*, par exemple, se trouve définitivement dépassée, sans qu'il soit fait la moindre concession à l'attitude si typiquement schœnbergienne du »durchkomponieren«. De façon générale l'op. 42 de Schönberg, tout en étant fondé sur le principe le plus rigoureux de l'architecture musicale, ne semble utiliser aucun des schémas formels traditionnels connus jusqu'à ce jour.⁴¹

Nach Beendigung seiner *Symphonie de chambre* op. 16 im Winter 1947/48 und einem Besuch bei Schönberg in Los Angeles propagierte Leibowitz wieder vermehrt die Verankerung zeitgenössischer Formgebung in der Tradition. Sein unveröffentlichter *Traité* (1950) legt davon Zeugnis ab.⁴²

*

Wie die Besprechung der Sätze zeigte,⁴³ schimmern im Formaufbau der *Sonatine* neben Schönbergs *Kammersymphonie* abschnittsweise weitere Modelle durch. Webernsche Werke gehören nicht dazu. Auch später betrieb sich Boulez nur auf Weberns formales Konzept, die konkreten Schemata interessierten ihn nicht. Sie waren Boulez zu schlicht und wohl auch zu kleindimensioniert.⁴⁴ Auf der Suche nach der grossen Form lag es näher, sich an Schönbergs *Variationen* op. 31 und Strawinskys *Sacre du printemps* zu orientieren.

In diesem Zusammenhang kann man sich fragen, wieso Boulez für sein erstes grösseres Zwölftonwerk den Titel »Sonatine« wählte. Wieder drängt sich zunächst der Bezug zu Leibowitz auf, dessen *Sonate pour flûte et piano* op. 12 (1944) in Anlehnung an Weberns *Variationen* op. 27 knapp ausgefallen war und mit ihrer Länge von etwa acht Minuten ih-

41 Leibowitz (1949), S. 288–289. – Zur Problematik von Schönbergs op. 42 mit Rückbezug auf Leibowitz vgl. Mäkelä (1992).

42 Vgl. Leibowitz, *Traité de la composition avec douze sons*, 1950. – Schon die Überschriften lassen ahnen, dass nun nicht mehr die Suche nach Neuem im Vordergrund steht, vgl. »Les structures expositionnelles principales«, »Les structures closes«, »Sections conclusives et retransitions«, »Développements et reprises«, »Episodes et cadences« etc.

43 Vgl. Kap. II.4.1.

44 Vgl. etwa Boulez (1975), S. 17: »Le vocabulaire de Webern m'avait beaucoup séduit au départ; je le trouvais très important, à l'époque, spécialement parce qu'il établissait les bases d'une grammaire, d'un vocabulaire indispensables. Mais je trouvais toujours que, plus Webern avançait, plus les formes devenaient simples, trop simples à mon gré.«

rerseits eher den Titel »Sonatine« verdiente.⁴⁵ Auch Boulez' kurz nach der *Sonatine* entstandene *Première Sonate* entspricht in ihrer Zweisätzigkeit eher der vorklassischen Sonatine, erst die viersätzigige *Deuxième Sonate* misst sich am von Beethoven überkommenen Sonatenmodell.⁴⁶ Bei der Eroberung der grossen zwölftönigen Instrumentalform ging Boulez offensichtlich schrittweise vor, wobei die Titelwahl »Sonatine« durch die Monothematik noch mitmotiviert gewesen sein mag.

Eine Flötensonatine zu schreiben, war ausserdem geradezu en vogue. Mit den neoklassizistischen Strömungen des 20. Jahrhunderts hatten Komponisten vielerorts die kleinere Schwester der Sonate wiederentdeckt. Nicht nur für Klavier allein, sondern besonders in der Kombination mit Flöte erfreute sich die Sonatine auch in Frankreich grosser Beliebtheit. In den 20er Jahren schrieben Darius Milhaud (1922), Jacques Ibert (1923), Henri Sauguet (1923), Alexandre Tansman (1925) oder Louis Durey (1925) Sonatinen für Flöte und Klavier, wobei diejenige Dureys 1929 von Marcel Moyse und Andrée Vaurabourg uraufgeführt wurde.⁴⁷ Aus dem Jahrzehnt danach stammen Flötensonatinen etwa von Stan Golestan (1932) oder auch von Boulez' Harmonielehre-Professor Georges Dandelot (1937). Mitte der 40er Jahre waren in Paris gerade die Sonatinen von Henri Dutilleux (1943) und Claude Arrieu (1943) aktuell – letztere von Boulez abschätzig erwähnt in einem Brief an André Souris –,⁴⁸ zeitgleich mit Boulez' *Sonatine* entstand diejenige von Pierre Sancan.

Die erwähnten Stücke sind meist dreisätzig, wobei die Sätze auch ineinander übergehen, etwa in den Sonatinen von Dutilleux und Sancan, welche als »morceau de concours« für das Pariser Conservatoire geschrieben wurden. So kritisch Boulez der am Conservatoire vorherrschenden neoklassizistischen Ästhetik gegenüber eingestellt war: Seine *Sonatine* steht bezüglich Länge, Kompaktheit, Virtuosität und wirkungsvoller Anlage einem solchem Wettbewerbsstück gar nicht so fern. Vielleicht war Boulez in doppelter Weise ambitiös, suchte nach einer avancierten musikalischen Form und wollte für Jean-Pierre Rampal zugleich ein Stück schreiben, das mit Dutilleux' *Sonatine* und Jolivets *Chant de Linos* konkurrieren konnte. Gewisse »Verkaufsstrategien« mögen bei Formwahl und Titel mitgespielt haben.

45 Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Leibowitz bei seiner Analyse der Webernschen *Variationen* auch explizit davon sprach, dass deren Anlage an eine »Sonatine« denken lasse, vgl. Leibowitz (1947), S. 231.

46 Vgl. hierzu auch Piencikowski (1995), S. 47–48.

47 Vgl. Pešek (1993²), S. 186.

48 Vgl. Boulez' undatierter Brief vom Frühjahr 1947, B-Br, M.L. 5436/32, zitiert in Kap. II.2.1, S. 144.

5. Die Kompositionsweisen

5.1 Zur Zwölftontechnik

Als vehementer Verfechter der Zwölftontechnik trat Boulez zu Beginn der 50er Jahre an die Öffentlichkeit.¹ Es verwundert daher nicht, dass sich die Beiträge zur *Sonatine* von Anfang an hauptsächlich für deren dodekaphone Struktur interessierten.² Man ging davon aus, dass sich Boulez zielstrebig innerhalb kürzester Zeit die neue Technik angeeignet hatte, und man bewunderte die Souveränität des jungen Komponisten, wie sie besonders in der Exposition und Reprise der Druckfassung zum Ausdruck kommt. Die Tatsache, dass sich die *Sonatine* nur partiell streng dodekaphon analysieren lässt, wurde als Weiterführung im Sinne eines bewussten Absetzens von den Vorgängern interpretiert.³ Der wechselnde Grad an dodekaphoner Fasslichkeit erfuhr dabei diverse Deutungen. Susan Bradshaw und Richard R. Bennett fanden analytisch keinen Zugang und mutmassten, die Reihe existiere »as a ›shape‹ rather than as a rigid scale of pitches«.⁴ Carol Baron widerlegte diese Annahme, indem sie Passagen der Druckfassung entzifferte, welche dicht zwölftontechnisch

1 Vgl. Boulez (1952 I), S. 21: »It is not devilry, but only the most ordinary common sense which makes me say that, since the discoveries made by the Viennese, all composition other than twelve-tone is *useless*. (This does not, of course, imply that the works of every twelve-tone composer are valuable.)« Vgl. Boulez (1952 II) in Boulez (1966 I), S. 149: »Que conclure? L'inattendu: affirmons, à notre tour, que tout musicien qui n'a pas ressenti – nous ne disons pas compris, mais bien ressenti – la nécessité du langage dodécaphonique est INUTILE. Car toute son œuvre se place en deçà des nécessités de son époque.«

2 Vgl. den Forschungsbericht in Kap. II.2.2, S. 150–153.

3 Vgl. schon Goléa (1958), S. 45: »[...] à peine nanti des nouveaux moyens d'écriture que Leibowitz venait de lui révéler [...] Boulez, irrésistiblement, les dépasse, en brise les cadres théoriques ou, en tout cas, les élargit considérablement«; vgl. Griffiths (1978), S. 10: »There are indeed few places in the *Sonatina* where the music can be analysed in orthodox serial terms. Boulez appears to have been pushing his new-found technique as far as it would go, and in several diverse directions«; vgl. Jameux (1984), S. 37: »Le sérialisme est ici à la fois rigoureux et personnel«; vgl. Bennett (1986), S. 57: »In [...] the *Sonatine* [...] Boulez has chosen to work further on ideas he found in Webern«; vgl. Bradshaw (1986), S. 140: »The *Sonatine* [...] is a breathtakingly confident indication of musical character, and of the power to communicate within the complexities of a language then scarcely dreamt of.«

4 Vgl. Bradshaw/Bennett (1963), S. 12.

nisch gewoben sind.⁵ Sangtae Chang weitete die Analyse schliesslich auch auf die nur partiell dodekaphonen Teile aus und deutete die unterschiedlich starke zwölftönige Durchdringung der einzelnen Sätze als eine von Boulez intendierte kinetische Struktur.⁶

Die aufgetauchte Frühfassung zwingt uns, die Boulezsche Zwölftonadaptierung differenzierter zu betrachten und neu zu interpretieren. Denn gerade jene Passagen der Themenbegleitung (T. 32–52 und T. 342–361), die in der Regel als Beispiele herangezogen werden, da ihre dodekaphone Komplexität so besticht, kamen – wie wir sahen – erst 1949 hinzu; andernorts führten radikale Kürzungen zu einem engmaschigeren dodekaphonen Netzwerk, als dies 1946 konzipiert war.⁷ Will man Boulez' zwölftontechnischen Stand am Ende seiner Lehrzeit begreifen und nachvollziehen, auf welche Weise er sich die Tonhöhenteknik Schönbergs und Weberns zu eigen machte, muss die Frühfassung als Referenz herangezogen werden. Diesbezüglich stellen sich die grundlegenden Fragen: Inwieweit sind die einzelnen Sätze der *Sonatine* dodekaphon? Wie lassen sich Boulez' dodekaphone Verfahren im Vergleich zu denjenigen seiner Vorgänger beschreiben? Und inwieweit stimmt Boulez' Vorgehen mit den von Leibowitz vermittelten Kriterien überein?

*

Was sich in der Besprechung der Sätze und ihrer Revision andeutete, macht eine detaillierte Zwölftonanalyse der Frühfassung explizit: Nur die ersten zwei Drittel der Einleitung, die Schlussgruppe des ersten Satzes sowie – mit Einschränkung – der Verarbeitungsabschnitt des Finale können als konsequent zwölftönig bezeichnet werden. Schon die Themenbegleitung war hingegen ursprünglich nur dodekaphon hergeleitet. Mittels der Reihe gebildete Figuren und Akkorde wurden verkürzt wiederholt, ohne der Zwölftönigkeit Rechnung zu tragen, die Töne des Terzmottos im Bass waren nicht dodekaphon bestimmt. Im der Themenexposition folgenden Verarbeitungsabschnitt dominierte der Cluster als rhythmischer Bass, nur die rechte Hand des Klaviers war zwölftönig gearbeitet und wurde zuweilen von der Flöte sekundiert. Der langsame

5 Detailliert analysierte Baron vor allem die Einleitung, um verallgemeinernd zu folgern: »To continue with the preceding type of description is unnecessary, since the same principles are followed throughout the piece.« Baron (1975), S. 91.

6 Vgl. die auf der »set«-Theorie basierende Analyse von Chang (1998), S. 83–236.

7 Vgl. dazu allgemein die Gegenüberstellung der beiden Fassungen in Kap. II.4.1.

Satz besitzt mit der Trillerkette zwar ein dodekaphones Rückgrat, seine Bestandteile aber weisen selbst nur bruchstückhafte Affinitäten zur Reihe auf. Das »Tempo scherzando«, welches aufgrund seiner Länge und Stellung das Herzstück der Komposition bildet, widmet sich dem Spiel mit dem Terzmotiv und ist nicht dodekaphon gearbeitet. Nur einzelne Takte des Zwischenspiels sind zwölftönig konzipiert, der rhythmische Kanon wird in Tonhöhen gekleidet, für welche nur selten eine Reihenform mehr als splitterhaft das Material liefert. In der Schlussentwicklung stehen schliesslich Terzmotiv und Thema bzw. Reihe gleichberechtigt nebeneinander, von daher ist etwa die Hälfte der Textur zwölftönig. Mit der allmählichen kontrapunktischen Verdichtung dieses Teils geht eine zunehmende dodekaphone Ballung einher, welche in dreifachen Reihenzügen ihren Höhepunkt findet, um dann dem Terzmotiv erneut mehr Raum zu geben.

Anders als es die Druckfassung glauben macht, komponierte Boulez in der *Sonatine* nicht auf der Basis zwölftöniger Verfahren, um sich bereits im Sinne einer Weiterführung von den Regeln seiner Vorgängern zu lösen, sondern reine Zwölftönigkeit war Anfang 1946 noch nicht intendiert. Die Reihe diente Boulez dazu, heterogene Ausgangsmaterialien unter einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Aus Messiaens Sprache dissoziierte Elemente erscheinen entsprechend abgeändert: So folgen die Hexachorde der begleitenden Arpeggiofigur der Reihe,⁸ und auch die Tonfolge des Terzmotivs ist als permutierter Reihenausschnitt interpretierbar.⁹ Die spezifische Reihenanlage ermöglichte es zudem, in früheren Kompositionen etablierte Akkordstrukturen beizubehalten.¹⁰ Das Zwölftonthema, die dodekaphon »abgesegneten« Materialien sowie der Cluster wurden in den einzelnen Sätzen auf unterschiedliche Weise verarbeitet und miteinander kombiniert, ihre jeweilige Priorität bedingt den wechselnden Grad an zwölftöniger Strenge.

Kennt man die Frühfassung, beschreiben Boulez' eigene Kommentare zur Zwölftönigkeit seines »Opus 1« den Sachverhalt am treffendsten. Die von Goléa als Understatement interpretierte Feststellung, die *Sonatine* sei seine erste Etappe auf dem Weg zur seriellen Kompositionsweise gewesen, erstmals habe er dort mit der Zwölftontechnik experimentiert, unterschlägt zwar die Änderungen der Revision sowie die zwölftönigen Ansätze in zuvor komponierten Werken, trifft den Tenor des Stückes

8 Vgl. Kap. II.3.4, S. 186–187.

9 Vgl. Kap. II.3.3, S. 182.

10 Vgl. Kap. II.3.4, S. 185–186.

jedoch genau.¹¹ Am Collège de France schilderte Boulez später seine damalige Reihenhandhabung gar in verblüffend entwaffnender Weise:

Certes, l'emploi que je faisais de la série, à cette époque, n'avait rien de bien rigoureux: c'était un garde-fou, un moyen pratique d'écriture qui me permettait d'organiser lignes mélodiques et accords selon un minimum de logique. La série pouvait avant tout, dans ce cas-là, servir à inventer un thème, dans le sens le plus classique du mot, c'est-à-dire un enchaînement de figures et de propositions qui forment un tout cohérent dont des éléments plus restreints peuvent se déduire. [...] La série était oubliée pendant ces manipulations thématiques: elle n'avait en effet pas grand-chose à y voir: c'est de variation thématique, à partir d'un thème principal, dont il s'agissait – par les procédés les plus classiques du sectionnement, de la jonction, de l'expansion, du recouplement des éléments d'origine.¹²

Da die *Sonatine* also kein zwölftöniges Stück im engeren Sinn sein sollte, war die Meisterung der reihentechnischen Verfahren, wie sie Leibowitz anhand von Schönbergs *Variationen* op. 31 ansatzweise systematisierte, und wie sie sich mittels seiner Analysen der späten Werke Weberns ergänzen lassen, nicht Boulez' vorrangiges Anliegen.¹³ Deren Grundvoraussetzung, die Vollständigkeit des chromatischen Totals, wird schon bei der Bildung des Themas nicht respektiert¹⁴ – im Verlauf des gesamten Stückes bilden Reihenformen, welche als Ganzes präsentiert werden, eher die Ausnahme.¹⁵ Da Boulez dodekaphone Kunstfertigkeit nicht benötigte, um dem Grundproblem eines variativen und zugleich konsequenten Umgangs mit der Zwölftönigkeit zu begegnen, konnte er sich erlauben, im Sinne einer »dissociation« Kriterien und Verfahren der Reihentechnik nach Gutdünken herauszugreifen.

Grösstes Faszinosum waren die Bezüge und Verknüpfungsmöglichkeiten, welche die Sonatinenreihe dank der Halbtonschritte zu Beginn und am Ende sowie in der Mitte bot. Gliedert man sämtliche 48 Reihenformen systematisch nach ihren Rahmentönen, ergeben sich sechs Familien mit je acht Reihen, denen acht weitere Ableitungen mittig verbunden sind:

11 Vgl. Boulez in Goléa (1958), S. 38, zitiert in Kap. II.2.2, S. 148.

12 Boulez (1989), S. 250.

13 Zu den reihentechnischen Verfahren und Kriterien, wie sie Leibowitz vermittelte, vgl. Leibowitz (1949), S. 217–218 sowie die als Anhang A.1 komplettierte Übersicht.

14 Von Umkehrung U10 fehlen die Schlusstöne und K4 ist nur mit drei Tönen vertreten. – Zum Aufbau des Themas vgl. Kap. II.3.2.

15 Vgl. hier und im folgenden die als Anhang B.2.1 mitgelieferte Reihenanalyse.

Tabelle 9: Die Reihenfamilien der Sonatine¹⁶

Reihenfamilie I:	<i>f-fis/c-h</i>	G1, K1, U2, KU2, G7, K7, U8, KU8
Dazu mittig:	<i>f-fis</i>	G5, K5, U10, KU10
	<i>c-h</i>	U4, KU4, G11, K11
Verwendet in:	Einleitung	
	1. Satz: Thema	
	2. Satz: 1. Abschnitt	
	4. Satz: Thema	
Reihenfamilie II:	<i>fis-g/cis-c</i>	G2, K2, U3, KU3, G8, K8, U9, KU9
Dazu mittig:	<i>fis-g</i>	G6, K6, U11, KU11
	<i>cis-c</i>	U5, KU5, G12, K12
Verwendet in:	1. Satz: Schlussgruppe	
	4. Satz: Verarbeitungsabschnitt, Schlussentwicklung	
Reihenfamilie III:	<i>g-as/d-cis</i>	G3, K3, U4, KU4, G9, K9, U10, KU10
Dazu mittig:	<i>g-as</i>	G7, K7, U12, KU12
	<i>d-cis</i>	U6, KU6, G1, K1
Verwendet in:	1. Satz: Thema, Schlussgruppe	
	2. Satz: 2. Abschnitt (Trillerkette)	
	3. Satz: Zwischenspiel	
	4. Satz: Schlussentwicklung	
Reihenfamilie IV:	<i>as-a/es-d</i>	G4, K4, U5, KU5, G10, K10, U11, KU11
Dazu mittig:	<i>as-a</i>	G8, K8, U1, KU1
	<i>es-d</i>	U7, KU7, G2, K2
Verwendet in:	1. Satz: Themenbegleitung	
	4. Satz: Themenbegleitung, Verarbeitungsabschnitt, Schlussentwicklung	
Reihenfamilie V:	<i>a-b/e-es</i>	G5, K5, U6, KU6, G11, K11, U12, KU12
Dazu mittig:	<i>a-b</i>	G9, K9, U2, KU2
	<i>e-es</i>	U8, KU8, G3, K3
Verwendet in:	1. Satz: Verarbeitungsabschnitt	
	3. Satz: Rhythmischer Kanon	
	4. Satz: Thema, Schlussentwicklung	
Reihenfamilie VI:	<i>b-h/f-e</i>	G6, K6, U7, KU7, G12, K12, U1, KU1
Dazu mittig:	<i>b-h</i>	G10, K10, U3, KU3
	<i>f-e</i>	U9, KU9, G4, K4
Verwendet in:	1. Satz: Schlussgruppe	
	2. Satz: 3. Abschnitt	
	3. Satz: Schlussentwicklung	

16 Vgl. hierzu auch Chang (1998), S. 105.

Wie die Tabelle zeigt, machte Boulez diese Gruppenzugehörigkeit zum grundlegenden Auswahlkriterium miteinander präsentierter Reihenformen. Er übertrug somit ein Auswahlkriterium, welches Leibowitz bezüglich der Einleitung von Schönbergs *Variationen* als ökonomische Besonderheit hervorhob,¹⁷ auf die gesamte Komposition. Der Form der *Sonatine* folgend, bilden Reihenfamilien grossräumig das Reservoir für ganze Teile oder Abschnitte, der Halbtonschrift in der Mitte eröffnete zugleich die Möglichkeit, zwischen verschiedenen Familien zu modulieren.

Dass in der Einleitung vorrangig Reihen aus Familie I zum Zuge kommen, wurde oben schon beschrieben,¹⁸ das Thema beginnt seinerseits mit der Grundreihe G1. Statt wiederum aus Familie I stammen seine Folgereihen G3 und U10 aus Familie III, mit welcher G1 mittig verbunden ist: Statt der Halbtonschritte an den Rändern der Grundreihe bestimmt nun der Sekundschritt in der Mitte die Auswahl. Transposition G10 der Themenbegleitung gehört wie K4, der Krebs des Themenschlusses, zu Reihenfamilie IV. Im Verarbeitungsabschnitt des ersten Satzes weisen jene Reihen, welche vollständig auftreten, auf Familie V, die Schlussgruppe moduliert – wie wir sahen¹⁹ – von Reihenfamilie VI zu Familie II und schliesst mit III. Bis zum Ende des ersten »Rapide« sind auf diese Weise sämtliche Reihenfamilien der *Sonatine* bereits vertreten.

Im ersten Abschnitt des langsamen Satzes bilden Bestandteile der zu Familie I gehörenden Reihen G1 und U8 die Klaviertextur. Die mit g-as beginnende und im zweiten Abschnitt aufgereichte Trillerkette setzt mit Transposition G3 Reihenfamilie III vom Ende der Schlussgruppe fort, die Reihen der eingestreuten Arpeggien und Thementeile sind zunächst wieder grösstenteils Familie I zuzuordnen und werden dann aus Familie VI gewählt, welche auch die dodekaphonen Einsprengsel des dritten Abschnitts speist. Plastisch ist hier zu beobachten, dass Reihenfamilien neben der Abschnittsstrukturierung auch Übergänge und Zusammenhänge gewährleisten sollen.

Innerhalb des »Tempo scherzando« tritt mit der Zwölftönigkeit auch der Umgang mit den Reihenfamilien in den Hintergrund.²⁰ Die Reihenwahl für die Themenreprise folgt in Entsprechung der Exposition.

17 Vgl. Leibowitz (1949), S. 123, Anm. 1, zitiert in Kap. II.4.1, S. 194, Anm. 9.

18 Vgl. Kap. II.4.1, S. 192–193.

19 Vgl. Kap. II.4.1, S. 200.

20 Bei der Auswahl der Reihenformen des Zwischenspiels könnte allenfalls die Tatsache mitgespielt haben, dass U4, K9, G3 sowie U6 zu Familie III zu rechnen sind.

Die beginnende Umkehrung U2 aus Reihenfamilie I ist mittig verbunden mit den ihr folgenden Reihenformen U12 und G5 aus Familie V, die Arpeggiofigur der Themenbegleitung wird mit K10 wie die das Thema beschliessende Krebsumkehrung KU11 aus Familie IV rekrutiert. Für Themenkopf und Nachsatz stehen im Verarbeitungsabschnitt zunächst Reihenformen aus Familie II, dann solche aus den Familien IV und II Pate. Schliesslich lassen sich auch die in der Schlussentwicklung verwendeten Reihen der wechselnden musikalischen Struktur gemäss unterschiedlichen Reihenfamilien zuordnen.²¹

Neben dem Prinzip der Familien mit gemeinsamen Rahmentönen spielen andere Kriterien der Reihenauswahl eine untergeordnete Rolle: Die Themenreprise zeigt im Vergleich zu den Reihen der Exposition Umkehrungsverhältnisse, und im Trio des Scherzo ergibt die Kombination aus doppelt geführten Umkehrungsformen (T. 204 und T. 211), denen doppelt geführte Transpositionen der Grundreihe folgen (T. 214 und T. 217–221), eine Art symmetrische Anlage, deren Mitte eine einfach geführte Krebstransposition markiert (T. 212–213). Wie aus der Schlussentwicklung ersichtlich wird, empfand Boulez parallel laufende Reihen offensichtlich als Steigerung, wobei er auf die gleichzeitige Verwendung von vier Reihenformen, welche Leibowitz als »summum de la science dodécaphonique« oder, im Fall der Kombination von Grundgestalt, Umkehrung, Krebs und Krebsumkehrung, als »aspect global« und »qualité complète« bezeichnete,²² allerdings verzichtete.

Was die Reihenpräsentationen im einzelnen angeht, kommt im Zusammenhang mit den Reihenfamilien vor allem das Verfahren der »Modulationsbrücken« zum Einsatz: Verschiedenen Reihen gemeinsame Rahmen- bzw. Mitteltöne werden durch doppelte Deutung gekürzt. Diese Verknüpfungsart dominiert in der Schlussgruppe des ersten Satzes und besonders in der Einleitung.²³ Dabei ist zu beobachten, dass Boulez dem durch die Kürzung herbeigeführten Ungleichgewicht innerhalb des chromatischen

21 Beim anfänglichen Spiel mit den Themenzellen z_1 und z_2 dominieren Repräsentanten der Reihenfamilien III und II, die Zwölftonketten ab T. 416 (Frühfassung T. 273) stammen aus Familie V, die dreischichtigen Reihenzüge ab T. 440 (Frühfassung T. 286) gehören zu Familie II, die »Apotheose« des Schlusses ab T. 464 (Frühfassung T. 302) wird aus Reihen der Familien V, VI und IV gewirkt.

22 Vgl. Leibowitz (1949), S. 210 bzw. S. 135.

23 Vgl. Kap. II.4.1, Bsp. 84.

Totals zuweilen dadurch entgegenwirkte, dass er die Brückentöne mittels exponierter Lage oder Dynamik hervorhob.²⁴

Bei Schönberg sind Reihenüberlappungen selten zu finden. Auch in der Einleitung der *Variationen* op. 31 verwendete er die übereinstimmenden Anfangstonpaare der ausgewählten Reihen nicht zur Verschränkung, sondern setzte sie als Assonanzen kontrapunktisch nebeneinander.²⁵ Webern hingegen nutzte Brückentöne als Verdichtungsmöglichkeit. Die dritte Variation der *Symphonie* op. 21 mit ihrem Geflecht an doppelt gedeuteten Tönen könnte Boulez gar die entscheidende Anregung gegeben haben, kommentierte er doch in seiner Unterrichtsmitschrift explizit deren Reihengestaltung.²⁶ Auch Leibowitz wies mehrfach mit Respekt auf Weberns Einsatz der »sons pivots« hin. Das Ende des dritten Satzes der *Variationen* op. 27 zitierte er als eine der »passages subtils et intéressants«,²⁷ und er erprobte dem Vorbild getreu entsprechende Verknüpfungsverfahren innerhalb seiner *Sonate* op. 12.²⁸

Boulez ging in der *Sonatine* im Spiel mit Scharniertönen über Schönberg, Leibowitz und auch Webern hinaus und entwickelte eine eigene Virtuosität. Denn ebenfalls auf dem Schnittmengenprinzip basieren die Reihenkettensätze des vierten Satzes, deren Glieder sich kontinuierlich verkürzen bzw. ausweiten.²⁹ Jene bereits im *Quatuor pour Ondes Martenot* und in *Notation 6* erprobte Manier war wohl eine Boulezsche Kreation.

Bezüglich weiterer reihentechnischer Verfahren sind keine Besonderheiten auszumachen. Meist laufen die Reihen horizontal, nach Leibowitz' Nomenklatur im »déroulement normal« bzw. in der »forme mélodique«.³⁰ Sowohl Einleitung als auch Thema bestimmt das lineare Spiel der Flöte, auch im Verarbeitungsabschnitt werden die Reihen vorwiegend melodisch geführt:

24 Vgl. in Bsp. 84 bzw. Druck T. 2, T. 5 und T. 10 die Pausen nach bzw. vor den Tonpaaren *f-fis* und *c-h* sowie zusätzlich die hohe Lage, die Intensität der Dynamik und die Markierung durch Flatterzunge in T. 2 und T. 10.

25 Vgl. Schönberg, op. 31, etwa T. 16–19. – Vgl. auch die Bemerkungen zur Einleitung des op. 31 in Kap. II.4.1, S. 194.

26 Vgl. Kap. II.3.1, S. 168, Anm. 12.

27 Vgl. Leibowitz (1949), S. 243.

28 Vgl. Leibowitz, op. 12, 1. Satz sowie 3. Satz, bes. T. 73–85.

29 Vgl. Kap. II.4.1, Bsp. 93.

30 Vgl. Leibowitz (1949), S. 218 bzw. S. 215.

Beispiel 96: Pierre Boulez, *Sonatine*, Frühfassung, T. 50–53 (entspricht Druck T. 60–65)

Als Themenbruchstücke und Arpeggien erscheinen die Reihenausschnitte des »Très modéré« ebenfalls horizontal, die Reihenzüge des vierten Satzes werden gar wie Kanonstimmen eingeführt.

Einen Sonderfall horizontalen Ablaufs – allerdings ganz im Rahmen der Nachfolge der Wiener Komponisten – stellt die wechselweise Präsentation zweier Reihenformen in der Trillerkette des langsamen Satzes dar, welche in Leibowitz' Sinn als »déroulement progressif« oder »présentation alternative« zu kategorisieren wäre, und welche als Verfahren etwa in der zweiten und sechsten Variation von Weberns op. 21 zu finden ist.³¹ Das doppelte Aufgebot der Umkehrung U12 mit Rückläufigkeit und Stimmtausch lässt in T. 39–42 des originalen Verarbeitungsabschnittes an die Spiegelverfahren der ersten Sätze von Weberns op. 27 und Leibowitz' op. 12 denken.³² Die Parallelführungen zweier Reihentranspositionen, wie sie in den 32stel-Arpeggien und im Themenzitat des Trio erklingen, beschrieb Leibowitz als »évolution parallèle de deux formes identiques« anhand der ersten und neunten Variation von Schönbergs op. 31.³³ Anders als Schönberg, der die kleine Terz und die kleine Septime als Transpositionsabstand wählte, entschied sich Boulez für die schärfere Klanglichkeit von grossen Sekunden und kleinen Nonen.³⁴

Neben die horizontale tritt die vertikale Reihenauffächerung. Auf diese Weise werden zu Beginn der Einleitung jene Akkorde gewonnen,

31 Vgl. Webern, op. 21, T. 23–33 und T. 67–77, jeweils im 1. Horn, dessen Part sich als einziger der spiegelsymmetrischen Anlage entzieht und so – ähnlich wie in der *Sonatine* – den durchgehenden Faden bildet. – Vgl. dazu auch Leibowitz (1949), S. 237.

32 Vgl. Kap. II.4.1, Bsp. 88.

33 Vgl. Leibowitz (1949), S. 138 und S. 196.

34 Vgl. dazu Kap. II.3.2, Bsp. 71.

die im weiteren die Themenbegleitung sowie die Klaviertextur des langsamen Satzes stützen.³⁵ Eine komplett vertikale Reihenstruktur findet sich in T. 10 der originalen Einleitung. Die Transposition G11 wird hier rein akkordisch präsentiert, was Leibowitz als »forme harmonique« bezeichnet hätte:³⁶



Beispiel 97: Pierre Boulez, *Sonatine*, Frühfassung, T. 9–11 (entspricht Druck T. 14–17)

Werden Reihen in Grüppchen untergliedert, sind verschiedene Prozeduren zu erkennen. Die gleichmässige Stückelung in Zwei- bis Viertongruppen, wie sie Boulez in der Schlussgruppe des ersten Satzes sowie in den wenigen, mehr als splitterhaft vertretenen Reihen des rhythmischen Kanons anwendet, entspricht dem systematischen »morcellement de la série« insbesondere in der fünften Variation von Schönbergs op. 31 sowie in der vierten Variation des zweiten Satzes von Weberns op. 21:³⁷



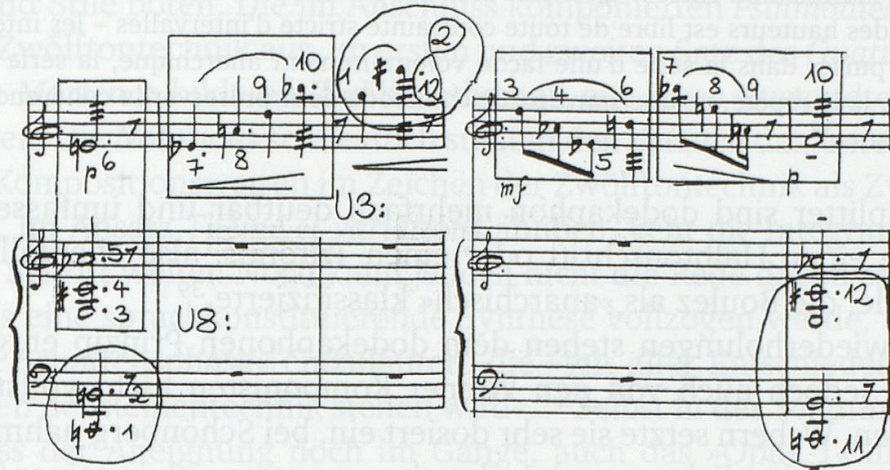
Beispiel 98: Pierre Boulez, *Sonatine*, Frühfassung, T. 64–65 (entspricht Druck T. 80–81)

35 Vgl. Kap. II.3.4, S. 185.

36 Vgl. Leibowitz (1949), S. 215.

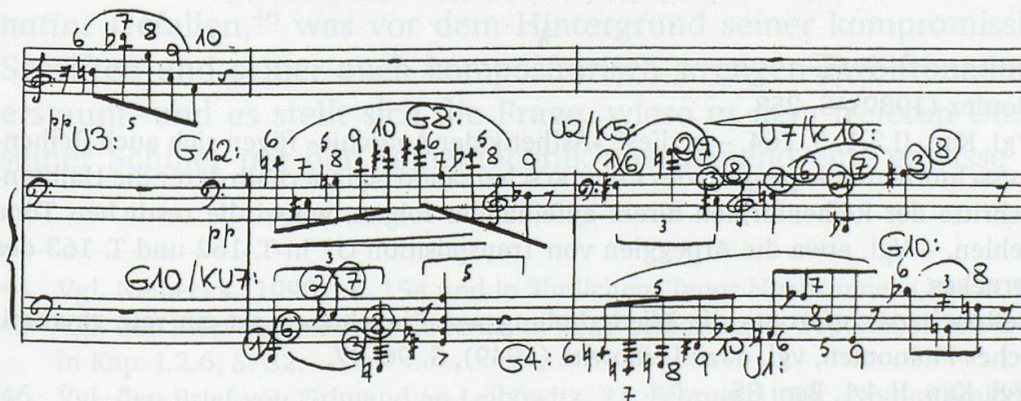
37 Zu Schönbergs op. 31 vgl. Leibowitz (1949), S. 164: »Chacune des formes employées successivement [...] sera maniée selon le même principe, celui-ci pouvant être défini comme un morcellement de la série en six tronçons de deux sons chacun.«

Im Abspalten der Rahmentöne und im Binden der Viertongruppen scheint T. 11–15 der ursprünglichen Einleitung ansatzweise eine Gliederung anhand der Reihenstruktur durch, wie sie für Webern ab dessen *Konzert* op. 24 so charakteristisch wird:



Beispiel 99: Pierre Boulez, *Sonatine*, Frühfassung, T. 11–15 (entspricht Druck T. 18–22)

Schon innerhalb der Einleitung überwiegt jedoch die Bündelung zu fünf Tönen, welche der rhythmischen Gliederung des Themas entspricht. Im weiteren Verlauf der *Sonatine* steht dann – wie Boulez dies selbst geschildert hat – die thematische Verarbeitung im Vordergrund. Aus den traditionellen Verfahren der Motivabspaltung und Kürzung ergeben sich die Reihenbündelungen gemäss den Themenzellen. Von daher kann auch der Verarbeitungsabschnitt des 4. Satzes nur eingeschränkt als dodekaphon bezeichnet werden. Zwar stellen die Tongruppen Reihenausschnitte dar, auf die Vollständigkeit der Reihenformen wird jedoch keine Rücksicht genommen, es geht um die Kombination des Themenkopfes mit der Quintole y_1 des Nachsatzes:



Beispiel 100: Pierre Boulez, *Sonatine*, Frühfassung, T. 237–239 (Druck T. 372–375)

Willkürlich werden schliesslich die Splitter für das dodekaphone Mosaik des rhythmischen Kanons aus den Reihenformen gebrochen, was Boulez im nachhinein als »anarchisches Vorgehen« bezeichnete:

Dans la transition entre la troisième et la quatrième partie de la *Sonatine*, la dimension des hauteurs est libre de toute contrainte stricte d'intervalles – les intervalles sont puisés dans la série d'une façon volontairement anarchique, la série n'étant alors, je le répète, qu'une sauvegarde commode pour préserver la cohérence chromatique.³⁸

Diese Splitter sind dodekaphon mehrfach deutbar und umfassen mit Vorliebe einen Halbtonschritt oder einen Tritonus, also ebenfalls jene Intervalle, die Boulez als »anarchisch« klassifizierte.³⁹

Tonwiederholungen stehen dem dodekaphonen Prinzip entgegen, wurden jedoch auch von den Wiener Komponisten nicht vollständig gemieden. Webern setzte sie sehr dosiert ein, bei Schönberg nahmen sie im Spätwerk deutlich zu, auch Leibowitz gestattete sich in seiner *Sonate* op. 12 hörbare Repetitionen. Dabei handelt es sich in der Regel um Einzeltöne, die unmittelbar nach ihrem Auftreten wiederholt werden.⁴⁰ In der *Sonatine* hingegen gehörten Repetitionen zur thematischen Verarbeitungsweise, wie etwa die verkürzte Wiederholung der Arpeggiofigur in der Themenbegleitung veranschaulicht; sie ergaben sich zudem aus dem improvisatorischen Spiel mit der Reihe innerhalb der später gestrichenen Jolivetschen Passage der Einleitung.⁴¹

So wie Wiederholungsvermeidung und dodekaphone Vollständigkeit für Boulez keine Gesetzmässigkeit darstellten, ignorierte er auch Leibowitz' Empfehlung, gegen die Reihenfolge nur in begründbaren Ausnahmefällen zu verstossen,⁴² und permutierte Reihenabläufe zugunsten ausdrucksstärkerer musikalischer Linien vor allem in den Arpeggien des langsamen Satzes – ähnlich wie dies in *Notation 11* geschah.⁴³

*

38 Boulez (1989), S. 253.

39 Vgl. Kap. II.3.1, S. 164. – In diese »Ästhetik der Anarchie« fügen sich auch Reihenausschnitte und Arpeggien des »Tempo scherzando I«, innerhalb derer die Halbtonschritte der Reihenformen direkt aufeinander folgen, wobei die restlichen Töne fehlen. – Vgl. etwa die Arpeggien von Transposition G7 in T. 162 und T. 163 des Druckes.

40 Leibowitz rechtfertigte die Wiederholung von Einzeltönen als ein rein rhythmisches Phänomen, vgl. dazu Leibowitz (1949), S. 96–97.

41 Vgl. Kap. II.4.1, Bsp. 85.

42 Vgl. bes. Leibowitz (1949), S. 94.

43 Vgl. Kap. I.2.7, Bsp. 57.

Boulez' selektiver und eigenwilliger Umgang mit der Zwölftontechnik setzt in der *Sonatine* fort, was in den unveröffentlichten Frühwerken zu beobachten war. In *Thème et variations* waren einem zwölftönigen Thema Variationen gefolgt, die eine bunte Mischung verschiedener Techniken und Stile boten. Die im Anschluss komponierten *Psalmodes* kamen ohne Zwölftontechnik aus, im ersten und zweiten Satz des *Quatuor pour Ondes Martenot* bildeten Zwölftonthemen nur *einen* Bestandteil unter anderen. Die *Notations* schliesslich stellten den Versuch dar, unterschiedliche Kompositionsweisen im Zeichen der Zwölftontechnik als Zyklus zu einen. Im Ansatz *Thème et variations* ähnlich, geht die Integration hier einen Schritt weiter. Noch kann jedoch nicht die Rede davon sein, dass bereits eine sprachkonstituierende Synthese vollzogen werde, um eine »neue Schaffensphase« einzuläuten, die »mit aller Entschiedenheit im Zeichen der Reihentechnik stehen wird«. ⁴⁴ Selbst in der *Sonatine* ist der Prozess der Aneignung noch im Gange, auch das »Opus 1« illustriert noch ein Stadium nur partieller Übernahme. Boulez bleibt zögernd und gibt seine bisherigen kompositorischen Errungenschaften nicht preis. Die Reihe wird vielmehr als willkommenes Mittel zur strukturellen Vereinheitlichung hinzugenommen.

Offensichtlich war Boulez nicht der einzige Messiaen-Schüler, der statt der Beherrschung der Zwölftontechnik vorerst eine Art individuellen Kompromiss anstrebte. Wenn Maurice Le Roux im September 1946 an Leibowitz schreibt, seine Arbeit tendiere »de plus en plus, et sans doute définitivement vers l'adoption complète du système«, er habe mittlerweile eine grosse Klaviersonate geschrieben, »strictement, qui a bousculé mes vieux vestiges heptaphoniques«, dann lässt dies darauf schliessen, dass auch er zunächst noch an Messiaenschen Mustern festhalten wollte. ⁴⁵

Einem Brief Yvette Grimauds zufolge fand Leibowitz an Boulez' *Sonatine* Gefallen, ⁴⁶ was vor dem Hintergrund seiner kompromisslosen Schriften und seiner auch kompositorisch strengen Zwölftonadaptation erstaunt, und es stellt sich die Frage, wieso er dem freieren Umgang seiner Schüler mit der Reihentechnik anscheinend eine gewisse Tole-

⁴⁴ Vgl. Nemecek (1998), S. 154 und in ähnlichem Tenor Hirsbrunner (1985), S. 41.

⁴⁵ Vgl. den Brief von Maurice Le Roux an René Leibowitz, 8. September 1946, zitiert in Kap. I.2.6, S. 82.

⁴⁶ Vgl. den Brief von Grimaud an Leibowitz, 21. Februar 1946: »Boulez était si heureux l'autre fois de votre appréciation de sa Sonate [sic!].« Aufgrund des Datums muss es sich um die *Sonatine* handeln. – Vgl. dazu auch Kap. I.2.6, S. 85, Anm. 83.

ranz entgegenbrachte. Wie bei den Formfragen mag auch hier die Verunsicherung mitgespielt haben, welche Schönbergs amerikanische Werke bei Leibowitz auslösten.

Im September 1945, wohl zeitgleich mit der Wiederaufnahme der Analyseurse nach der Sommerpause, hatte sich Leibowitz brieflich an Schönberg gewandt und diesen um Erklärung gebeten, weshalb in Werken wie der *Ode an Napoleon* op. 41 und dem *Klavierkonzert* op. 42 die Zwölftontechnik nicht mehr stringent angewendet werde:

What is the reason for that? [Oktavverdoppelungen in T. 8 und T. 12 des *Klavierkonzertes*] The 12 tone technique ›verschwimmt‹ [...]. I fail to understand why a composer who has proved and taught the world that music could be beautiful without the slightest concession, reaches back to certain principles which seemed transcended once for all. [...] As I have said before such archaisms are inevitable considering the early stage of our new idiom. Still I feel that we should try (by we I mean the younger generations the duty of which consists in consolidating your acquisitions) to become more and more aware of all these problems and to do our best to solve them in an authentic and radical fashion. [...]

Please tell me why after the most perfect 12 tone score I have ever heard (and one of the finest and purest musical scores in general), your 4th Quartett, there is such a change in your activity.⁴⁷

Schönberg hatte auf Leibowitz' Anfrage eher ungnädig reagiert und die Funktion der Reihe in einer Weise resümiert, welche auffallend der oben zitierten Reihendefinition ähnelt, die Boulez für die *Sonatine* nachreichte:

I am sorry you disagree with me, but I can not help you and I can not help anybody who does not like my music in the manner in which I am writing it. But I will give you a few explanations. [...]

The main purpose of the ›row‹ is to unify the motival material and to enhance the logic of simultaneous sounding tones.⁴⁸

Obwohl Schönbergs Antwort Leibowitz nicht zufriedenstellte und trotz Nachhakens eine weitere Reaktion ausblieb, versuchte er im Februar und März 1946 in dem der *Introduction* angefügten Kapitel »Les survivances de l'ordre tonal à l'intérieur de la technique de douze sons et les possibilités de leur dépassement« die jüngsten Entwicklungen in Schön-

47 Brief von René Leibowitz an Arnold Schönberg, 12. September 1945, unveröffentlicht, PSS, Sammlung RL.

48 Brief von Arnold Schönberg an René Leibowitz, 1. Oktober 1945, unveröffentlicht, PSS, Sammlung RL. – Zum Dialog zwischen Leibowitz und Schönberg vgl. Meine (2000), S. 162–170. Eine umfassende Aufarbeitung des Briefwechsels steht noch aus.

bergs Werk zu erklären. Gerade im Dialog mit den Schülern erschien es ihm nun notwendig, historische Perspektiven zu setzen:

A l'origine, ma préoccupation essentielle était d'exposer aussi clairement que possible la genèse de la technique de douze sons, de montrer les managements que cette technique permettait, ainsi que les actes compositionnels impliqués dans ces managements. J'avais volontairement négligé de placer ces différents acheminements de l'esprit de composition musicale dans des perspectives historiques, pour autant que ces perspectives ne me paraissaient pas influencer directement sur les possibilités de compréhension de mon sujet. Depuis, un contact plus étroit avec certaines œuvres et surtout le fait d'avoir été amené ces derniers mois (et ceci pour la première fois au cours de ma carrière) à guider les premiers pas de certains jeunes compositeurs au sein de la technique de douze sons, d'avoir eu à »superviser« ou à »corriger« certains de leurs travaux, tout cela m'a incité à croire que l'absence de certaines perspectives historiques pouvait constituer une lacune.⁴⁹

Indem er sich auf Schönbergs obige Reihendefinition berief,⁵⁰ klassifizierte er Werke wie das *Klavierkonzert* als typische Phänomene einer Übergangsperiode. In Zukunft werde sich die Zwölftontechnik jedoch an konsequenten Werken wie etwa den *Variationen* op. 31 orientieren.⁵¹

Da Leibowitz Schönberg gewisse Freiheiten in der Reihenhandhabung »zugestehen« musste, war er möglicherweise auch seinen Schülern gegenüber weniger orthodox als in den zuvor verfassten Schriften. Auch die *Sonatine* mit ihrer nur partiellen Zwölftönigkeit besass als ein »Übergangswerk« Gültigkeit. Dass Boulez in der *Première Sonate* im Mai und Juni 1946 jedoch in derselben Manier fortfuhr und neben Zwölftönigem Raum liess für anderes, war in Leibowitz' Augen der falsche Weg. Sein bei Peyser zitierter Wortlaut, Boulez habe unbekümmert und zu ausschweifend komponiert und sich nicht für seine Ratschläge interessiert, passt genau in diesen Kontext, und es wäre gar nachvollziehbar, an welchen Stellen Leibowitz zum Rotstift griff.⁵²

*

49 Leibowitz (1949), S. 279–280.

50 Vgl. Leibowitz (1949), S. 286.

51 Vgl. Leibowitz (1949), S. 280 ff., bes. S. 287.

52 Vgl. Peyser (1976), S. 39, angeblich Leibowitz' Wortlaut zitierend: »I thought he wrote too fast, too carelessly, that he threw in too many notes. When he started his *First Sonata* I told him he knew my address. He should send me the work bit by bit. Then I could help him as he went along. But he brought in the completed manuscript. I didn't like it at all.« With a red pen, Leibowitz began marking up the manuscript, then dedicated to him.« – Vgl. hierzu auch Kap. I.2.6, S. 85.

Drei Jahre später, im April 1949, setzte Boulez in der *Sonatine* selbst den Korrekturstift an.⁵³ Was die Tonhöhen betrifft, sind zwei Anliegen erkennbar: Soweit dies eine pragmatische, zeitlich befristete Revision ermöglichte, wurde erstens eine dichtere Zwölftönigkeit angestrebt, und zweitens wurden schlichte dodekaphone Lösungen durch anspruchsvollere ersetzt.⁵⁴

Der Cluster verschwindet aus dem Verarbeitungsabschnitt des ersten und der Schlussentwicklung des vierten Satzes, so dass die dodekaphonen Gestalten nun ineinandergreifen. Das Gewebe wird komplexer und seine Machart schwieriger identifizierbar als in der Frühfassung, zumal einzelne Reihentöne den Streichungen zum Opfer fielen.⁵⁵ Die jolivethaften Zwölftonspielereien der Flöte im letzten Drittel der Einleitung wurden getilgt,⁵⁶ horizontale Reihenpräsentationen in Einleitung und Verarbeitungsabschnitt erscheinen nun übereinandergeschichtet auf zwei Stimmen verteilt,⁵⁷ und die in der Frühfassung wörtlich wiederholte Arpeggiofigur in der Coda setzt sich nach der Revision aus stets krebsgänglich varierten Hexachorden zusammen.⁵⁸ Zudem erfolgten einige Reihenpermutationen.⁵⁹

Die ursprüngliche Themenbegleitung aber liess sich weder straffen noch aufpolieren, sie wurde vollumfänglich verworfen und stattdessen T. 32–52 sowie T. 342–361 neues Gewebe hinzugefügt. Um das Thema

53 Zeitgleich mit der *Sonatine* wurde auch die *Première Sonate* überarbeitet, vgl. dazu die Bemerkungen im Schlusswort, S. 340.

54 Die Revision erfolgte wohl unmittelbar vor der Übergabe an den Verlag, vgl. dazu Kap. II.2.1, S. 146, Anm. 22 und Kap. II.2.3.

55 Vgl. die Kürzungen der Umkehrung U12 in Druck T. 53–55 mit Frühfassung T. 39–45; vgl. in Druck T. 61–64 die Kürzung des siebten Reihentons (*cis*) von U6, vgl. T. 74–76 das Fehlen des vierten Reihentons (*g*) von K5.

56 Vgl. Kap. II.4.1, Bsp. 85. – Auch hier hat die Tilgung eine unvollständige Reihe zum Ergebnis: Druck T. 23 endet U3 mit dem neunten Ton (*a*), da Akkord A₁ fehlt, in welchem die Schlusstöne dieser Reihenform erklangen. Entsprechend wurde zuvor, Druck T. 18 (Frühfassung T. 11), der aus den Anfangstönen von U8 gebildete Akkord A₁ gestrichen, so dass die dortige Reihe mit ihrem siebten Ton (*es*) beginnt.

57 Vgl. Druck T. 7–8 mit Frühfassung T. 4–5 und Druck T. 62–64 mit Frühfassung T. 51–53 (Bsp. 96).

58 Vgl. Druck, T. 496–502: Rechte und linke Hand des Klaviers wechseln zwischen originaler und krebsgängiger Reihenpräsentation, so dass sich neben der Kombination von Grundreihe und Krebs, GK, zusätzlich noch KG, GG und KK ergeben.

59 Vgl. die Quintole der Einleitung in Druck T. 13 mit Frühfassung T. 8; vgl. das Arpeggio des langsamen Satzes in Druck T. 114 mit Frühfassung T. 92; vgl. die Reihensplitter des rhythmischen Kanons in Druck T. 310 und T. 323 mit Frühfassung T. 207 und T. 211.

spinnt sich nun ein zwölftöniges Netz, wobei die Thementöne mit der Begleitung verknüpft sind.⁶⁰ Eine solche Textur wäre ganz in Leibowitz' Sinn gewesen, bezeichnete er doch entsprechende Themeneinbettungen in Schönbergs op. 31 als Momente besonderer Kunstfertigkeit.⁶¹

Auf das Prinzip der Reihenfamilien griff Boulez 1949 nicht mehr zurück, engmaschig wählte er die begleitenden Reihenformen so aus, dass sich gemeinsame Töne mit dem Thema ergaben. In der Exposition gelten die Thementöne entweder doppelt gedeutet auch für die in der Begleitung verwendeten Reihen – der Satz ist dann so gehalten, dass die Flöte gut hörbar ist⁶² – oder sie klingen rhythmisch verkürzt in gleicher Oktavlage auch im Klavier an.⁶³ Die Begleitung der Themenreprise geschieht in Umkehrungsverhältnissen und um einen Halbton transponiert wörtlich.⁶⁴ Da die Flöte pausiert, das Thema in den Klavierbass verlegt ist und Oktavierungen für Boulez kein probates Mittel darstellten, werden die gemeinsamen Töne nur noch doppelt gedeutet, wodurch sich das Thema klanglich noch mehr in seine Begleitung einbindet.

Die Reihen der Begleitung sind jeweils zu Grüppchen gebündelt und in akkordische Klänge oder rhythmische Motive gefasst, welche die Themenzellen umspielen. Hier zeigt sich ein Komponist, der im Umgang mit der Zwölftönigkeit Souveränität erworben hat. Die für die Ergänzungen verwendeten Reihenformen sind zudem bis auf wenige Ausnahmen vollständig.⁶⁵ Anders als 1946 ist für Boulez 1949 das chromatische Total offensichtlich eine Voraussetzung, von der nur im Ausnahmefall abgewichen wird. Zwölftöniges Komponieren bildet nun die Basis.

Betrachtet man Boulez' Entwicklung anhand der beiden Fassungen der *Sonatine*, dann lassen sich seine Schriften zu Beginn der 50er Jahre unter einem zusätzlichen Aspekt lesen: Wenn Boulez verdammte, was nicht konsequent zwölftönig war, dann intendierte er damals nicht nur die Kritik am Werk anderer, sondern er distanzierte sich auch von Kompromissen, die er zunächst selbst erwogen – und realisiert – hatte.

60 Vgl. Kap. II.4.1, Bsp. 87.

61 Vgl. Leibowitz (1949), S. 161, S. 186 oder S. 217.

62 Vgl. T. 33 *f''* als Ausgangspunkt für die im Klavier verwendete Umkehrung U1, T. 38–40 *c''–h''* als Schluss- bzw. Anfangstöne der Reihen KU4 und G7 sowie T. 49 *fis''–f''* als Beginn von U2.

63 Vgl. T. 34 *fis'–b''*, T. 35 *e''–a'*, T. 41 *g''–as'''*, T. 42 *c''*, T. 43 *fis''*, T. 46 *a''*, T. 47 *a'*, T. 48 *es'*, T. 49 *h'*, T. 50 *e'–c''*, T. 51 *cis''*, T. 52 *a'–as''*.

64 Vgl. Kap. II.4.1, Bsp. 92.

65 Auffallende Ausnahmen bilden die *z*₁ und *z*₂ imitierenden Einheiten in T. 44–46 bzw. T. 353–355.

5.2 Thematik und Athematik

Am Collège de France kam Boulez vor allem dann auf die *Sonatine* zu sprechen, wenn Erörterungen zu Thematik und Athematik anstanden. Mit Hinweisen auf Werke sowie Aussagen seiner Vorgänger illustrierte er, wie sich durch die Einführung der Reihentechnik die Frage nach dem Thematischen grundsätzlich neu gestellt hatte:

Les rapports entre série et thème ont constitué un sujet de réflexion pour les compositeurs: ils pouvaient en effet se demander ce que représentait une suite de sons sans aucune fixité dans le registre, sans aucune relation absolue, non reliés par des figures rythmiques. Ces douze sons avaient, certes, une signification structurale, mais ils ne pouvaient avoir de signification musicale. [...] La série [...], telle que l'ont pratiquée les Viennois, n'a aucune conséquence du point de vue des degrés et des fonctions: toutes les notes sont égales, mais leur succession est inéluctable [...]. Schönberg se rend bien compte à la fois de ces contraintes structurales et de ce vide formel. Il dit: ›La série est à la fois *plus* et *moins* qu'un thème de variation.‹ *Plus*, parce que la totalité d'une œuvre est liée plus étroitement à la série; *moins*, parce que la série offre des possibilités de variation plus réduites que le thème. La contrainte est, en effet, littérale et limitative; mais elle ne s'appuie que sur *une* seule dimension, n'a aucun appui sur les autres éléments du langage, n'a aucun appui sur tous les éléments grammaticaux que suppose un thème. Il s'agit seulement de morphologie élémentaire. Même si, chez Webern, les implications de la morphologie sont établies avec l'intention de déduction, la distance est infranchissable de la série au thème. Il dit lui-même: ›La série de douze sons *n'est pas* un thème. Mais parce qu'elle me garantit d'une autre façon l'unité, je peux travailler aussi sans thématique, et, par conséquent, beaucoup plus librement.‹¹

Er selbst habe durch die Lektüre von Weberns Werken sehr früh erkannt, dass Thematik in zwölftöniger Musik nicht mehr nötig sei, und bereits in der *Sonatine* eine Richtung für seinen eigenen Weg gefunden:

Je n'avais pas lu cette phrase, parue bien après que les œuvres de Webern aient été publiées, mais de la lecture de ses œuvres, j'en avais très tôt déduit, dans ma *Sonatine pour flûte et piano* de 1946, qu'en effet les fonctions d'un matériau de départ étant définies, le recours au thème proprement dit n'avait pas de nécessité absolue et que, au cours d'une même œuvre, on pouvait passer d'un développement thématique à un autre par des transitions ›athématiques‹. Je n'étais pas très sûr, alors, de ce que le mot ›athématisme‹ recouvrait exactement; mais, rétrospectivement, je peux dire que cet athématisme consistait à rejeter une forme *absolue* de thème, pour aboutir à une notion de thème virtuel, 1) où les éléments ne sont pas fixés au départ dans une forme totalement définie, 2) où la priorité n'est pas donnée avant tout aux intervalles comme source du développement musical, mais où les autres

1 Boulez (1989), S. 184–185.

éléments, la durée en particulier, peuvent jouer un rôle plus important auquel les hauteurs sont subordonnées. J'y reviendrai, d'ailleurs, car ce fut le point de départ d'une évolution où la notion de thème, la thématique même, s'est complètement transformée, tout en abandonnant progressivement certains des moyens très stricts qui avaient été au départ de cette évolution.²

Es sei ihm zunächst darum gegangen, Thematik mit Athematik zu konfrontieren. Schon im Gespräch mit Goléa hatte Boulez gegensätzliche Arten von »Entwicklungen« erwähnt:

On y trouve [...] des développements construits sur des motifs caractérisés, déduits de la série, évidemment, mais conservant encore un caractère thématique; ces développements s'opposent à d'autres développements, résultant de la rencontre de séries et de cellules rythmiques, autrement dit, un commencement d'athématisme.³

In seinen Vorlesungen erscheint diese Polarität in geändertem terminologischen Kleid, nun ist von thematisch bestimmten »Sätzen« und athematischen »Überleitungen« die Rede:

Pour lier ces quatre mouvements les uns aux autres, il me fallait un certain nombre de transitions qui n'aient pas un profil thématique précis, qui contrastent, au contraire, par leur caractère »vague« avec ce côté extrêmement typé des mouvements. C'est ainsi que j'opposais thématisme et athématisme.⁴

Zugleich werden neu auch Zwischenstufen sowie unterschiedliche Ausprägungen von Thematik und Athematik genannt und ansatzweise systematisiert:

Il n'y avait pas que ces formes extrêmes du thématisme et de l'athématisme. [...] On peut donc résumer, très grossièrement, la pratique thématique dans cette *Sonatine* selon quatre états: thématique générale, thématique exclusive réduite à une cellule, athématisme basé sur la neutralité des éléments composants et sur la force de l'enveloppe, et athématisme précompositionnel.⁵

Boulez erwähnt nicht, dass auch Leibowitz Mitte der 40er Jahre zu athematischem Komponieren aufgefordert hatte. Neben der Überwindung traditioneller Formen sah Leibowitz in der »méthode athématique« ein Wesensmerkmal der unmittelbar bevorstehenden, durch die Zwölfton-

2 Boulez (1989), S. 185–186. – Zu Boulez' Themenverständnis und zum Thema der *Sonatine* vgl. auch Kap. II.3.2.

3 Boulez in Goléa (1958), S. 38.

4 Boulez (1989), S. 250.

5 Boulez (1989), S. 253.

technik geprägten nächsten Etappe abendländischer Musik.⁶ Die Wiener Komponisten hätten die dodekaphonen Techniken zunächst anhand traditioneller Thematik erproben müssen, in aktuellen Zwölftonwerken sei nun jedoch zunehmend die Tendenz zur Athematik zu beobachten.⁷

Leibowitz verortete den Terminus Athematik im Umfeld des tschechischen Komponisten Alois Hába, um sich sogleich deutlich von dessen Kompositionsweisen zu distanzieren. Es dürfe nicht nur darum gehen, auf Reprisen und thematische Entwicklungen zu verzichten, sondern der Begriff des Themas als solcher müsse aufgehoben werden:

Par contre Schönberg et ceux qui le suivent aboutissent à l'heure actuelle [...] à une dilution de plus en plus poussée de la matière thématique elle-même, et jettent ainsi des bases d'une authentique méthode de composition nouvelle. Des œuvres musicales qui ne différencient plus entre *thème* et *non thème*, entre exposition – développement – reprise, mais où *tout devient thème* où tout n'est plus que variation, de telles œuvres seulement ont droit à l'appellation d'athématiques.⁸

Zukunftsweisend habe dies Webern aufgezeigt; in dessen *Variationen* op. 27 (1936) vollziehe sich der entscheidende Schritt hin zur athematischen Kompositionsweise: Alles sei Thema und gleichzeitig Variation.⁹

Da Leibowitz Weberns op. 27 als »le point le plus avancé auquel le langage musical est parvenu jusqu'à présent« verstand,¹⁰ verwundert es nicht, dass er sich in seiner *Sonate* op. 12 (1944) im Bestreben, athema-

6 Vgl. Leibowitz (1949), bes. S. 216, Anm. 1, S. 249, S. 266 und S. 270.

7 Vgl. Leibowitz (1949), S. 267: »Il est impossible d'inventer deux choses à la fois« et la technique de douze sons qui constitue déjà par elle-même une innovation foudroyante avait besoin d'être éprouvée d'abord avec des moyens de composition traditionnels. C'est ce qui explique les méthodes thématiques très strictes employées par tous les dodécaphonistes au cours de leurs premières œuvres en douze sons. Mais ce n'est là, selon nous, qu'un stade transitoire et nous avons en effet observé une forte tendance vers l'athématisme qui se manifeste dans certaines œuvres plus récentes. Quelques-unes de ces œuvres réalisent déjà la nouvelle méthode de composition.«

8 Leibowitz (1949), S. 268.

9 Vgl. Leibowitz (1947), S. 243; vgl. auch die vorausgehende ausführliche Analyse des Stückes, S. 228–243 sowie Leibowitz' Insistieren auf der These, dass zwölftöniges Komponieren an sich bereits die Idee der »entwickelnden Variation« – bei Leibowitz »variation perpétuelle« – vollkommen in sich trage, S. 229: »[...] puisque déjà la technique, l'instrument, dont se sert le compositeur dodécaphonique préfigure entièrement l'idée de la variation perpétuelle à partir d'un minimum de données, de sorte qu'en dernière instance il est possible de qualifier toute œuvre en douze sons comme étant une suite de variations sur une série initiale de douze sons.«

10 Leibowitz (1947), S. 243.

tisches Komponieren zu erlernen, eng an den *Variationen* orientierte.¹¹ Nachdem er wenig später Weberns *Konzert* op. 24 kennengelernt hatte, glaubte er, mittels der Reihensegmentierung ein verallgemeinerbares Verfahren zur Gewinnung lokaler und globaler Strukturen jenseits von Thematik gefunden zu haben. Diesem Prinzip der »ultrathématisation« widmet sich seine *Symphonie de chambre* op. 16 (1946–1948).¹²

Boulez behielt in der *Sonatine* Thematik als Grösse noch bei und blieb damit vorerst hinter Leibowitz' radikalsten Forderungen zurück. Leibowitz mag seinen Schülern geraten haben, die Zwölftontechnik zunächst thematisch anzuwenden. Wie verschiedentlich aufschien, orientierte sich Boulez diesbezüglich wohl an Schönbergs *Variationen* op. 31.

Beiden Werken gemeinsam ist die vorthematische Vagheit der Einleitung,¹³ von welcher sich die nachfolgende Exposition eines gross dimensionierten »thème accompagné« deutlich absetzt. Jeweils wird die Monothematik dadurch belebt, dass sich dem Thema ein Motiv zur Seite gesellt, dem eigene Abschnitte gewidmet sind, und welches im Schlussteil mit dem Thema wetteifert. Vor dem finalen Wiederauftritt bestimmt nach der Exposition eine abnehmende Präsenz des Thematischen den dramaturgischen Aufbau. Das Thema von Schönbergs op. 31 tritt im Verlauf der *Variationen* hinter Kontrasubjekten in den Hintergrund,¹⁴ dasjenige der *Sonatine* löst sich innerhalb von Ableitungen und Entwicklungen auf. Wie nun kann man diese Boulezschen »développements« beschreiben, welche Prozedere der Verarbeitung werden angewandt?

Als eine erste Art von Entwicklungsweisen sind zunächst traditionelle, auf klassische oder vorklassische Themen- bzw. Motivverarbeitung rückführbare Verfahren des Zerlegens und Zusammensetzens, Verkürzens und Erweiterns zu erkennen. Auch Boulez erwähnt – wie oben zitiert – »manipulations thématiques« »par les procédés les plus classiques du sectionnement, de la jonction, de l'expansion, du recouplement des éléments

11 Vgl. dazu im einzelnen Gärtner (1999), S. 323–329.

12 Zur Reihe von Leibowitz' op. 16 vgl. Kap. II.3.1, S. 164–166. – Zum Prinzip der »ultrathématisation« in der *Symphonie de chambre* vgl. im einzelnen die in Zusammenarbeit mit Leibowitz veröffentlichte Analyse von Saby (1949) sowie Gärtner (1996), S. 90–97 und Kovács (2004), S. 91–101.

13 Vgl. dazu Kap. II.4.1, S. 193–194.

14 Vgl. dazu Leibowitz (1949), bes. S. 149.

d'origine.«¹⁵ Das Trennen und Neukombinieren von Themenbestandteilen kommt in denjenigen Abschnitten zum Tragen, welche sich unmittelbar an Exposition und Reprise anschliessen. T. 53–79 wird der Vordersatz des Themas abgespalten und in seine Elemente zerlegt.¹⁶ Der Themenkopf x_1 erscheint meist diminuiert, die jambische Zelle x_2 hingegen vorrangig in ihrer rhythmischen Originalgestalt. Die Tonhöhen folgen entweder den im Thema vorgegebenen Reihenausschnitten oder werden in fortlaufende Reihen gefasst.¹⁷ Im Verarbeitungsabschnitt nach der Reprise, T. 362–378, kommt die Quintole y_1 des Nachsatzes hinzu.¹⁸ Sie wird zuweilen verkürzt, neben Transpositionen des originalen Reihenausschnittes tritt auch dessen Umkehrung. Der Themenkopf verliert unterdessen seine rhythmischen Konturen und präsentiert sich in gleichmässigen Werten.

Prozeduren des Zerlegens und mosaikartig neu Zusammensetzens sind exemplarisch auch in den Scherzando-Teilen zu beobachten. Verkürzungen des Terzmotivs ergeben unterschiedliche Ableitungen, die sich ihrerseits noch verändern können. Dank ihrer rhythmischen Prägnanz sind diese Motive auch dann noch identifizierbar, wenn die Intervallfolge von der ursprünglichen abweicht. Vereinzelt geschieht im »Tempo scherzando I« auch das Umgekehrte: Mit der originalen Intervallfolge integriert sich das Terzmotiv in Sechzehntelketten und behält von seinem Rhythmus nur mehr den Vorschlag bei.¹⁹ Durch verschiedenartiges Kombinieren von rhythmischen und diastematischen Merkmalen wurde im letzten Abschnitt des langsamen Satzes auch schon mit der Gestaltung des Terzmotivs gespielt.²⁰

15 Vgl. Boulez (1989), S. 250, zitiert in Kap. II.5.1, S. 236. – Boulez verweist hier konkret auf Zusammenhänge zwischen dem Thema der Exposition und den »Themen« von langsamem Satz und Scherzo – eine Interpretation, die wie besprochen nur partiell nachvollziehbar erscheint, da das Scherzo- bzw. Terzmotiv offensichtlich von einem Vogelmotiv Messiaens inspiriert wurde und zwischen den Legatofiguren des »Très modéré« und dem Thema nur ein vager Bezug festzustellen ist. – Zum Terzmotiv vgl. Kap. II.3.3, S. 181–182; zu den Legatofiguren des langsamen Satzes vgl. Kap. II.4.1, S. 202. – Auch Boulez konnte sich im nachhinein nicht mehr erinnern, wie denn nun Thema, Terzmotiv und Legatofiguren zusammenhingen, vgl. seinen Brief an George Mellott vom 31. Mai 1965, zitiert in Mellott (1964), Appendix H, S. 361: »Je ne puis vous dire exactement maintenant, de mémoire, comment la section lente et le scherzando sont dérivés du thème principal, mais je me rappelle qu'ils sont dérivés de ce thème.«

16 Vgl. Kap. II.4.1, Bsp. 88.

17 Vgl. Kap. II.5.1, Bsp. 96.

18 Vgl. Kap. II.5.1, Bsp. 100.

19 Vgl. Kap. II.4.1, S. 206.

20 Vgl. Kap. II.4.1, S. 202.

Im Finale treten dann die abgespaltenen, bisher noch nicht verarbeiteten Themenzellen z_1 und z_2 in Dialog mit dem Terzmotiv, welches wachsende Sechzehntelketten bildet mit der Tonwiederholung neu innerhalb des Terzmottos statt am Ende. Der Beginn der Schlussentwicklung weist in der Druckfassung eine Vernetzung auf, die kontrapunktischen Verarbeitungen wie etwa in Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9 nahekomm:

The musical score is presented in three systems. The first system, at the top right, is a piano introduction marked 'Subitement Très rapide' with a forte dynamic 'ff'. The second system, spanning measures 379 to 384, shows a complex contrapuntal texture with multiple voices. It includes dynamic markings such as 'molto dim', 'pp', 'mf subito', and 'più f'. The third system, spanning measures 385 to 389, continues the texture with 'sempre pp' and 'sempre ppp' markings. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic changes.

Beispiel 101: Pierre Boulez, *Sonatine*, Druck, T. 379–389 (Flöte pausiert)

In der Frühfassung sah dies noch anders aus. Die Themenzellen z_1 und z_2 erklangen in Oktavverdoppelungen, das Terzmotiv wurde von rhythmisierten Clusterschlägen begleitet, statt kontrapunktischer Schachtelungen erfolgten repetitive Reihungen:

Tres Rapide

Lento

Pedale

Cres. dec.

pp

Beispiel 102: Pierre Boulez, *Sonatine*, Frühfassung, T. 242–256 (Flöte pausiert)

Was das Terzmotiv angeht, wurde schon festgestellt, dass dessen Fortspinnung im Verlauf der Schlussentwicklung und dessen Kombination mit unregelmässig pulsierenden Akkordschlägen an Strawinskys *Sacre du printemps* erinnert.²¹ Das repetitive Spiel mit den Themenzellen z_1 und z_2 von Nachsatz II weist zugleich auf die Musik André Jolivets. In der Frühfassung der *Sonatine* sind Verfahren mit jolivethaft-improvisatorischem Gestus immer wieder zu finden. Dazu gehören die melodischen Spielereien der Einleitung, die für den Druck gestrichen wur-

21 Vgl. Kap. II.4.1, S. 214 sowie weiterführend Kap. II.5.4, S. 288–292. – Vgl. auch Boulez' Analyse Strawinskyscher Fortspinnungsverfahren anhand des Triolenelements der »Danse de la terre«, Boulez (1953) in Boulez (1966 I), S. 120, Bsp. XIII.

den,²² das beharrliche Wiederholen der verkürzten Arpeggiofigur innerhalb der ursprünglichen Themenbegleitung und deren Wandlung in Flöteneinwürfe²³ sowie die anwachsend repetierten Arpeggien und variierten Wiederholungen von Tonpaaren innerhalb des langsamen Satzes. Neben traditionell orientierten Verarbeitungstechniken, die in der Nachfolge Schönbergs, Beethovens oder Bachs stehen, behielt Boulez somit auch noch Entwicklungsprozeduren bei, wie er sie in den *Psalmodies* erprobt hatte.²⁴

Als eine weitere Art von »développements« kommen in der *Sonatine* nun Passagen hinzu, in denen dank der Reihe primär die Tonhöhen die Entwicklung prägen. Dodekaphon werden die Flötenarabesken des Beginns der Einleitung gewoben, kontrapunktisch enggeführte Reihenzüge treiben die Schlussentwicklung auf ihr Ende zu. Entsprechend gibt es schliesslich Entwicklungen, die allein auf rhythmischer Arbeit basieren. Dazu zählen kleinräumig die Variierungen der Clustereinwürfe, grossräumig gestaltet der rhythmische Kanon T. 296–341 den Schlussteil des Scherzo.

Schon in »Propositions« (1948) bezeichnete Boulez jenen Kanon als athematische Passage, da sich hier die Entwicklung unabhängig von »kontrapunktisch charakterisierten« Zellen vollzöge.²⁵ Am Collège de France reichte er später eine genauere Definition nach, innerhalb derer er die Trennung der Parameter Tonhöhe und Rhythmus als Voraussetzung für athematisches Komponieren beschrieb. Nachdem dieses »organische Band« zerschnitten sei, müsse eine der beiden Komponenten bevorzugt werden und die Entwicklung sodann anhand neutraler Elemente vor sich gehen:

Comment y arriver? En renversant les priorités du langage. Même dans un développement poussé, les dérivations à partir d'un thème conservent assez d'éléments pour éviter que l'on perde de vue la cohérence des figures thématiques: celles-ci peuvent être isolées du contexte discursif global où elles sont apparues pour la première fois, elles sont tout de même reconnaissables, comme lui ayant appartenu, en étant provisoirement détachées. Elles sont destinées à retourner dans l'ensemble premier: leur autonomie n'est que provisoire. Dans l'écriture elle-même,

22 Vgl. Kap. II.4.1, Bsp. 85.

23 Vgl. Kap. II.3.4, Bsp. 77 sowie Kap. II.4.1, Bsp. 88.

24 Variative Repetition von Melodiepartikeln prägte vor allem *Psalmodie 1*, vgl. Kap. I.2.7, Bsp. 23c; eine pausendurchsetzte Reihung kurzer Zellen mit Clustereinwürfen und unregelmässig pulsierenden Einheiten, wie sie zu Beginn des »développement final« in der Frühfassung der *Sonatine* zu finden ist, bestimmte auch schon den kontrastierenden Mittelteil von *Psalmodie 3*, vgl. Bsp. 36.

25 Vgl. Boulez (1948 I) in Boulez (1966 I), S. 71: »Nous sommes dans un passage athématique où le développement se fait sans aucun appui sur des cellules contrapunctiques caractérisées.«

cela implique que les figures de hauteurs soient identiques ou similaires, qu'elles soient en tout cas reconnaissables, comme participant d'un même profil, d'une même *Gestalt*. Rythmes et intervalles sont liés par l'entité thématique. Le développement, s'il peut étirer cette liaison aux limites de la perception, se base toujours, en fait, sur cette alliance des composantes. Dans les développements de transition que je voulais athématiques, il me fallait briser ce lien organique, ou en tout cas, ne plus le laisser percevoir comme tel. Comment y arriver? D'abord, en privilégiant une des composantes par rapport à l'autre, voire aux autres; ensuite en faisant appel à des éléments suffisamment neutres, suffisamment unitaires, pour ne plus pouvoir se rattacher directement à quelque *ensemble* que ce soit.²⁶

Im Kanon der *Sonatine* sei dies geschehen, indem vom Thema nur mehr die jambische bzw. trochäische Zelle verwendet wurde, welche ausserhalb ihres Kontextes einen neutralen Charakter angenommen hätte. Der Rhythmus sei dann der vorherrschende Organisator gewesen, die Intervalle hingegen amorph und untergeordnet. Um diese Überleitung des weiteren zu gestalten, habe er ihr zusätzlich eine »enveloppe«, eine ausserhalb des Thematischen liegende »Hüllkurve«, übergestülpt, in diesem Fall hätten Höhenregister und klangliche Dichte das Geschehen belebt. Unter Athematik habe er damals die Auflösung des Themas in undifferenziertes Material verstanden:

Ce que j'avais appelé à l'époque athématisme est donc basé sur les capacités du thème à se désagréger, à se dissoudre dans un matériau indifférencié.²⁷

Boulez' Beschreibung des thematischen Geschehens innerhalb der *Sonatine* ist aufschlussreich und verzerrt zugleich. Es erscheint brilliant, die Einleitung als »athématisme précompositionnel«, die »Rapide«-Sätze als »thématique générale«, das Scherzo als »thématique exclusive réduite à une cellule« und dessen Schlussteil als »athématisme basé sur la neutralité des éléments composants et sur la force de l'enveloppe« zu bezeichnen, doch diese Klassifizierung vergrößert nicht nur, sie versieht das »Opus 1« nachträglich mit einem klaren Konzept, wohingegen der originale Notentext das Experimentieren in verschiedene Richtungen illustriert.²⁸

Statt einer formkonstituierenden Konfrontation von Thematik und Athematik ist – besonders in der Frühfassung – ein empirisches Ausloten unterschiedlicher Ableitungsmöglichkeiten zu erkennen. Der noch klas-

26 Boulez (1989), S. 250–251.

27 Boulez (1989), S. 251.

28 Boulez selbst war sich wohl einer gewissen Überzeichnung bewusst, wenn er seine Ausführungen mit den Worten begann: »Je m'explique à partir d'un exemple concret, et je peux le faire plus clairement aujourd'hui qu'au moment où j'étais impliqué.« Boulez (1989), S. 250.

sisch strukturierte Aufbau des Themas ermöglichte traditionelle Abspaltungsmechanismen, seine dodekaphone Struktur implizierte reihentechnische Entwicklungen, dank der prägnanten Formulierung konnten rhythmische Ableitungen wirksam eingesetzt werden, incantatorische Gestik, wie sie im »commentaire«-Charakter von Nachsatz II durchscheint, regte zu improvisatorischen Verfahren an.²⁹

Zum Zeitpunkt der Revision überzeugten Boulez nicht mehr alle Verfahrensweisen im selben Masse. Die improvisatorischen Entwicklungen wurden so weit wie möglich getilgt, die Abschnitte mit klassischen Bearbeitungsweisen komprimiert, belassen hingegen die konsequent strukturierten Entwicklungen: der dodekaphone Beginn der Einleitung, die zwölftönige Schlussgruppe des ersten Satzes und der durchorganisierte rhythmische Kanon.

Dass Boulez auf diesen Kanon wiederholt zurückkam, ihn offensichtlich als eine der gelungensten Passagen der *Sonatine* empfand, ist bemerkenswert. Hier sah er athematischem Komponieren einen Weg gewiesen.³⁰ In der Bevorzugung der Intervalle der kleinen Sekunde sowie des Tritonus und in der Gestik der Aufsplitterung ist eine gewisse Nähe zu Webern gegeben, Ahnherr dieser nicht dodekaphonen, rhythmisch organisierten »athematischen« Passage war jedoch vornehmlich Olivier Messiaen. Im Sinne einer »dissociation« und persönlichen Synthese machte Boulez ein von Leibowitz als aktuell dargestelltes Problem zu dem seinigen und löste es in diesem Kontext mit Hilfe eines Verfahrens, das er bei Messiaen kennengelernt hatte.

29 Aufgrund dieser Pluralität ist auch der Tenor der analytischen Bemerkungen von Giselher Schubert heute nicht mehr tragbar. Schubert kannte weder die Frühfassung der *Sonatine* noch Boulez' Vorlesungen am Collège de France und bezog sich nur auf Boulez' frühe Schönberg-Kritik, wenn er schrieb: »In der zwölftönigen, atonalen Flötensonatine, so wäre zusammenzufassen, rekapituliert Boulez eine Schönbergsche Werkidee mit einer gegenüber dem tonalen Modell [der *Kammersymphonie*] intensivierten motivisch-thematischen Arbeit, ohne daß die unüberhörbaren Einflüsse von Messiaen bzw. Strawinsky im Klangcharakter oder in der rhythmischen Faktur der *Sonatine* im mindesten die Werkidee tangierten.« Schubert (1985), S. 51. Ausserdem wäre zu diskutieren, ob man Boulez' Anwendung klassischer Abspaltungstechniken allein auf die Vermittlung durch Schönberg resp. Leibowitz zurückführen kann, da auch Messiaen bezüglich melodisch-thematischer Verkürzung ausdrücklich auf Beethoven verwies, vgl. etwa Messiaen (1944), S. 28. Gerade die allmähliche Reduktion des Themas auf die jambische Zelle kommt Messiaens Beschreibung der »élimination« nahe.

30 Die Skepsis von Schubert (1985), S. 51–52 gegenüber Boulez' Verwendung des Begriffs »athématique« in »Propositions« lässt sich nach den Erläuterungen in *Jalons* nicht mehr halten.

5.3 Der rhythmische Kanon

Messiaens Erläuterungen zu »canons rythmiques« in seiner *Technique de mon langage musical* (1944) sind knapp gehalten.¹ Einführende Beispiele illustrieren die Unabhängigkeit des rhythmischen Konzepts von melodisch-harmonischen Abläufen. Auf der Basis seiner Augmentations- und Diminutionspalette² stellt Messiaen im folgenden einen Kanon vor, dessen Rhythmus sich aus verschiedenartigen Vergrößerungen und Verkleinerungen einer einzigen Zelle zusammensetzt, sowie einen Kanon mit punktierter Beantwortung (»canon par ajout du point«). Das Beispiel eines Kanons mit nicht-umkehrbaren Rhythmen (»rythmes non rétrogradables«) schliesst das Unterkapitel ab.

Die Knappheit der Ausführungen mag täuschen, denn rhythmische Kanons bildeten in Messiaens Werken, die kurz vor oder während Boulez' Lehrzeit entstanden, eine beliebte Kompositionsweise. Im postum veröffentlichten *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* finden sich diese Kanons anschaulich beschrieben, wohl ähnlich, wie sie dazumal auch in den Analysekursen besprochen wurden.³

Boulez' Bemerkungen zu rhythmischen Kanons in »Propositions« (1948) beziehen sich direkt auf Messiaens *Technique*. Die ausdrückliche Berufung auf Messiaens Lehre wird zugleich mit Kritik verknüpft. So rät Boulez, auf lange, strenge rhythmische Kanons zu verzichten, da sie nichts weiter als Wiederholungen brächten. Um die Darstellung so abwechslungsreich wie möglich zu gestalten, seien nur Kanons mit »irregulären« Augmentationen zu empfehlen.⁴ Der Kanon solle ausserdem hinsichtlich Plazierung und Harmonisierung gut in die Komposition integriert werden. Bei Messiaen hingegen träten Kanons aufs Geratewohl in die Konstruktion ein, und die Konturen würden sofort und ohne die geringste Notwendigkeit durch Akkordbrocken verdickt.⁵

1 Vgl. Messiaen (1944), S. 16–17.

2 Vgl. Messiaen (1944), Bsp. 24.

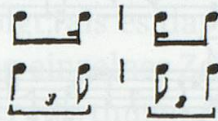
3 Vgl. Messiaen (1994–), Bd. 2, S. 61–90.

4 Vgl. Boulez (1948 I) in Boulez (1966 I), S. 70: »Pour varier au maximum la présentation, nous nous interdisons les longs canons rythmiques exacts, qui ne sont que répétition, et nous n'admettons que les canons irréguliers.«

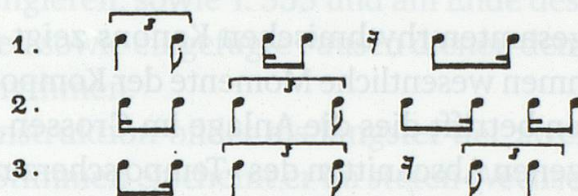
5 Vgl. Boulez (1948 I) in Boulez (1966 I), S. 68: »Quand Messiaen fait un canon rythmique [...] il est tout de suite mis en évidence par des plâtras d'accords, sans nécessité aucune; il intervient dans la construction au petit bonheur; il disparaît sans plus de façons. Bref, les recherches de Messiaen ne sauraient s'intégrer à son discours, parce qu'il ne compose pas – il juxtapose.«

Drei Beispiele bieten Einblick in Boulez' eigene Werkstatt: ein krebsgängiger Kanon aus *Le Visage nuptial*, der Beginn des Sonatinenkanons sowie eine vierstimmige Passage seiner verschollenen *Symphonie concertante* von 1947. Nur der Kanon der *Sonatine* verläuft ganz ohne Einbezug der Tonhöhen. Präzise erläuterte Boulez dessen Bau:

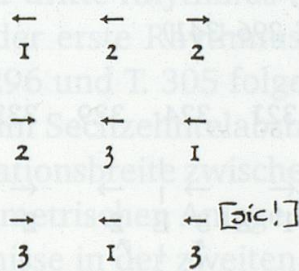
Nous sommes dans un passage athématique où le développement se fait sans aucun appui sur des cellules contrapunctiques caractérisées. On voit que les cellules rythmiques sont formées par un rythme ternaire en valeurs rationnelles ou irrationnelles,



rythme embryonnaire et propice à de multiples combinaisons. Je forme avec différents enchaînements de ces cellules trois rythmes différents:



le troisième étant lié au premier par la transposition des valeurs rationnelles en valeurs irrationnelles et inversement. Je superpose



(les flèches indiquent le sens du rythme: droit ou rétrograde)

Comme ces rythmes ne sont pas de longueurs égales (le troisième excédant le premier d'une double croche, le deuxième excédant le troisième d'une double croche), leurs superpositions successives ne correspondent pas exactement et, ainsi, nous aurons poussé au maximum les variations possibles à tirer de cette variation ternaire.⁶

Mit dem Hinweis auf die zugrundeliegende jambische bzw. trochäische Zelle in Sechzehntel- und Triolengestalt, die daraus gebildeten drei Rhythmen und deren Verteilung auf die Stimmen vermittelte Boulez alle nöti-

6 Boulez (1948 I), S. 70–71 bzw. Boulez (1966 I), S. 71–72.

gen Informationen, um die rhythmische Schichtung im mitgelieferten Notenbeispiel nachvollziehen zu können:



Beispiel 103: Pierre Boulez, *Sonatine*, Frühfassung, T. 203–205 (Druck T. 296–304)

Die Analyse des gesamten rhythmischen Kanons zeigt gleichwohl, dass im gegebenen Rahmen wesentliche Momente der Komposition unerwähnt blieben. Zum einen betrifft dies die Anlage im Grossen. Denn wie schon den vorausgegangenen Abschnitten des »Tempo scherzando II« liegt auch dem rhythmischen Kanon eine nahezu symmetrische Konstruktion zugrunde.⁷ Zwölfmal werden die drei Rhythmen übereinandergeschichtet mit drei Spiegelachsen im Hintergrund:⁸

Tabelle 10: Aufbau des rhythmischen Kanons (Druck, T. 296–341)

Takt	296	299	302	305	308	311	318	321	324	329	332	336
						←	→					
F:	→	←	→	→	←	←	←	←	→	→	←	→
	1	2	2	3'	1' E	3	E 3	1'' E	3	E 2	2 E	1 E
K I:	→	←	←	→	→	←	←	→	→	←	←	→
	2	3	1	E 1	3	2	E 2	3	1	E 1''	3 E	2 E
K II:	→	←	→	←	→	→	→	→	←	←	←	→
	3	1	3 E	2	2'	1	E 1	2	2'' E	3	1 E	3 E

Legende: E Einschub
 ' '' Rhythmus mit Permutation

7 Zur Anlage des »Tempo scherzando II« vgl. Kap. II.4.1, S. 207–210.

8 Zum Aufbau des rhythmischen Kanons vgl. auch Chang (1998), S. 138–141 und Strinz (2003), S. 75.

Bis T. 313 erscheint jeder Rhythmus recto und verso in jeder der drei Stimmen. Die daraus resultierenden sechs verschiedenen dreistimmigen Kombinationen werden ab T. 318 spiegelbildlich wiederholt, wobei die Richtung der Rhythmen unverändert bleibt.⁹ Beide Hälften des Kanons sind zudem in sich annähernd symmetrisch angelegt. Die Rhythmen der rechten Hand des Klaviers laufen ab T. 305 bzw. T. 329 krebsgängig, Flöte und linke Hand spiegeln im Stimmtausch die Abfolge ihrer Rhythmen, dies wiederum ohne Einbezug der Ausrichtung.

Die Analyse im Detail zeigt des weiteren, dass die Durchführung des Kanons weniger streng erfolgt, als es das Beispiel in »Propositions« erwarten lässt. Die Umkehrung einzelner Zellen führt zuweilen zu kleinen Permutationen innerhalb der Rhythmen,¹⁰ und zwischen die Rhythmen treten Einschübe. Grössere Einschübe finden in allen Stimmen gemeinsam statt, so T. 314–317 und T. 327–328, an jenen Nahtstellen, welche als Spiegelachsen fungieren, sowie T. 335 und am Ende des Kanons. Einschübe einzelner Zellen sowie eingefügte Pausen dienen dem Längenausgleich zwischen den Rhythmen.

Basis der Konstruktion bildet als längster der zweite Rhythmus. Im Gang durch die Stimmen erscheint er im steten Wechsel recto und verso, sein Ausmass (13 Sechzehntel) bestimmte die Takteinteilung der Frühfassung. Einsatzabstände und Einsatzreihenfolge der anderen beiden Rhythmen variieren. T. 299 beginnen alle Rhythmen gemeinsam, T. 308 setzt der dritte Rhythmus (12 Sechzehntel) um ein Sechzehntel später, T. 311 der erste Rhythmus (11 Sechzehntel) um ein Achtel verzögert ein. T. 296 und T. 305 folgen dritter und erster Rhythmus dem zweiten jeweils im Sechzehntelabstand. Diese leichten Verschiebungen erhöhen die Variationsbreite zwischen den Rhythmen-Kombinationen; zugunsten der symmetrischen Anlage behielt Boulez die jeweils gewählten Einsatzverhältnisse in der zweiten Hälfte des Kanons dann bei.¹¹

9 Wenn Strinz (2003), S. 75 innerhalb des Kanons die »Permutationsmöglichkeiten ausgeschöpft« sieht, dann stimmt dies nur bezüglich der Verteilung der Rhythmen auf die Stimmen. Die Richtungsmöglichkeiten miteingerechnet, standen Boulez jedoch 48 verschiedene Kombinationen zur Verfügung, aus denen er nur sechs auswählte.

10 Vgl. hierzu Anhang B.3.2, S. 369.

11 T. 318 entspricht T. 311, T. 321 folgt T. 308 usw. Einzige Ausnahme bilden die dritte und die ihr entsprechende zehnte Rhythmen-Kombination: T. 302 startet der dritte Rhythmus ein Achtel im voraus, T. 329 beginnen alle Rhythmen gemeinsam.

Wie sahen im Vergleich dazu Messiaens rhythmische Kanons der Jahre 1943–1945 aus? In chronologischer Ordnung und mit der im *Traité* aufgeführten Klassifizierung versehen ergibt sich folgender Überblick:

Tabelle 11: Rhythmische Kanons in Werken Olivier Messiaens (1943–1945)

Visions de l'Amen (1943)

Nr. 5 »Amen des Anges«	»canon de rythmes non rétrogradables«	(3x) (3 St.)
Nr. 7 »Amen de la Consommation«	»canon rythmique de plus en plus serré«	(3x) (2 St.)

Trois petites Liturgies (1943–1944)

Nr. 1 »Antienne de la Conversation intérieure«	»canon rythmique par ajout du point«	(3x) (2 St.)
--	--------------------------------------	--------------

Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus (1944)

Nr. 5 »Regard du Fils sur le Fils«	»canon rythmique par ajout du point«	(3x) (2 St.)
Nr. 6 »Par Lui tout a été fait«	»triple canon«	(2x) (3 St.)
Nr. 9 »Regard du Temps«	»triple canon«	(5x) (3 St.)
Nr. 14 »Regard des Anges«	»triple canon«	(6x) (3 St.)
Nr. 17 »Regard du silence«	»canon rythmique par ajout du point«	(1x) (2 St.)

Harawi (1945)

Nr. 3 »Montagnes«	»canon rythmique rétrograde«	(2x) (2 St.)
Nr. 7 »Adieu«	»canon de rythmes non rétrogradables«	(1x) (3 St.)
Nr. 12 »Dans le noir«	»canon rythmique par ajout du 1/4 des valeurs«	(3x) (2 St.)

Legende: x Anzahl der kanonischen Abschnitte innerhalb des Stückes

Sechs der insgesamt elf Kanons sind zweistimmig und fünf dreistimmig. Dass »triple canons« im *Traité* in einem eigenen Unterkapitel behandelt werden, deutet darauf hin, dass Messiaen deren Konstruktion als an sich schon komplex empfand. Krebsgängige sowie »irregulär« augmentierte Beantwortungen mit Punktierung oder Hinzufügung des jeweils geviertelten Wertes sind denn auch den zweistimmigen Kanons in »Montagnes« (1945), »Antienne de la Conversation intérieure« (1943–1944) oder »Dans le noir« (1945) vorbehalten. In dreistimmigen Kanons verzichtete er hingegen auf besondere Beantwortungsweisen. Dies wird offensichtlich, wenn Messiaen denselben Kanonrhythmus in verschiedenen Stücken verwendete. So erscheint der Rhythmus des zweistimmigen »Amen de la Consommation« (1943) auch in den *Vingt Regards* (1944): in den zweistimmigen »Regard du Fils sur le Fils« sowie »Regard du silence« in punktierter Beantwortung, im dreistimmigen »Regard des Anges« hingegen in strenger Beantwortung und in derselben wörtlichen Weise auch als kurze kanonische Einheit im dreistimmigen »Par Lui tout a été fait«.

Die am Anfang gewählte Einsatzreihenfolge sowie die Einsatzabstände zwischen den Stimmen werden während eines kanonischen Abschnitts beibehalten. In dreistimmigen Kanons ist dabei der Einsatzabstand zwischen erster und zweiter Stimme und zweiter und dritter Stimme stets gleich gross. Wird der Kanon an anderer Stelle innerhalb eines Stückes wiederaufgenommen, sind Einsatz- und Abstandsverhältnisse wörtlich dieselben. Einzige Ausnahme bildet das »Amen de la Consommation«, dessen drei Kanonabschnitte einen systematisch verringerten Einsatzabstand aufweisen, von Messiaen als »canon rythmique de plus en plus serré« klassifiziert.¹²

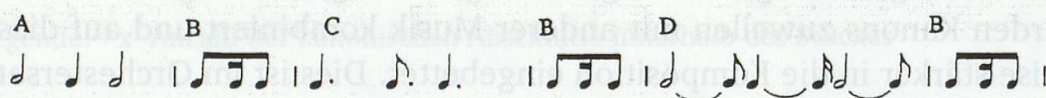
In dicker, einer Orgelregistrierung vergleichbarer Harmonisierung treten die kanonischen Abschnitte als Blöcke auf. Boulez' Kritik einer dadurch bedingten Zusammenhangslosigkeit ist durchaus begreiflich. Die Reihung wird jedoch teilweise funktionalisiert, im Gesangszyklus *Harawi* (1945) etwa fungieren Kanons als kontrastierende Klavierzweischenspiele. Ausserdem erzeugt die mehrmalige Aufnahme des kanonischen Geschehens Rückbezüge innerhalb der Stücke, dann besonders wirkungsvoll, wenn Messiaen den Kanon von Mal zu Mal in seiner Länge steigerte. Exemplarisch zeigt dies der Aufbau von »Regard des Anges«, dessen sechs Kanonabschnitte in zweifacher Steigerung angelegt sind: 5taktig, 9taktig, 14taktig; 5taktig, 9taktig, 13taktig. Ausserdem werden Kanons zuweilen mit anderer Musik kombiniert und auf diese Weise stärker in die Komposition eingebettet. Dies ist im Orchestersatz der »Antienne de la Conversation intérieure« und in der Vierhändigkeit der *Visions de l'Amen* (1943) der Fall, aber auch im zweihändigen Klaviersatz kommt es vor, dass ein zweistimmiger Kanon von Anfang an mit einem eigenständigen Thema verbunden ist, oder dass eine Stimme eines dreistimmigen Kanons bei der Wiederaufnahme anderes einfließen lässt: Der zweistimmige Kanon des »Regard du Fils sur le Fils« wird im Bass vom variiert eingesetzten »Thème de Dieu« fundiert, die Oberstimme des dreistimmigen »Regard des Anges« wandelt sich ab dem vierten Kanonabschnitt in Vogelgezwitscher.

Obwohl Strenge und Wörtlichkeit für Messiaens Kanons konstitutiv waren, gab es also auch Momente der Variation. Diese sind allerdings nicht innerhalb des einzelnen Kanonabschnitts zu finden, sondern übergeordnet in der Folge der Abschnitte als variierte strophische Wieder-

12 Vgl. Messiaen (1994–), Bd. 2, S. 61: Im ersten Kanonabschnitt folgt die zweite Stimme der ersten im Abstand einer Halben, im zweiten Abschnitt im Abstand eines Viertels und im dritten im Abstand eines Achtels.

holung. Neben dem Prinzip der wachsenden und schrumpfenden Glieder und der Kombination mit anderer Musik kann ein Kanonabschnitt im Vergleich zu dem ihm vorausgegangenem auch als Ganzes augmentiert oder diminuiert vonstatten gehen, auch kann sich die Harmonisierung des Kanons von Abschnitt zu Abschnitt leicht verändern.

Jeder der Messiaenschen Kanons basiert jeweils auf einem einzigen Rhythmus, der seiner Länge und dem Konzept des Stückes gemäss pro Kanonabschnitt unterschiedlich oft wiederholt wird. Da nicht nur der Rhythmus des »Amen de la Consommation«, sondern auch derjenige des »Amen des Anges« wiederverwendet wird – in einfachem Durchlauf augmentiert in »Adieu« –, liegen insgesamt sechs verschiedene Rhythmen vor. Der Kanonrhythmus von »Dans le noir« lässt sich nicht untergliedern, alle anderen sind aus kleineren Bausteinen zusammengesetzt. Der Rhythmus von »Montagnes« besteht aus vier rhythmischen Zellen, derjenige der »Antienne de la Conversation intérieure« aus drei, der des »Amen de la Consommation« aus zwei, und der Rhythmus des »Regard du Temps« verwendet Vergrösserungen und Verkleinerungen nur einer einzigen Zelle. Im Kanonrhythmus des »Amen des Anges« schliesslich werden drei kurze symmetrische Rhythmen aneinandergefügt. Die beiden letztgenannten Kanonrhythmen kommen der *Sonatine* am nächsten:



Beispiel 104a: Olivier Messiaen, Kanonrhythmus des »Regard du Temps« (1944)¹³



Beispiel 104b: Olivier Messiaen, Kanonrhythmus des »Amen des Anges« (1943)¹⁴

Vergleicht man Aufbau und Anwendung dieser Rhythmen mit dem Kanon der *Sonatine*, wird deutlich, dass sich Boulez zwar an der Messiaenschen Kompositionsweise des rhythmischen Kanons orientierte, diese jedoch eigenständig weiterführte. Zwei Prämissen standen bei der Konzeption des Sonatinenkanons offensichtlich im Vordergrund: Reduktion

13 Vgl. Messiaen (1994–), Bd. 2, S. 63.

14 Vgl. Messiaen (1944), Bsp. 58.

und Variation. Boulez bildete die Kanonrhythmen aus dem kleinstmöglichen Material. Er entschied sich, wie Messiaen dies in »Regard du Temps« getan hatte, den Kanon aus nur einer rhythmischen Zelle zu entwickeln, und ging dabei in der Verknappung über Messiaen noch hinaus, indem er keine dreiwertige, sondern eine nur zweiwertige, die jambische Zelle wählte. Da diese im Gegensatz zur Messiaenschen Ausgangszelle umkehrbar ist, ergab eine einzige Ableitung, die Übertragung auf die triolische Ebene, vier Bauelemente. Auch Messiaen hatte in »Regard du Temps« über verschiedene Augmentations- und Diminutionsschritte insgesamt vier Elemente erhalten. Während er einen langen Rhythmus bildete, dessen Element B sich dreimal wiederholt, formte Boulez drei kurze Rhythmen, von welchen nur der zweite die Wiederholung eines Elementes aufweist.¹⁵

Die Boulezschen Rhythmen sind in ihren Längen den drei Rhythmen des »Amen des Anges« vergleichbar. Messiaen behandelte diese wie einen einzigen langen Rhythmus und reihte sie bei gleichbleibenden Einsatzabständen der Stimmen in stets derselben Abfolge aneinander:



Beispiel 105: Olivier Messiaen, Kanonaufbau des »Amen des Anges«, T. 24–30¹⁶

Boulez verteilte die Rhythmen des Sonatinenkanons hingegen – wie wir sahen – einzeln genommen auf die Stimmen, sie erklangen nicht aneinandergekettet leicht verschoben im Kanon mit sich selbst, sondern gleichzeitig. Da seine Rhythmen zudem umkehrbar waren und die krebsgängige

15 Noch grösser ist der Unterschied des Aufbaus der Boulezschen Rhythmen zu Beispiel 56 der *Technique*, einem Kanonrhythmus, den Messiaen aus Vergrößerungen und Verkleinerungen derselben Zelle entwickelte wie denjenigen des »Regard du Temps«, der jedoch mehr als doppelt so lang ist mit insgesamt fünf Elementen, die sich alle auch wiederholen.

16 Vgl. Messiaen (1944), Bsp. 59. – Dieser erste kanonische Abschnitt des »Amen des Anges« präsentiert die Rhythmen in einmaligem Durchlauf, zweiter und dritter Abschnitt (T. 161–167 und T. 173–179) bringen je zwei Durchläufe der Rhythmen in auf die Hälfte diminuierten Werten.

Beantwortung gleichwertig miteinbezogen wurde und da die Einsatzabstände der Rhythmen variieren, ergibt jede der sechs Rhythmen-Kombinationen ein anderes kontrapunktisches Geflecht. So wird in der Tat – wie Boulez dies betonte – ein Maximum an Variation erreicht.

Dass die Rhythmen-Kombinationen dann spiegelbildlich wiederholt werden, wirkt dem Variationsprinzip entgegen. Auf diese Weise löste Boulez jedoch ein, was er bei Messiaen vermisste: Der Kanon unterscheidet sich in seiner latent symmetrischen Struktur nicht grundsätzlich von den vorausgegangenen Texturen, sondern führt ein Bauprinzip weiter, welches in den Abschnitten des »Tempo scherzando II« Anwendung gefunden hatte. Auch die Reduktion des Materials auf die jambische Zelle wurde bereits vorbereitet: in der Schlussgruppe des ersten Satzes (T. 80–92), am Ende des »Tempo scherzando I« (T. 185–190) sowie in der dem Kanon unmittelbar vorausgehenden Engführung von Motiv b (T. 284–292), welche zudem ebenfalls einen kurzen rhythmischen Kanon bildet mit verschobenen Spiegelachsen in T. 288.

Die allen Stimmen gemeinsamen Einschübe zwischen den Kanonrhythmen greifen ihrerseits zuvor Erklungenes wieder auf. T. 314–316 und T. 327–328 ertönt wie schon am Ende der Abschnitte des »Tempo scherzando II« (T. 252–256 und T. 292–294) der Vordersatz des Themas in Klangtrauben mit rhythmisch variiertem Anfangszelle und arpeggiertem Jambus, die Flöte wiederholt T. 316–318 um einen Halbton versetzt ihre Überleitung von T. 294–295, und der Ausklang des Kanons T. 339–341 entspricht in leichter Variation dem Abschluss des ersten Satzes T. 93–96.

Auch bezüglich der Harmonisierung bindet sich der Kanon in die Komposition ein. Statt eine akkordische Stimmenregistrierung zu wählen, wie sie Messiaen auch für die Einkleidung der Rhythmen des »Amen des Anges« verwendete, liess Boulez die klangliche Intensität im Sonatenkanon kontinuierlich an- und abschwellen, was er später als »Hüllkurve« (»enveloppe«) bezeichnen sollte.¹⁷ Die ersten drei Rhythmen-

17 Vgl. Boulez (1989), S. 251–252: »Mais alors comment donner quand même une direction, une forme à ces transitions qui ne pouvaient pas être basées uniquement sur l'emploi statistique de la hauteur et de la durée? En leur imposant ce que, bien plus tard, j'ai appelé des *enveloppes*. Ce que, en tant qu'éléments organisateurs de la forme, vous n'avez pas placé à l'intérieur de la structure, il faut le placer à l'extérieur de la forme: d'où le mot *enveloppe*. Ces éléments sont des caractéristiques qui ne sont plus des parties constituantes du vocabulaire lui-même, comme une cellule rythmique ou des intervalles tirés d'un ensemble d'intervalles, mais ce sont des caractéristiques d'emploi, de mise en place, de mise en œuvre. Ainsi, dans la plus longue des transitions de cette *Sonatine*, c'est à la fois le registre, mais aussi la densité qui va faire fonction d'enveloppe.« – Vgl. dazu auch Kap. II.5.2, S. 258.

Kombinationen (T. 296–304) greifen die filigrane Dreistimmigkeit der »Tempo scherzando«-Abschnitte auf. Ab T. 305 treten in den Klavierstimmen neben die Einzelnoten auch Zweiklänge, von der fünften bis zur achten Rhythmen-Kombination (T. 308–323) erklingen Zweiklänge und vereinzelt Dreiklänge, im neunten und zehnten Rhythmen-Durchlauf (T. 324–331) ballen sich dann Dreiklänge, um schliesslich über Zweiklänge wieder zurückzuführen zur Dreistimmigkeit in Einzelnoten. Auf diese Weise folgt die harmonische Schwellung leicht verschoben der Symmetrie der rhythmischen Anlage, unterstützt durch die dynamische Kurve eines Crescendo aus dem Pianissimo des Beginns über das dreifache Forte in T. 329 hin zu einem schliessenden Diminuendo, unterstützt auch durch den Einbezug extremer Höhenlagen in der Mitte des Kanons.

Weit gespreizte Intervalle in der Linienführung (zu Septimen und Nonen gespreizte Sekundschritte, über die Oktave gespreizte Tritonusklänge etc.) geben den rhythmischen Zweitonzellen prononcierte Bewegungsrichtungen, wobei sich unmittelbare gestische Imitationen zwischen den Stimmen andeuten, die der eigentlichen Konstruktion des Kanons entgegenstehen und die ihrerseits auch nicht wörtlich werden. Während die fixe Registrierung bei Messiaen die Stimmen schichtweise voneinander abhebt, wodurch das rhythmische Geschehen plastisch hervortritt, führen die Tonhöhen des Sonatinenkanons ein anarchisches Eigenleben. »Anarchisch« nicht nur, weil sie keine dodekaphone Reihung bilden, sondern auch, weil sie die komplexe rhythmische Konstruktion ausmalen und zugleich vertuschen.

Da die kleinen individuellen Einschübe zwischen den Rhythmen ihrerseits jambische Zellen darstellen und da der erste und der dritte Rhythmus neben jambischen Zellen je auch eine Sechzehntelpause beinhalten, ist es ohnehin kaum möglich, die Rhythmen als separate Gestalten wahrzunehmen. Weder Hörer noch Interpreten werden das Ende des dritten Satzes der *Sonatine* von sich aus als einen rhythmischen Kanon identifizieren, und man kann sich fragen, ob, was hier vorliegt, überhaupt noch als ein solcher bezeichnet werden kann. Durch die Verteilung der Rhythmen in die Vertikale wären es, wenn schon, dann genaugenommen drei rhythmische Kanons, welche mit krebsgängigen Beantwortungen und Unterbrüchen gleichzeitig ablaufen.

Exemplarisch lässt sich anhand des rhythmischen Kanons nachvollziehen, wie Boulez' Verfahren der selektiven Aneignung zu Überlagerungen führte. Einer von Leibowitz formulierten Zielsetzung, der athematischen Schreibweise, suchte er mit Hilfe eines von Messiaen übernommenen

Verfahrens beizukommen. Dieses wiederum wurde weitergeführt und abgeändert nach den Prämissen der Variation und Reduktion, wie sie aus den Werken der Wiener Komponisten sprachen, und es wurde kombiniert mit kunstvollen kontrapunktischen Stimmkreuzungen und Spiegelungen, wie Boulez sie im Unterricht bei Vaurabourg-Honegger perfektioniert hatte.

Bei der Revision von 1949 blieb der rhythmische Kanon so gut wie unverändert.¹⁸ Ergänzend zur Spielanweisung »en éclaboussures« findet sich neu die Angabe »Subitement tempo rapide«, die eine deutliche Temposteigerung zum vorangegangenen Scherzando impliziert und dadurch ein analytisches Hören zusätzlich erschwert. Vielleicht war Boulez im nachhinein selbst dieser »Kanon« noch zu akademisch.

18 Die Permutation der letzten Zelle des zweiten Rhythmus in T. 310 im Bass kam hinzu, und in T. 323 wurden – ebenfalls im Bass – die Tonhöhen *a* und *gis* vertauscht. Ausserdem drittelt Boulez die ursprüngliche, den Durchläufen der Rhythmen entsprechende Taktaufteilung, was dazu führt, dass jambische Zellen häufig die Taktgrenzen überschreiten und die Désormièreschen Hilfszeichen entfallen. – Vgl. hierzu Kap. II.2.4, bes. S. 160–161.

5.4 Die Rolle des Rhythmus

Wenn Messiaen Anfang der 40er Jahre Hierarchien innerhalb des musikalischen Gefüges benannte, dann gab er der Melodie den ersten Rang; Rhythmus und Harmonien dienten unterstützend:

Sachant que la musique est un langage, nous chercherons d'abord à faire ›parler‹ la mélodie. La mélodie est point de départ. Qu'elle reste souveraine! Et quelle que soit la complexité de nos rythmes et de nos harmonies, ils ne l'entraîneront pas dans leur sillage, mais, au contraire, lui obéiront comme de fidèles serviteurs [...]. Primauté à la mélodie. 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.¹

Gleichzeitig war Messiaen schon damals bestrebt, die rhythmischen Prinzipien seiner Musik zu erklären. Dem Vorwort des *Quatuor pour la fin du Temps* fügte er 1942 eine »Petite théorie de mon langage rythmique« mit »Conseils aux exécutants« an, die *Technique* verstand er als musikalische Abhandlung »du triple point de vue rythmique, mélodique et harmonique«,² wobei die Definition einer »musique amesurée« und die damit verbundenen rhythmischen Verfahren den Ausgangspunkt bildeten.

War die Aufwertung des Rhythmus gegenüber den Tonhöhen unter der Schirmherrschaft der Melodie in den frühen Schriften noch implizit, so bezieht Messiaen später eine eindeutige Position:

Primauté du rythme.

›La poésie se fait avec des mots‹, écrivait Mallarmé à Degas. Peut-on paraphraser la terrible boutade du poète, et dire: ›La musique se fait avec des sons?‹

Hélas! c'est l'opinion commune. Et les perpétuelles discussions entre partisans de la musique tonale et partisans de la musique dodécaphonique tournent toujours autour de phénomènes sonores. [...] La musique se fait avec des sons? *Je dis non!* Non, *pas seulement avec des sons!* Les sons y sont bien pour quelque chose, pour beaucoup même – ne minimisons pas leur importance – mais on porte trop l'accent sur eux, sur leur étude (en Occident surtout). [...] n'oublions pas que la musique est d'abord *Mélodie*, et que la mélodie n'existerait pas sans le Rythme! Le son n'est qu'un agent de transmission des différentes *hauteurs* de la mélodie; dans le cas de la mélodie accompagnée de son harmonie naturelle, les agrégations sonores donnent leur sens véritable aux mouvements mélodiques; le cas du contrepoint mélange les deux précédents. Pour le *Rythme*, le son – musical ou pas – n'est bien souvent que son coloriage: il reste le truchement entre les Durées, le Nombre, et notre

1 Messiaen (1944), S. 5 bzw. S. 23.

2 Messiaen (1944), S. 3.

perception. La musique est donc faite en partie avec des sons... mais aussi et d'abord avec des *Durées*, des *Elans*, et des *Repos*, des *Accents*, des *Intensités* et des *Densités*, des *Attaques* et des *Timbres*, toutes choses qui se groupent sous un vocable général: le *Rythme*.³

Der Rhythmus erhält das Primat, die Klänge besorgen dessen Kolorierung, das »vêtement sonore«. Einen wahren Musiker verstand Messiaen dementsprechend als »rythmicien« – eine »Berufsbezeichnung«, die er auch auf seine Visitenkarte drucken liess.⁴

Messiaens *Technique* wurde mit Vorbehalten aufgenommen. Selbst Arthur Honegger, der seinen Kollegen schätzte und ihn wohl auch dem jungen Boulez als Lehrer empfohlen hatte, hinterfragte den Nutzen dieser Publikation und distanzierte sich von den rhythmischen Konzepten.⁵ Scharf ging 1945 René Leibowitz mit Messiaen zu Gericht. In einer Rezension der Zeitschrift *L'Arche* beurteilte er ihn als empirischen Einzelgänger und Hedonisten, der Binsenwahrheiten verkünde und sich in Widersprüchen verstricke.⁶ Leibowitz' kritischer Lektüre war nicht ent-

3 Messiaen (1994–), Bd. 1, S. 40.

4 Vgl. Messiaen (1994–), Bd. 1, S. 9: »Un musicien est forcément rythmicien, sinon il ne mérite pas d'être appelé musicien.« – Vgl. auch die dem Brief Messiaens an Boulez' Sekretärin Astrid Schirmer am 18. Januar 1976 beigelegte Visitenkarte: »Olivier Messiaen. Grand officier de la légion d'honneur. [...] COMPOSITEUR DE MUSIQUE. Professeur de composition au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. ORNITHOLOGUE et RYTHMICIEN«, PSS, Sammlung PB.

5 Vgl. Honegger (1951), S. 168: »J'ai beaucoup d'admiration et de sympathie pour Olivier Messiaen. Il vient certainement en tête de sa génération. [...] Il a élaboré un système et dans un ouvrage didactique, *Technique de mon langage musical*, il explique, avec une bonne foi digne d'éloges, les procédés dont il se sert – moins prudent que les prestidigitateurs, qui se refusent obstinément à livrer le secret de leurs tours. Ce système est d'ailleurs fort clair, rapidement décelable, surtout dans les dernières œuvres. Mais il est évident qu'il n'aide plus l'auteur: au contraire, il pèse sur ses épaules. C'était, hélas, fatal!« Vgl. S. 170: »Nous n'ignorons pas davantage son goût pour la complication rythmique, et les modes s'apparentant aux modes exotiques. Personnellement je reste fort sceptique en ce qui concerne ces raffinements rythmiques: ils n'ont d'importance que sur le papier et restent imperceptibles à l'audition.« – Zur Wertschätzung Messiaens im Paris der 40er Jahre vgl. auch Kap. I.2.4, S. 40.

6 Vgl. schon den Titel des Artikels, Leibowitz (1945 II): »Olivier Messiaen ou l'hédonisme empirique dans la musique contemporaine«; vgl. des weiteren S. 130: »A vrai dire, la lecture de cet ouvrage m'a quelque peu ahuri, tant il me paraît comporter d'empirisme, de contradictions, d'éléments insuffisamment pensés, d'affirmations gratuites ou arbitraires.« Vgl. S. 135: »Ici, je ne puis étudier en détail les quatre chapitres en question. Ils témoignent dans leur ensemble de ce mélange d'arbitraire et d'authenticité, d'empirisme et de naïveté, d'hédonisme et de bonne volonté, mélange qui, malheureusement, ôte tout sérieux aux problèmes posés.«

gangen, dass Messiaen den Rhythmus der Melodie zwar unterordnete, zugleich jedoch unabhängige rhythmische Verfahren propagierte:

Messiaen nous parlait tout à l'heure de la souveraineté de la mélodie, et il nous affirmait que le rythme devait lui obéir servilement. Or, voici qu'à présent il spécule sur le rythme tout court. On peut répondre à cette critique qu'un théoricien est bien obligé d'étudier les différents éléments séparément. D'accord, mais, si ce théoricien nous propose l'élément rythme comme devant obligatoirement découler de l'élément mélodie, ne devrait-il pas nous faire comprendre de quelle façon ce sont justement les transformations mélodiques qui affectent le rythme au lieu de nous fournir une petite recette de transformation rythmique (l'ajout de la valeur brève), qui, tout au contraire, nous donne l'impression de devoir affecter l'évolution mélodique?⁷

Die Anwendungen der »valeur ajoutée« sowie Messiaens Augmentations- und Diminutionsregeln werden als »lapalissades« abgetan, der Differenzierung zwischen symmetrischen und asymmetrischen Rhythmen wird zumindest ein gewisses Interesse attestiert:

Les autres chapitres sur le rythme témoignent d'une recherche quelque peu confuse, mais néanmoins sympathique et valable dans une certaine mesure.⁸

Zwei Jahre später, nach der Auseinandersetzung mit Messiaens Schülern, weicht Leibowitz' Herablassung einer expliziten Opposition. Im abschliessenden Teil von *Schœnberg et son école* mit dem Titel »La constitution du langage contemporain« spricht er dem Rhythmus eine eigenständige Rolle ab:

[...] l'authentique tradition polyphonique n'admet pas la notion du rythme en soi. Le rythme n'est rien d'autre qu'un élément qui naît spontanément en même temps que les figures sonores horizontales et verticales, parce qu'il est précisément l'élément qui articule le déroulement de ces figures, élément sans lequel aucun discours sonore ne serait concevable. En ce sens, les recherches »purement rythmiques« de certains compositeurs contemporains, plus même que des erreurs, me semblent des efforts privés de sens, puisque tout compte fait il ne s'agit nullement de »rythme pur« (étant donné que ce rythme s'exerce qu'on le veuille ou non sur des éléments mélodiques et harmoniques), mais simplement d'un appauvrissement colossal de la polyphonie en tant que telle.

Il n'est donc guère possible d'étudier le rythme en dehors des formules mélodiques, harmoniques et contrapunctiques dans lesquelles il s'incarne.⁹

7 Leibowitz (1945 II), S. 133.

8 Ebd.

9 Leibowitz (1947), S. 276. – Vgl. auch die Stellungnahme innerhalb der »Prolégomènes«, S. 27–28: »La notion de polyphonie englobe pour nous la réunion des trois éléments constitutifs de la musique: mélodie, harmonie, rythme. Mélodie signi-

Wie in den anderen Bereichen des Tonsatzes ging es Leibowitz auch im Rhythmischen vor allem um die Auslotung der variativen Möglichkeiten, was er anhand einer Passage seiner *Sonate* op. 12 illustrierte.¹⁰

Als André Souris Ende 1947 Pierre Boulez anbot, einen Artikel zum Rhythmus-Heft der Zeitschrift *Polyphonie* beizusteuern, war der 22jährige sofort dazu bereit:

Un problème particulièrement important comme le rythme mérite en effet qu'on s'en occupe; car à nos jours, maintenant que la technique d'écriture s'affirme, le rythme est le terrible parent pauvre chez les dodécaphonistes. Je ferai donc un texte sur la façon dont je conçois le genre du rythme en musique [...].¹¹

Er kündigte an, »d'éviter le bla-bla-bla d'élucubrations philosophico-musicales et de m'en tenir volontairement à une certaine rigueur d'exposé«, nutzte »Propositions« jedoch zugleich für eine dezidierte Stellungnahme:

Leibowitz a dit, en critiquant la *Technique de mon langage musical* de Messiaen, qu'on ne pouvait pas séparer le rythme de la polyphonie. Je m'étonne que celui qui a relevé tant de »lapalissades« dans ce livre ait énoncé une évidence de cet ordre. Car l'analyse des parties composantes d'une polyphonie oblige à dissocier pour un temps ces éléments pour essayer de les approfondir. Leibowitz lui-même ne s'est-il pas offert le luxe du ridicule en analysant – et de façon combien drôle! – le rythme de tango employé par Berg dans la Cantate *le Vin!* Nous partirons donc pour cette étude de l'enseignement reçu de Messiaen, le seul intéressant en la matière.¹²

Leibowitz a dit, en critiquant la *Technique de mon langage musical* de Messiaen, qu'on ne pouvait pas séparer le rythme de la polyphonie. Je m'étonne que celui qui a relevé tant de »lapalissades« dans ce livre ait énoncé une évidence de cet ordre. Car l'analyse des parties composantes d'une polyphonie oblige à dissocier pour un temps ces éléments pour essayer de les approfondir. Leibowitz lui-même ne s'est-il pas offert le luxe du ridicule en analysant – et de façon combien drôle! – le rythme de tango employé par Berg dans la Cantate *le Vin!* Nous partirons donc pour cette étude de l'enseignement reçu de Messiaen, le seul intéressant en la matière.¹²

10 Vgl. Leibowitz (1947), S. 283–287, bes. S. 283: »Il n'y a pas grand chose à ajouter à nos remarques précédentes sur le rythme de la musique dodécaphonique. Ici aussi il est nécessaire de pousser le plus loin possible l'esprit de variation. En ce qui concerne la superposition de rythmes différents, elle doit pouvoir atteindre à la plus grande richesse des figures, sans que jamais la cohérence de l'ensemble ait à en souffrir. J'ai tenté de réaliser ce principe de façon tout à fait radicale dans une récente *Sonate pour Flûte et Piano*«.

11 Vgl. Boulez' Brief an André Souris, B-Br, M.L. Nr. 5435/22, von Souris mit dem Datum des 6. November 1947 versehen.

12 Boulez (1948 I) in Boulez (1966 I), S. 65.

Auch der anschliessende Überblick zu den rhythmischen Errungenschaften des 20. Jahrhunderts wird mit persönlichen Wertungen verknüpft. Als wichtigste Lehren, die er dank Messiaen aus dem Werk Strawinskys gezogen habe, nennt Boulez die Technik beweglicher und fixierter rhythmischer Zellen, welche Messiaen als Spiel von »personnages rythmiques« zu charakterisieren pflegte,¹³ sowie die Schichtung unabhängiger, sich in der Überlagerung verschiebender rhythmischer Ostinati. Bartóks Gebrauch folkloristischer Rhythmik habe einflussreich dazu beigetragen, metrische Betonungen aufzuheben, Jolivets empirische und auf die Monodie gerichtete Bemühungen seien zwar nicht sehr weit gediehen, könnten jedoch als Ausgangspunkt für die Anwendung rationaler und irrationaler Werte dienen. Mit der »valeur ajoutée« und den daraus resultierenden irregulären Rhythmen, den kanonischen Möglichkeiten sowie der erweiterten Augmentations- und Diminutionsskala habe Messiaen unerlässliche Grundsteine gelegt. Ausserdem habe er die Prinzipien der rhythmischen Ostinati sowie die Zellentechnik erheblich weiterentwickelt. Bei Schönberg und Berg könne man diesbezüglich nur völlige Gleichgültigkeit feststellen, sie blieben der klassischen Metrik und der alten Vorstellung von Rhythmus verpflichtet. Einzig Webern gelange mittels zahlreicher Kunstgriffe wie Gegenakzenten oder Synkopen dazu, trotz seiner Bindung an die traditionelle rhythmische Schreibweise den regelmässigen Takt auszurenken.

Nach dieser »période de tâtonnements et d'essais divergents« müsse es nun darum gehen, die rhythmischen Neuerungen mit kontrapunktischem Denken zu verbinden und sie auf mehr oder weniger unabhängige Weise in das polyphone Gefüge zu integrieren:

Comment donc arriver à coordonner et à enrichir les nouveautés de Messiaen et celles de ces prédécesseurs? Admettant le principe d'une écriture contrapunctique où toutes les parties doivent avoir une importance égale – m'expliquer là-dessus est en dehors de la proposition présente – je dis qu'il faut intégrer le rythme à la polyphonie d'une façon plus ou moins indépendante: que le rythme soit indépendant ou dépendant des figures contrapunctiques suivant le développement que nous avons en vue.¹⁴

Aller ersonnenen rhythmischen Formen müsse man sich bedienen und sich unerbittlich vom Prinzip der Variation und ständigen Erneuerung leiten lassen. Nur so könne eine Übereinstimmung zwischen den varian-

13 Zu Messiaens rhythmischen Prinzipien und Verfahren vgl. im einzelnen die als Anhang A.2 mitgelieferte Tabelle.

14 Boulez (1948 I) in Boulez (1966 I), S. 68.

tenreichen Mitteln des Tonsatzes, wie sie die Zwölftontechnik biete, und einem rhythmischen Element herbeigeführt werden, welches ebenfalls vollkommene »Atonalität« aufweise:

Toutefois, je dirai qu'il faut se servir de toutes les formes trouvées jusqu'à présent. Nous pouvons essayer de leur appliquer de brèves définitions. Je ne prétends point, ce faisant, découvrir des terrains nouveaux, mais simplement condenser ce qui me paraît le plus évident.

Nous appellerons rythme-bloc, le rythme qui régit toutes les parties de la polyphonie placées en agrégat vertical (tel le cas de la *Danse sacrée*); rythme-contrepoin-té, celui qui régit de façon indépendante chacun des contrepoints de la polyphonie. Le rythme régulier sera celui où les valeurs resteront des multiples simples de l'unité; le rythme irrégulier sera celui où les valeurs sont impaires ou irrationnelles par rapport à l'unité.

Quand nous établissons les contrepoints d'une polyphonie, il faut donc – suivant la nécessité de ces contrepoints – leur appliquer ces différenciations rythmiques en les mêlant les unes aux autres ou, au contraire, en les séparant nettement. Il faut, en même temps qu'on choisit la registration d'une phrase, registrer les rythmes également. Ici, il est difficile de donner une méthode précise, car c'est évidemment une équation strictement personnelle. Néanmoins, le principe de la variation et du renouvellement constant nous guidera impitoyablement.

[...] Pourquoi rechercher une telle complexité? Pour faire correspondre à des moyens d'écriture aussi variés que ceux de la dodécaphonie un élément rythmique d'une parfaite »atonalité« lui aussi.¹⁵

Mit der Gleichgewichtung von Tonhöhenbehandlung und rhythmischen Verfahren legte Boulez in »Propositions« die Basis für seine serielle Entwicklung. Die folgenden Schriften akzentuieren einzelne Aspekte und bauen das rhythmische Konzept weiter aus. Als ein »*a priori* assez bouffon« zitierte Boulez in »Trajectoires: Ravel, Stravinsky, Schönberg« (1949) Leibowitz' Rhythmusdefinitionen und forderte erneut, dass die Idee eines regelmässigen Grundmetrums zugunsten einer komplexen Schreibweise dem Begriff des kleinsten gemeinsamen Vielfachen zu weichen habe.¹⁶ Der endgültigen Aburteilung der Schönbergschen Rhythmik als armselig und hässlich in »Schönberg is Dead« (1952)¹⁷ wird mit »Stravinsky demeure« (1953) die ausführliche Besprechung des *Sacre du printemps* gegenübergestellt. Ohne Messiaen explizit zu erwähnen, geht

15 Boulez (1948 I) in Boulez (1966 I), S. 73–74.

16 Vgl. Boulez (1949) in Boulez (1966 I), S. 256: »La conception du mètre régulier de base – entraînant la périodicité des pieds ou même leur unicité – en tant que plus grand commun dénominateur du rythme doit laisser la place, vu la grande complexité de l'écriture, à cette notion féconde du plus petit commun multiple, généralisation rationnelle des découvertes de Stravinsky.«

17 Vgl. Boulez (1952 I), S. 21 bzw. Boulez (1966 I), S. 270.

Boulez bis ins Detail von dessen Analyse aus, um diese zu systematisieren und auf Fragen des eigenen Komponierens zuzuspitzen.¹⁸ Im Vordergrund stehen die rhythmische Zellenarbeit sowie Strawinskys ausgewogenes Spiel mit Symmetrien und Asymmetrien, welches Boulez als »équilibre dissymétrique« klassifiziert.¹⁹ Doppelköpfiges Ziel des Artikels war es, die Aktualität des Strawinskyschen Werkes und zugleich die musikgeschichtliche Verankerung serieller Verfahren aufzuzeigen. Der Seitenhieb auf Leibowitz erfolgte diesmal im Fazit: Zum Rang eines Hauptfaktors müsse der Rhythmus erhoben werden, um ihn vom Begriff der »Spontaneität« zu lösen, den man ihm grosszügigerweise allzulange beigemessen habe.²⁰

Wie serielle rhythmische Verfahren im einzelnen aussehen könnten, beschrieb Boulez in »Éventuellement...« (1952). Neben der Möglichkeit, der Zwölftonreihe entsprechende Dauernreihen aufzustellen, wird eine Palette rhythmischer Umwandlungsarten aufgelistet, die von Messiaens Augmentations- und Diminutionsregeln ausgehen, Verschachtelungsprinzipien hinzufügen und Pausen neu als den Tönen gleichwertige Bestandteile behandeln. Statt wie Messiaen Pausen dem jeweils vorangegangenen Ton als Wert zu addieren,²¹ gelangt Boulez so in der Berufung auf Webern zur Vorstellung vom »Negativklischee« einer rhythmischen Zelle.²² Einen noch höheren Abstraktionsgrad weisen Boulez' Ausführungen zur Rhythmik in *Penser la musique aujourd'hui* (1963) auf. Neben Ableitungsverfahren wird nun auch die Anordnung der Werte diskutiert, wobei Symmetrien und Asymmetrien die Grundlage bilden. Zum wesentlichen Kriterium rhythmischen Geschehens erklärt Boulez schliesslich den kategoriellen Gegensatz zwischen pulsierender Zeit, dem »temps pulsé« bzw. »temps strié«, und amorpher Zeit, dem »temps amorphe« bzw. »temps lisse«.²³

18 Die Veröffentlichung der Messiaenschen *Sacre*-Analyse innerhalb des *Traité*, vgl. Messiaen (1994–), Bd. 2, S. 91–147, ermöglicht heute den direkten Vergleich, allerdings unter gewissen Vorbehalten, da Messiaens Ausführungen undatiert sind und in der vorliegenden Formulierung aus einer späteren Zeit stammen. Messiaen kennt inzwischen Boulez' Artikel und nimmt – seinerseits ohne einen Namen zu nennen – kritischen Bezug auf Boulez' Interpretation des Refrains der »Danse sacrale«, welche in der Abgrenzung der rhythmischen Zellen von seiner Auffassung abweicht, vgl. Messiaen (1994–), Bd. 2, S. 130.

19 Vgl. Boulez (1953) in Boulez (1966 I), S. 133. – Vgl. dazu auch Kap. II.3.1, S. 168.

20 Vgl. Boulez (1953) in Boulez (1966 I), S. 145.

21 Vgl. Messiaens Definition der Pausenwerte in Anhang A.2, S. 354.

22 Vgl. Boulez (1952 II) in Boulez (1966 I), S. 158–165.

23 Vgl. Boulez (1963), S. 99–100.

Vor dem Hintergrund der damaligen Debatte stellen sich folgende Fragen: Welche Rolle spielte der Rhythmus in der *Sonatine*? Welche Verfahren Messiaens und anderer von Boulez genannter Komponisten sind erkennbar? Gibt es bereits Momente, die als Boulezsche Spezifika bezeichnet werden können? Kann man gemeinsam mit Kapp auch eine gewisse Kompatibilität mit der Leibowitzschen Rhythmusvorstellung konstatieren?²⁴ Und inwiefern unterscheidet sich die Druckfassung von der Frühfassung?

*

Die Kompositionen der Studienjahre zeigen, dass Boulez Messiaens Prinzip der »inquiétude rythmique« schon bald in seine musikalische Sprache zu integrieren suchte.²⁵ Drückte sich eine gewisse Unruhe im *Nocturne* noch verhalten in Achteltakten wechselnder Länge aus, so reihen sich im Mittelteil des *Prélude* bereits Akkorde aneinander, deren Längen auf freien Multiplikationen kleinster rhythmischer Werte beruhen.²⁶ Das *Thème* stellt in der Folge einen ersten Versuch dar, durchgehende Zwölftonketten auf einen elastischen, von der »valeur ajoutée« zerdehnten Faden zu reihen.²⁷

Mit dem häufigen Gebrauch irrationaler Werte und dem hohen Grad an rhythmischer Variabilität lassen *Psalmodie 1* und *2* nicht nur im Melodischen, sondern auch im Rhythmischen den Einfluss Jolivets spüren.²⁸ Wie selbstverständlich im Herbst 1945 das Spiel mit dem hinzugefügten Wert und die Belebung mittels Triolen und Quintolen schon zur Boulezschen Grammatik gehörten, illustrieren die melodischen Linien des *Quatuor pour Ondes Martenot*.²⁹ Schliesslich gibt es unter den zwölf Miniaturen der *Notations* trotz ihres pluralistischen Gepräges kein Stück, das metrisch gebunden wäre. Einzig die afrikanischer Musik nachempfundene *Notation 8* basiert auf regelmässigen, wenn auch stark accelerierenden Zählheiten, ansonsten wird dies gemieden, sei es mittels der »valeur ajoutée«, durch Gegenakzente in Bartókscher Manier (*Notation 2*) oder ein Debussysches Wogen (*Notation 11*).

24 Vgl. Kapp (1987 I), S. 20, zitiert in Kap. II.2.2, S. 150, Anm. 12.

25 Messiaen selbst sollte dies später so formulieren: »Pierre Boulez a pris chez moi l'idée de l'inquiétude rythmique et l'idée de la recherche rythmique«. Messiaen in Samuel (1967), S. 194.

26 Vgl. Kap. I.2.5, Bsp. 6.

27 Vgl. Kap. I.2.5, Bsp. 18.

28 Vgl. Kap. I.2.7, Bsp. 23c und Bsp. 27.

29 Vgl. Kap. I.2.7, Bsp. 37 und Bsp. 39.

Mit der Punktierten, welche den zwei eröffnenden Vierteln folgt, wird bereits in Zelle x_1 die Andeutung eines Metrums durch einen hinzugefügten Wert gestört. Zelle x_2 bringt den Wechsel vom Achtel- auf den Sechzehntelpuls. Eine Brechung beider Pulsationsebenen bewirkt Zelle y_1 als Achtelquintole; die ihr folgende Sechzehntelpause ist zudem wiederum als »valeur ajoutée« zu interpretieren.³¹ Zelle y_2 steht mit ihrer Triole dem Sechzehntelpuls entgegen. Die punktierte Achtelnote der Zelle z_1 wird durch Vorschläge belebt, Zelle z_2 ergänzt den Puls brechende Achteltriolen.

Hatte die ursprüngliche Taktfassung die Themenzellen abgegrenzt und mit den Taktstrichen auch Indizien für Betonungen gegeben, vermittelt die Notation der Druckfassung konkrete Vorschläge für das unregelmässig pulsierende Zählen. Mit den beiden Sonderzeichen $\square$ und $\triangle$ beschränkte sich Boulez auf Achtel und punktiertes Achtel als Zähleinheiten. De facto kommt es den Interpreten jedoch gelegener, vornehmlich bei der Umsetzung der Zellen x_1 und y_1 zusätzlich Viertel und punktiertes Viertel als Grössen hinzuzunehmen, so dass ein wechselndes Pulsieren auf zwei verschiedenen Ebenen mit insgesamt vier Zähleinheiten stattfindet.³²

Der ständige Wechsel von Zähleinheiten und Pulsationsebenen verlangt von den Interpreten eine hohe, gleichwohl meisterbare Virtuosität – vom Ohr her ist die rhythmische Kontur des Themas kaum fassbar. Dazu tragen auch die Pausen bei, welche zwischen den Vorder- und Nachsätzen eingeschoben sind und ihrerseits teils einen Pulswechsel mit sich bringen.³³ Die Komplexität der Rhythmik begründet sich aber vor allem in der Kombination dieses unregelmässigen Pulsierens auf ver-

31 Vgl. dazu etwa Messiaen (1944), S. 8: »Qu'est-ce que la »valeur ajoutée«? C'est une valeur brève, ajoutée à un rythme quelconque, soit par une note, soit par un silence, soit par le point.«

32 Tatsächlich sieht das in Messiaens *Technique* aufgeführte Reservoir an Désormièreschen Sonderzeichen denn auch das Nebeneinander von Sechzehntel- und Achtel-ebene vor, vgl. Messiaen (1944), Bsp. 63–66. Während dort mit Hilfe einfacher bzw. doppelter Strichelung zwischen beiden Ebenen unterschieden wird, experimentierte Boulez bei einer nachträglichen Einrichtung seiner kurz vor der *Sonatine* entstandenen *Sonate pour deux pianos* mit zwei verschiedenen Farben, vgl. Kap. II.2.4, S. 160.

33 Sämtliche kurzen Pausen sind im Messiaenschen Sinn als »silences de prolongation« zu interpretieren – vgl. etwa Messiaen (1994–), Bd. 2, S. 100: »les silences qui suivent les attaques doivent leur être additionnés« – die Viertelpausen stehen dagegen eher den Zäsuren in Leibowitz' Themenkonzept nahe, vgl. Kap. II.3.2, S. 175, Anm. 22.

schiedenen Ebenen mit der Häufung irrationaler, dem Puls entgegenstehender Notenwerte.

Messiaen setzte Triolen oder Quintolen sparsam ein und nur in Stücken oder Passagen, denen noch ein Metrum zugrunde lag.³⁴ Ansonsten beschränkte er sich auf die Primzahlbündelung der grössten gemeinsamen Zählleinheit:

Modéré, solide et décidé (♩=63)

2^e PIANO SEUL

f

8^a bassa

Beispiel 107: Olivier Messiaen, »Amen des étoiles, de la planète à l'anneau« (1943), T. 1–5

Auch die »valeur ajoutée« verwendete Messiaen wohl dosiert, um einen sich etablierenden Puls aus dem Balancement zu bringen:

Très modéré (♩=92)

1^{er} PIANO

f chantant

Très modéré (♩=92)

2^e PIANO

f chantant

Beispiel 108: Olivier Messiaen, »Amen des Anges« (1943), T. 1–6

Auf Jolivets Vorliebe für irrationale Werte wurde mehrfach hingewiesen. Dass Boulez diese Präferenz teilte, muss nicht diskutiert zu werden. Entscheidend ist aber, dass Jolivet auch in seinen rhythmisch avanciertesten Werken ein metrisches Grundgerüst beibehielt. Meist wird eine relativ langsame Zählleinheit in Vierteln oder Halben angegeben, zu

34 So finden sich beispielsweise Triolen gehäuft in »Louange à l'Immortalité de Jésus«, dem letzten Satz seines *Quatuor pour la fin du Temps*, oder in den Kanonzwischenstücken des »Amen de la Consommation«. Beide Stücke sind im 4/4-Takt notiert.

welcher Synkopen in Dialog treten, und auf deren Basis sich die Rhythmik improvisationsartig entfaltet:



Beispiel 109: André Jolivet, *Mana*, »Beaujolais« (1935), T. 1–3

Dass Triolen wie hier in T. 3 das Grundmetrum brechen, ist dabei eher die Ausnahme. Häufiger erscheinen sie als schnelle, variative Werte innerhalb des Grundschlages.³⁵

Vor diesem Hintergrund zeigt das Thema der *Sonatine*, dass Boulez nicht nur Messiaens »musique amesurée« mit Jolivetschem Variantenreichtum zu verbinden suchte, sondern die »anarchischen« Möglichkeiten beider Verfahren jeweils auch möglichst weit auslotete.

Bereits innerhalb des Themas ist rhythmische Zellenarbeit zu beobachten. So lassen sich die Zellen von Nachsatz II aus denen des Vordersatzes herleiten: z_1 kann als inexakte bzw. irreguläre Diminution von x_1 verstanden werden,³⁶ z_2 augmentiert den Jambus von x_2 auf triolischer Ebene. Im Verlaufe des Stückes erfahren einige Themenzellen weitere Umwandlungen.³⁷

Zelle x_1 erscheint im Verarbeitungsabschnitt des ersten Satzes häufig inexakt diminuiert auf zwei punktierte Achtel und ein Viertel, im entsprechenden Abschnitt des vierten Satzes inexakt diminuiert auf eine Vierteltriolen. Mehrfach tritt die inexakte Diminution auf drei Sechzehntel hinzu, weitere Ableitungen bilden Einzelfälle. Die Schlussgruppe des

35 Vgl. etwa Kap. I.2.7, Bsp. 23a und Bsp. 23b.

36 Während Messiaen von »augmentations inexactes« spricht, vgl. Messiaen (1944), S. 11, verwendet Boulez die Bezeichnung »augmentations irrégulières«, vgl. Boulez (1952 II) in Boulez (1966 I), S. 160: »l'augmentation, la diminution régulières ou irrégulières (régulières lorsque la hiérarchie de la cellule initiale est respectée, irrégulières lorsque les composantes de la cellule sont modifiées différemment)«.

37 Vgl. hierzu auch Anhang B.3.1.

ersten Satzes, die Schlusstakte des »Tempo scherzando I« sowie der rhythmische Kanon basieren auf dem Wechselspiel der Originalgestalt von Zelle x_2 und ihrer triolischen Augmentation, zuweilen ergänzt durch eine partielle Diminution auf zwei gleichmässige Sechzehntel, selten durch die partielle Augmentation in einen punktierten Rhythmus.

Die Erscheinungsformen der Zellen x_1 und x_2 blieben bei der Revision so gut wie unverändert.³⁸ Die Umwandlungen von Zelle y_1 wurden hingegen deutlich erweitert. In der Frühfassung kam y_1 im Verarbeitungsabschnitt des vierten Satzes nur in der Originalgestalt als Achtelquintole vor, in der Einleitung dominierte die exakte Diminution zur Sechzehntelquintole. 1949 waren Boulez diese Ableitungen offensichtlich zu gleichförmig, und er variierte die Gestalten mittels der Diminution zur 32stel-Quintole sowie Diminutionen und Augmentationen auf rationaler Ebene.³⁹

Mit der punktierten Viertelnote und der jambischen Sechzehnteltriole setzt schon die Originalgestalt von y_2 Bezüge zum Vordersatz sowie zu den Zellen von Nachsatz II, die Zelle wird im folgenden keiner Ableitung mehr unterzogen.⁴⁰ Aus der freien Umkehrung von y_2 in eine punktierte Viertelnote mit Vorschlag, wie sie etwa in T. 2 zu finden ist, entwickeln sich jedoch improvisationsartige Fortspinnungen.⁴¹

Die Zellen z_1 und z_2 , ihrerseits bereits Ableitungen und schon innerhalb des »commentaire« variiert, erfahren während ihres gehäuftten Auftretens in der Schlussentwicklung ebenfalls keine weiteren Veränderungen. Erst für die Druckfassung diminierte Boulez einige wenige Repräsentanten von z_2 um die Hälfte ihrer Werte, und er verwandte Ableitungen mit rationalen Werten für die neukomponierte Themenbegleitung.

Vergleicht man die auf das Thema angewandten Augmentations- und Diminutionsverfahren mit den in Messiaens *Technique* und später in Boulez' Aufsatz »Eventuellement...« angeführten Möglichkeiten, dann er-

38 Neben der Kürzung der Schlussnote von x_1 in T. 72 sind T. 52–53 eine Originalgestalt anstelle der inexakten Diminution und T. 74 eine klassisch diminierte statt der originalen Form zu verzeichnen. Innerhalb der neukomponierten Themenbegleitung unterlaufen rhythmisch verzerrte Erscheinungsformen von x_1 leicht verschoben die Präsentationen in der Flöte. Bezüglich x_2 kommt T. 34 bzw. T. 343 eine Diminution der triolischen Form hinzu.

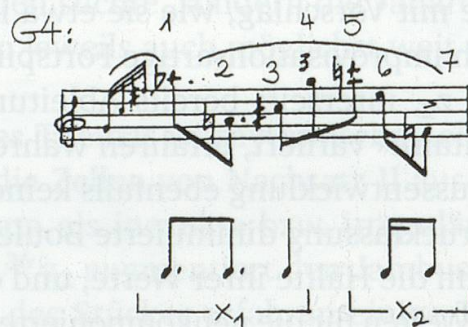
39 Vgl. hierzu auch die Gegenüberstellung des Beginns der Flötenstimmen in Bsp. 116.

40 Allenfalls die Flötengeste in T. 145 liesse sich als partielle Diminution sowie partielle Augmentation von y_2 interpretieren.

41 Vgl. Bsp. 115a und Bsp. 115b.

scheint die rhythmische Ableitungstechnik in der Frühfassung der *Sonatine* noch nicht allzu weit getrieben.⁴² Die Themenzellen und ihre Umkehrungen werden jeweils vorrangig von nur einer Variante sekundiert, wobei eine Vorliebe für inexakte Übertragungen und solche hin zu irrationalen Werten festzustellen ist. Statt in der rhythmischen Ableitung an sich ein möglichst breites Variationsspektrum zu suchen, interessierte sich Boulez 1946 im Experimentieren zwischen Thematik und Athematik in erster Linie für unterschiedliche Kombinationen der rhythmischen Zellen mit der Reihe.

Dies lässt sich beispielhaft im ersten Verarbeitungsabschnitt verfolgen. Dort werden die Themenzellen des Vordersatzes nicht nur abgespalten und mit den ihnen zustehenden Tönen aus verschiedenen Reihenformen versehen, sondern das Verhältnis zwischen rhythmischen Zellen und Reihenausschnitten beginnt sich auch zu verschieben. Ganze Reihenzüge werden ausschliesslich in die Rhythmen der Zellen x_1 und x_2 gekleidet.⁴³ Ausserdem kann es vorkommen, dass sich ein rhythmischer Wert in kleinere Einheiten untergliedert, so dass die Zelle nun mehr Reihentöne in Anspruch nimmt als innerhalb des Themas:



Beispiel 110: Pierre Boulez, *Sonatine*, Frühfassung, T. 59 (entspricht Druck T. 73)⁴⁴

Wurde bei der Erfindung des Themas die Reihe als Rohmaterial in einen Rhythmus gekleidet, so beginnen sich dessen Zellen nun zu emanzipie-

42 Vgl. Messiaen (1944), Bsp. 24 sowie Boulez (1952 II) in Boulez (1966 I), S. 161.

43 Vgl. hierzu Kap. II.4.1, Bsp. 88 sowie Kap. II.5.1, Bsp. 96. – Plastisch ist in letzterem Beispiel zu beobachten, auf welche Weise Boulez im Detail zu variieren bestrebt war: Der Zelle x_2 in rhythmischer Originalgestalt (Reihentöne 1–2) folgt Zelle x_1 in rhythmischer Umkehrung (Töne 3–5), der nun ihrerseits umgekehrten Zelle x_2 (Töne 6–7) folgt x_1 in umgekehrter Diminution (Töne 8–10). Zelle x_2 schliesst die Reihenpräsentation ab, wobei durch doppelgedeutete Töne gleichzeitig eine neue Reihenform einsetzt.

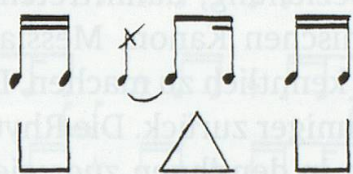
44 Bei der Revision wurden die ersten beiden Noten sowie der Vorschlag – der allgemeinen Reduktion der Flöteneinwürfe entsprechend – gestrichen.

ren. Als prägnant wahrnehmbare Gestalten lösen sie sich nicht nur von den ihnen zugeordneten Reihentönen, ansatzweise fordern sie nun ihrerseits ein »vêtement sonore«.

Die Änderungen und Ergänzungen von 1949 zeigen, dass drei Jahre später die Frage der Vorherrschaft zwischen Tonhöhen und Rhythmus nicht mehr im Vordergrund steht. Virtuos wird konsequente Zwölftönigkeit mit einer variantenreichen eigenständigen Ausarbeitung des Rhythmus verbunden, der Reihe und ihren Erscheinungsformen steht nun ein deutlich erweitertes Reservoir an rhythmischen Ableitungen und Verzerungen gegenüber.⁴⁵

*

Das Terzmotiv umfasst sieben Sechzehntel. Durch den Jambus (bzw. Trochäus) in der Mitte fordert es in schnellem Tempo einen zweifachen Wechsel der Zählleinheit:



Beispiel 111: Pierre Boulez, *Sonatine*, Rhythmus des Terzmotivs

Bei einer Verlangsamung würde diese charakteristische Unruhe an Wirkung verlieren. Es verwundert daher nicht, dass Boulez – von den Zitate des isolierten Terzmottos abgesehen⁴⁶ – im gesamten Stück nur drei augmentierte Repräsentanten des Motivs verwendete. Es handelt sich jeweils um dieselbe inexakte und verkürzte Augmentation, bei welcher die Sechzehntel in Achtel, das Achtel jedoch nur in ein punktiertes Achtel vergrößert werden.⁴⁷ Auf diese Weise bleibt auch in der Augmentation der Wechsel der Zählleinheit erhalten.

Wie im Satzüberblick dargelegt, wird das Terzmotiv im »Tempo scherzando I« in kleinere Motive aufgesplittert, aus denen sich im »Tempo scherzando II« innerhalb zweier Abschnitte Motivketten bilden.⁴⁸ Die so

45 Vgl. dazu im einzelnen die neukomponierte Themenbegleitung, Kap. II.4.1, Bsp. 87 bzw. Bsp. 92 sowie die Auflistung der neuen Ableitungen in Anhang B.3.1.

46 Vgl. T. 1–4, T. 33, T. 140, T. 507. – Vgl. zusätzlich in der Frühfassung T. 27–36, T. 113, T. 242–243.

47 Vgl. T. 105, abgebildet in Kap. II.4.1, Bsp. 90. – Vgl. entsprechend T. 205–210.

48 Vgl. Kap. II.4.1, Tabelle 5 und Tabelle 6 sowie Anhang B.3.2.

entstandenen sechs Einheiten basieren alle auf umkehrbaren Rhythmen. Messiaens Interesse an »rythmes non rétrogradables«, deren Aufbau und Verwendung er in *Technique* und *Traité* eigene Kapitel widmete,⁴⁹ scheint Boulez wenig affiziert zu haben, ihn reizte die Möglichkeit der Spiegelung.

Die drei Motivketten des ersten Abschnitts (T. 222–258) sind kürzer und wiederholen sich innerhalb der Spiegelhälften. Da jede der Ketten neben Splittern auch das Terzmotiv als Ganzes (a) einbezieht, ist noch eine gewisse rhythmische Konstanz gewährleistet. Die gespiegelten Einheiten des zweiten Abschnitts (T. 259–295) hingegen verwenden mit der Sechzehntelgruppe des Beginns (Motiv a'') und dem Jambus mit anschliessender Tonwiederholung (Motiv b) zwar alle Bestandteile des Terzmotivs, es findet jedoch nicht mehr zu seiner ursprünglichen Gestalt. Zwischen den Motivsplittern mehren sich die Pausen, und es kommt zu Motivüberlappungen. Die Unruhe wird so noch erhöht.

Setzt man dieses rhythmische Geschehen zu polyrhythmischen Passagen bei Messiaen in Beziehung, dann treten ähnliche Unterschiede zutage wie beim rhythmischen Kanon. Messiaen war daran gelegen, rhythmische Phänomene kenntlich zu machen. Dreistimmige Polyrhythmik steht hinter zweistimmiger zurück. Die Rhythmen wiederholen sich mehrfach und verbleiben in den ihnen zugewiesenen Stimmen. Durch unterschiedliche Höhenlagen und verschiedenartige Akkordeinkleidung werden Stimmen und Rhythmen deutlich voneinander abgehoben. Das Tempo ist meist gemässigt.⁵⁰

Im »Tempo scherzando II« der *Sonatine* hingegen sind die Rhythmen nicht als Einheiten wahrnehmbar. Sie ähneln sich, werden gespiegelt und wechseln die Stimmen. Diese greifen zudem häufig ineinander. Im ersten Abschnitt kommt die rechte Hand des Klaviers im Bassschlüssel zunächst der linken Hand nahe, nach ihrem Wechsel in den Violinschlüssel wird sie schon bald so hoch eingesetzt, dass sie die Flötenstimme an Tonhöhe übertrifft. Im zweiten Abschnitt finden nicht nur Registerüberschneidungen von rechter Hand und Flöte statt, auch die linke Hand kann zuweilen in Bereiche der Flöte vorstossen.⁵¹

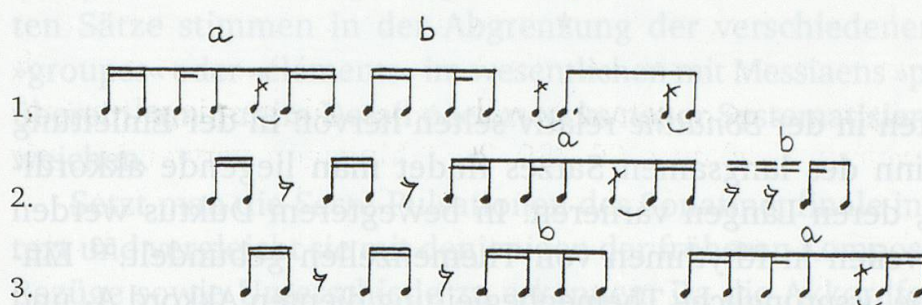
Der entscheidende Unterschied liegt jedoch in der Rolle, welche dem Rhythmus in diesen Abschnitten zukommt. Wenn Bennett analog zu Boulez' Analyse des rhythmischen Kanons auch bezüglich des »Tempo

49 Vgl. Messiaen (1944), S. 12–13 und Messiaen (1994–), Bd. 2, S. 23–46.

50 Vgl. etwa Messiaen (1944), Bsp. 35 und Bsp. 43.

51 Vgl. etwa T. 281–282.

scherzando« nur von »Rhythmen« spricht,⁵² dann ist dies zwar insofern gerechtfertigt, als die komplexe Konstruktion der Abschnitte in erster Linie Bedingungen an die rhythmische Gestalt der verwendeten Einheiten stellte. Deren Länge und Einsatzabstände mussten genau berechnet sein, darüber hinaus zielte Boulez auf ein durch die Schichtung gewährleistet, stets hörbares Sechzehntelpulsieren:



Beispiel 112a: Pierre Boulez, *Sonatine*, Rhythmische Schichtung, T. 222–226



Beispiel 112b: Pierre Boulez, *Sonatine*, Rhythmische Schichtung, T. 259–265

So zeigt sich, dass der erste Abschnitt anhand der Rhythmen 2 und 3 konstruiert wurde. Beide weisen dieselbe Länge auf und unterscheiden sich nur in der Reihenfolge der Motive a und b. Der zu Beginn gewählte Einsatzabstand von einem Sechzehntel wird bei sämtlichen Stimmtauschen und Spiegelungen beibehalten und garantiert bereits ohne Einbezug von Rhythmus 1 ein unablässiges Pulsieren. Entsprechendes gilt für den zweiten Abschnitt. Diesmal tragen die Rhythmen 4 und 5 die Konstruktion, und wieder ergibt das um ein Sechzehntel verschobene Zusammenspiel ein kontinuierliches Staccato.

Auch wenn also bei der Formung der Einheiten des »Tempo scherzando II« die Tonhöhen zunächst eine sekundäre Rolle spielten, greift es zu kurz, allein von »Rhythmen« zu sprechen. Denn Boulez behielt weitestgehend auch die Intervallgestalt der Motivsplitter sowie die Ketten-

52 Vgl. Bennett (1986), S. 60.

intervalle zwischen den Motiven bei. Während im anschliessenden Kanon die Rhythmen unabhängig von den Tonhöhen das Geschehen bestimmen, stellt die rhythmische Struktur der Motivketten im »Tempo scherzando II« nur eine Organisationshilfe für die Abfolge präexistenter, kontrapunktisch gesetzter Einzelgestalten dar.

*

Akkorde treten in der *Sonatine* relativ selten hervor. In der Einleitung und zu Beginn des langsamen Satzes findet man liegende akkordische Klänge, deren Längen variieren. In bewegterem Duktus werden Akkorde zuweilen in Rhythmen von Themenzellen gebündelt.⁵³ Eingestreut in die ursprüngliche Themenbegleitung dienen Akkord A₁ und A₂ der Markierung und fanden korrespondierend zur Schlusswendung ein gewisses rhythmisches Profil.⁵⁴ Doch erst im Finalsatz treten Akkordfolgen als eigenständige rhythmische Phänomene in Erscheinung. Dabei erklingen *Sacre*-artige Pulsationen, wie sie ähnlich in Boulez' frühen Kompositionen *Nocturne*, *Prélude* und *Scherzo* aufgefallen waren.⁵⁵

Schon Messiaen war bezüglich des *Sacre* besonders von der Wirkung der Strawinskyschen Akkordschläge beeindruckt. Die unregelmässig akzentuierten Akkordrepetitionen in »Les Augures printaniers« verstand er als erstes rein rhythmische Thema abendländischer Musikgeschichte.⁵⁶ Anhand von dessen Bau und den Akkordfolgen der »Danse de la terre«, der »Glorification de l'élue« sowie der »Danse sacrée« entwickelte er seine Analysemethode der »personnages rythmiques«, die Untersuchung verschiedenartigen »Verhaltens« rhythmischer Gruppierungen. Auch in Messiaenschen Werken sind *Sacre*-Anklänge auszumachen, etwa in der »Séquence du Verbe, Cantique Divin« aus den *Trois petites Litur-*

53 Vgl. etwa T. 16–17, T. 252–258, T. 292–294 oder T. 492–495.

54 Vgl. Kap. II.3.4, Bsp. 77.

55 Vgl. Kap. I.2.5, Bsp. 2, Bsp. 7, Bsp. 12, Bsp. 14 und Bsp. 17.

56 Vgl. Messiaen (1994–), Bd. 2, S. 99: »Nous avons ici, pour la première fois peut-être dans l'histoire de la musique occidentale civilisée, un thème purement rythmique, un découpage particulier de la durée ayant la force thématique, transmis à l'auditeur par des sons si peu importants qu'ils sont presque des bruits... [...] Le dégoût du son, meurtrier pour l'harmonie et la mélodie, était nécessaire à la renaissance rythmique. Avant Strawinsky, nul n'aurait osé pousser jusqu'à ses dernières conséquences ce sentiment utile et monstrueux!«

gies,⁵⁷ deren Erarbeitung und Uraufführung Boulez 1944 mit grossem Interesse verfolgt hatte.

In »Stravinsky demeure« urteilte Boulez ähnlich wie Messiaen und bezeichnete das Auftreten eines »thème rythmique à proprement parler« als wichtigstes Phänomen der Themenbildung des *Sacre*.⁵⁸ Seine Analysen von »Les Augures printaniers« und der anderen oben erwähnten Sätze stimmen in der Abgrenzung der verschiedenen »cellules«, »groupes« oder »éléments« im wesentlichen mit Messiaens »personnages« überein, um nur im Detail oder zwecks neuer Systematisierungen abzuweichen.

Setzt man die *Sacre*-Pulsationen des Sonatinenfinale in diesen Kontext und vergleicht sie mit denjenigen der früheren Kompositionen, sind Bezüge sowie Unterschiede zu erkennen. Da die Akkordfolgen bei der Revision erheblich ausgedünnt und teilweise auch verschoben wurden, ist hierfür die Frühfassung dienlich:⁵⁹

The image shows a handwritten musical score for Pierre Boulez's *Sonatine, Finale, Frühfassung*, measures 270-272. The score is written for piano and features complex rhythmic patterns. Below the main score, there are five small musical motifs labeled Z1, A(5), Z1, A(6), and Z1, which represent specific rhythmic elements or 'pulsations' discussed in the text.

Beispiel 113a: Pierre Boulez, *Sonatine*, Finale, Frühfassung, T. 270–272

57 Vgl. besonders die Akkordschläge Ziffer 1 ff.

58 Vgl. Boulez (1953) in Boulez (1966 I), S. 93.

59 Vgl. auch die Zusammenstellung sämtlicher Akkordpassagen des Sonatinenfinale in Anhang B.3.3.

The image shows a musical score for Pierre Boulez' *Sonatine*, Finale, Frühfassung, T. 278-280. The score is written for piano and features complex rhythmic patterns and chordal structures. Below the piano part, a sequence of chords is labeled: A(9), z₁, A(3), z₁, z₁. The piano part includes markings for 'piano' and 'p subito'.

Beispiel 113b: Pierre Boulez, *Sonatine*, Finale, Frühfassung, T. 278–280

Wie die Beispiele zeigen, wird im Finale der *Sonatine* der rhythmisch fixierten Themenzelle z₁ mit den Akkordfolgen ein bewegliches Element zur Seite gestellt, dessen Gesamtlänge und interne Struktur variieren. Innerhalb der ersten Passage nimmt seine Länge zu, innerhalb der zweiten nimmt sie ab. Die Abstände zwischen den Akkordschlägen schwanken, wobei der Wechsel zwischen punktierten Achteln und Achteln dominiert. Über Akkorden und Themenzellen spinnen sich die Terzmotiv-Sechzehntelketten fort. Die Akkordfolgen beginnen auf Schwerpunkte der motivischen Konturen, fallen dann jedoch gegen die Sechzehntelbündelung.

Während die synkopische, noch auf einem Vierteltakt basierende Anlage der Akkordrepetitionen in *Nocturne*, *Prélude* und *Scherzo* dem »thème rythmique« von »Les Augures printaniers« ähnelt,⁶⁰ orientierte sich Boulez für das Sonatinenfinale offensichtlich am Refrain der »Danse sacrée« und dessen Wechsel zwischen zwei- und dreizeitigen Zählseinheiten. Auch dort wird beweglichen Akkordrepetitionen ein rhythmisch fixiertes Element gegenübergestellt.⁶¹

60 Vgl. die Gegenüberstellung in Kap. I.2.5, Bsp. 12. – Vgl. dazu auch »Les Augures printaniers« in der Analyse von Boulez, der im Gegensatz zu Messiaen dieses »thème« noch metrisch interpretiert und zwischen »temps fort« und »temps faible« unterscheidet, vgl. Boulez (1953) in Boulez (1966 I), S. 93–95 bzw. Messiaen (1994–), Bd. 2, S. 100–101.

61 In beiden Fällen können die Akkordfolgen zudem als Vorbereitung, das fixierte Element als Akzent und Lösung verstanden werden, vgl. dazu auch Boulez' Beschreibung des Refrains der »Danse sacrée«: »Un élément A qui se constitue d'accords répétés servant de préparation à l'élément B, formé de l'accent suivi de sa désinence.« Boulez (1953) in Boulez (1966 I), S. 127.

[illegible]

Beispiel 114: Igor Strawinsky, *Sacre du printemps*, »Danse sacrale«, Refrain (Streicherstimmen)

Der Beweglichkeit des Elementes A steht in der »Danse sacrale« ein eingeschränktes Arsenal von Varianten zur Verfügung, die sich wiederholen. Auch in den Akkordrhythmen der *Sonatine* kommen Wiederholungen vor,⁶² es ist aber eine höhere Beweglichkeit im Variieren zu beobachten. Die Akkordblöcke sind weniger formelhaft, und es finden Verschiebungen zwischen Motivketten und Akkordschlägen sowie Umkehrungen statt. 1949 waren Boulez diese Varianten gegenüber dem Repetitiven wohl zu wenig tragfähig. Ganze Akkordblöcke wurden gestrichen⁶³ und einzelne Akkorde zusätzlich gegen die Akzentuierungen der Terzmotivketten verschoben.⁶⁴

Mehr als die Akkorde prägen Arpeggien die *Sonatine*. Dies mag mit der Beteiligung der Flöte zusammenhängen, doch gehörten Arpeggien auch in rein pianistischen Werken schon früh zu Boulez' Vokabular, wie besonders *Psalmodie 1* und *3* zeigen. Dabei ist zu unterscheiden zwischen vorschlagsartigen und rhythmisch fixierten Arpeggien.

Vorschlagenden Arpeggien bietet sich nur eine rhythmische Veränderung mittels Kürzung oder Ausweitung an. Dies geschieht mit der Arpeggiofigur der ursprünglichen Themenbegleitung, welche Boulez im Gegensatz zum Messiaenschen Vorbild als Vorschlag notierte.⁶⁵ Auskomponierte Arpeggien lassen sich präzise in pulsierende Abschnitte wie das »Tempo scherzando I« integrieren, sie ermöglichen zudem genau bestimmte Änderungen. Ein auf solche Weise fein dosiertes Rubato innerhalb des rhythmischen Flusses charakterisiert die Einleitung und den langsamen Satz. Im ersten Teil des »Très modéré, presque lent« wachsen und beschleunigen sich die aufblitzenden Girlanden in der rechten Hand des Klaviers behutsam, im zweiten und dritten Teil schwanken die arpeggierten Gestalten zwischen Sextolen, Septolen, 32stel und Nonolen hin und her.

Für Messiaen war neben Strawinsky Debussy der bedeutendste Rhythmiker des 20. Jahrhunderts. Als dessen Spezifikum beschrieb er den Eindruck rhythmischer Freiheit, der durch kompositorische Verfahren wie

62 Vgl. etwa die transponierten Verhältnisse von Frühfassung T. 294–295 und T. 299–300, Anhang B.3.3, S. 371.

63 Vgl. dazu Kap. II.4.1, Bsp. 94a und Bsp. 94b.

64 Vgl. Druck T. 455 und T. 462 mit Frühfassung T. 295 und T. 301.

65 Eine Ausnahme von der approximativen, vorschlagenden Notation ist festzustellen: Am Ende von Nachsatz II wird das begleitende Arpeggio in beiden Themenpräsentationen in eine auskomponierte 32stel-Quintole umgewandelt, vgl. Frühfassung T. 35 bzw. T. 228 in Bsp. 77 bzw. Bsp. 91.

Überbindungen, Gegenüberstellung sehr langer und sehr kurzer Werte, Arpeggien und die Kombination von rationalen und irrationalen Werten hervorgerufen wird.⁶⁶

In Boulez' Bestandesaufnahme rhythmischer Verfahren in »Propositions« kommt Debussy nicht vor, und auch später ist seine Berufung auf diesen musikalischen Ahnen zwar explizit, jedoch eher abstrakt.⁶⁷ Wird Boulez zuweilen konkreter, dann spricht auch er von der Debussyschen Flexibilität, die ihn interessiert habe:

Chez Debussy, ce qui m'a intéressé n'est pas son vocabulaire lui-même, mais sa flexibilité, une certaine invention immédiate, et justement l'indiscipline locale par rapport à la discipline globale. Ces choses ne se retrouvent absolument pas sous la forme d'un vocabulaire, mais sont des notions extrêmement abstraites.⁶⁸

Ganz ähnlich charakterisiert er eigene Passagen im »temps amorphe«, die bereits in seinen Frühwerken den Gegenpol zu pulsierenden Abschnitten gebildet hätten:

[...] nous devons inventer notre propre vocabulaire rythmique suivant des normes qui sont les nôtres, et, en ce sens, déjà dans mes premières œuvres, il y a ce que l'on pourrait appeler un contraste – je le maintiens toujours du reste, c'est une de mes principales idées – entre des formes libres (il y a, par moments, des rythmes très libres, pratiquement improvisés ou écrits au fur et à mesure de l'invention) et, à l'opposé, des sections très rigoureuses.⁶⁹

66 Vgl. Messiaen (1994–), Bd. 2, S. 407: »Deux grandes figures dominant toute la musique contemporaine. Debussy (L'emploi qu'il a fait des brèves liées aux longues, et du mélange des valeurs rationnelles et irrationnelles). Strawinsky, et son invention des personnages rythmiques.« Vgl. Messiaen (1994–), Bd. 6, S. 3: »Debussy est très difficile à caractériser rythmiquement, précisément à cause de son génie, de son extrême liberté rythmique. Alors que tant d'écoles postérieures ont déjà vieilli, Debussy reste un jeune, un moderne, et il est probable qu'il le restera toujours. Pour moi, le premier état du rythme Debussyste est l'opposition libre de valeurs très longues et très brèves«.

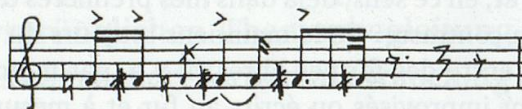
67 Vgl. dazu auch Kap. II.1.2, S. 137.

68 Boulez (1975), S. 125. – Vgl. auch Boulez in Zuber (1995), S. 40: »Bleibt man bei der Strukturierung, dann gibt es einen Mangel an Ausdruckskraft und zu viel Technik. Die Technik aber sollte nicht so sichtbar in Erscheinung treten. Deshalb ist auch dieser Einfluß von Debussys Musik so wichtig, in welcher die Technik so gemeistert wird, daß man nicht mehr sehen kann, wie seine Musik gebaut ist. Und wie! Sehr, sehr präzise – zum Beispiel in den Etüden. Aber man merkt das nicht. Debussys Musik ist sehr direkt... und gleichzeitig voller Geheimnisse.«

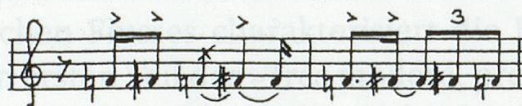
69 Boulez (1975), S. 11–12.

Auch uns war in Kompositionen der Studienzeit, etwa im 2. Satz des *Quatuor pour Ondes Martenot*, der Wechsel zwischen motorischen Einheiten und Passagen »amorphen« Charakters aufgefallen. Doch wiesen die dortigen Teile im »Assez lent« mit ihren durch Pausen zersetzten Tonrepetitionen und liegenden Trillern auf Jolivets »style incantatoire«. ⁷⁰ Auch *Notation 5* – eingeschoben zwischen zwei Stücke pulsierenden Charakters – ist in jene Nachfolge zu setzen, *Notation 11* hingegen deutet unter dem Titel »Scintillant« im Arpeggiengewoge direkt auf Debussy. ⁷¹

In den langsamen Partien der *Sonatine* kann man nach den *Notations* nun das Bestreben sehen, organische Entwicklungen Jolivetscher Art mit Debussyscher Agogik zu kombinieren. Die Einleitung zerdehnt die Zeit zunächst in liegenden Klängen und huschenden Arpeggien, um gegen das Ende in incantatorische Gestik überzugehen. Im »Très modéré« wechseln sich Triller mit subtil variierten Arpeggien ab, und die durch Überbindungen minutiös zerdehnten Legatofiguren der Flöte werden in der linken Hand des Klaviers von improvisationsartig rhythmisierten, aus Themenzelle y_2 entwickelten Tonwiederholungen kontrapunktiert:



Beispiel 115a: Pierre Boulez, *Sonatine*, Frühfassung, T. 81–82 (Druck T. 104–105)

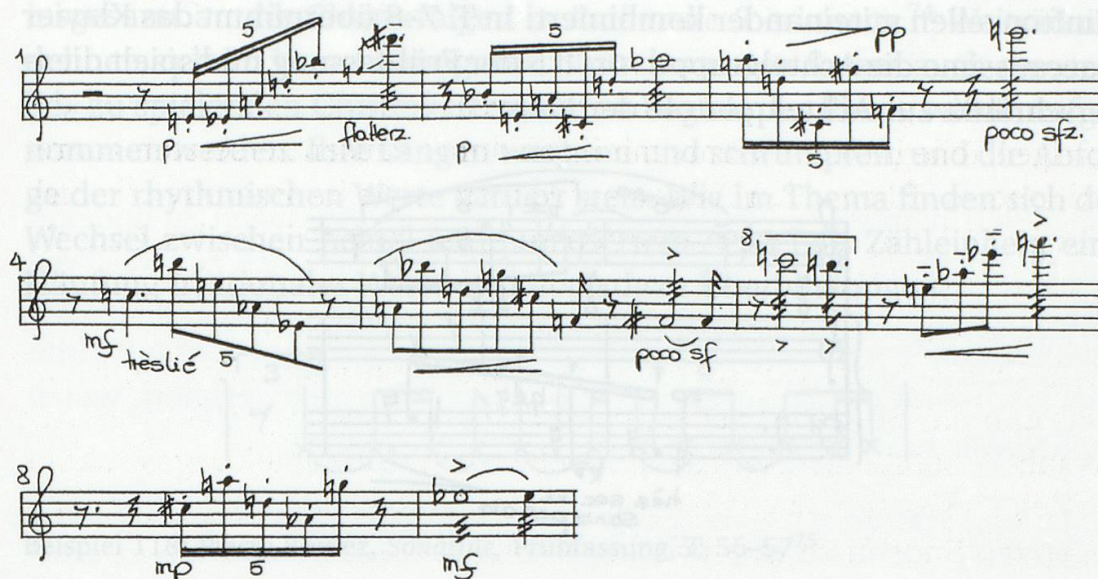


Beispiel 115b: Pierre Boulez, *Sonatine*, Frühfassung, T. 88–89 (Druck T. 111)

Wie besprochen wurden der Schluss der Einleitung sowie die Tonrepetitionen des »Très modéré« bei der Revision stark gekürzt. Auf welche Weise Boulez zugleich rhythmisch nachfeilte, illustriert der Beginn der Flötenstimme in beiden Fassungen:

70 Vgl. Kap. I.2.7, Bsp. 41.

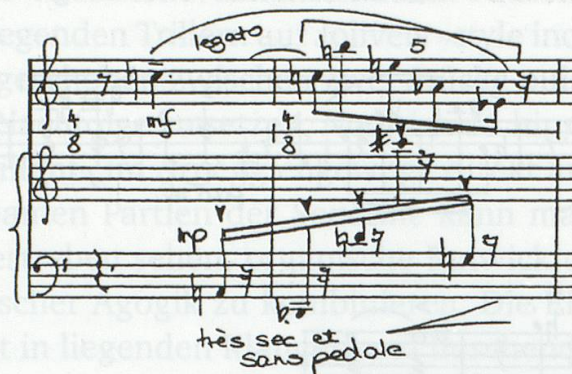
71 Vgl. Kap. I.2.7, Bsp. 57.

Beispiel 116a: Pierre Boulez, *Sonatine*, Frühfassung, T. 1–9

Beispiel 116b: Pierre Boulez, *Sonatine*, Druck, T. 1–14

Zwei Tendenzen sind ersichtlich. Erstens zeigt die Druckfassung den bezüglich der Themenverarbeitung erwähnten grösseren Reichtum an rhythmischen Ableitungen. Die zu Beginn exponierte, auf Themenzelle y_1 vorausweisende Fünftongruppe erscheint erst dann wieder als Sechzehntelquintole, nachdem die Erscheinungsformen 32stel, Sechzehntel, Achtelquintole und Achtel durchlaufen wurden, und erscheint zudem beim Wiederauftreten variiert durch eine Pause zu Beginn und durch die Verkürzung einer Note zu einem Vorschlag. Ausserdem werden zwei

Fünftonzellen miteinander kombiniert: In T. 7–8 übernimmt das Klavier staccatissimo die Achtelgruppe von T. 5 der Frühfassung und spielt diese verschränkt zur Achtelquintole der Flöte:



Beispiel 117: Pierre Boulez, *Sonatine*, Druck, T. 7–8

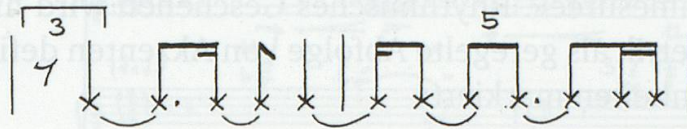
Zweitens zeigt der Vergleich, dass Boulez die Pulsierung noch weiter in Richtung eines »temps amorphe« zu verschleiern suchte. Dies wird auf verschiedene Weise bewirkt: Passagen, in denen der Achtelpuls hörbar wurde (Frühfassung T. 5 und T. 7), werden kontrapunktiert bzw. durch punktierte Sechzehntel ersetzt (Druck T. 11–12), Toneinsätze direkt auf eine Zählleinheit werden zurückgenommen, entweder mittels zusätzlicher Pausen (Druck T. 3 und T. 4) oder mittels Überbindung (Druck T. 7–8), lange Töne werden weiter gedehnt (Druck T. 10). Insgesamt ist so im »temps amorphe« 1949 eine Verschiebung hin zu einer subtileren rhythmischen Freiheit im Sinne Debussys, zu einer kontrollierteren Spontaneität zu beobachten.

Als Pendant zum Rohmaterial der Reihe, die sich auch für rein diastematische Durchführungen anbot, stand Boulez mit dem Cluster schliesslich ein Material für rein rhythmische Entwicklungen zur Verfügung. In der Druckfassung blieb nur mehr eine Clusterwiederholung stehen, in der Frühfassung trat der Cluster hingegen häufig auf. »Très sec« werden in alle schnellen Sätze Staccatoeinwürfe eingestreut, die zuweilen den Pulsationen der Akkordrepetitionen nahekomen⁷² oder die Sechzehntelwiederholung von Thema- und Terzmotivende aufnehmen⁷³ und

⁷² Vgl. etwa Frühfassung T. 64.

⁷³ Vgl. Frühfassung T. 186 bzw. Druck T. 258–259 oder auch Frühfassung T. 254 sowie den Schluss T. 332.

insgesamt an die Clusterfolgen in *Psalmodie 3* erinnern.⁷⁴ Weiträumig dehnen sich im Verarbeitungsabschnitt des ersten Satzes auch die »très lié« zu spielenden Clusterketten, die zu Beginn des Finale wiederaufgenommen werden. Ihre Längen wachsen und schrumpfen, und die Abfolge der rhythmischen Werte variiert stets. Wie im Thema finden sich der Wechsel zwischen Achtel und punktiertem Achtel als Zählereinheit, eine Häufung irrationaler Werte und noch dazu Überbindungen:



Beispiel 118: Pierre Boulez, *Sonatine*, Frühfassung, T. 56–57⁷⁵

Der Bezug der Clusterverwendung zur Gruppe La Jeune France wurde schon aufgezeigt.⁷⁶ Verglichen mit Werken Messiaens und Jolivets ist nun festzustellen, dass der Cluster in der *Sonatine* bemerkenswert variabel eingesetzt wurde. Die Entwicklung der Clusterketten erinnert an die Trommelrhythmen aus Jolivets »La Princesse de Bali«,⁷⁷ die Unterbrechungen durch thematisches Material lassen sie zugleich wie »personnages rythmiques« auftreten. Im Gegensatz zu Cluster-»personnages«, wie sie Messiaen in »Adieu« aus *Harawi* einsetzte, ist ihr Anwachsen und Schrumpfen im ersten Satz jedoch weder deutlich noch systematisch, nur zu Beginn des Finale wird schrittweise reduziert.⁷⁸ Auch von der Formelhaftigkeit des rhythmischen Ostinatos in »La parole toute-puissante« und der längenmässig fixierten Glockenschläge in »Noël« aus den *Vingt Regards* unterscheidet sich die Clusteranwendung in der *Sonatine* erheblich. Auffallend variabel setzte Messiaen seinerseits Clusterklänge in »Katchikatchi les étoiles« ein. Ausser begleitenden Legatopulationen erklingen auch dort verstreute Staccatoeinwürfe in Einzelnoten oder Sechzehntelwiederholungen. Jenes Lied aus *Harawi* könnte in Kombination mit Jolivets balinesischen Trommeln dem jungen Boulez als

74 Vgl. Kap. I.2.7, Bsp. 36.

75 Vgl. entsprechend auch T. 38–44, abgebildet in Kap. II.4.1, Bsp. 88 und T. 51–52, abgebildet in Kap. II.5.1, Bsp. 96.

76 Vgl. Kap. II.3.5.

77 Wenn Messiaen Floskeln dieses Stückes im Vorwort zu *Mana* zudem als Flötengeträller interpretiert, ist assoziativ eine weitere Parallele gegeben, vgl. Messiaen (1946): »Les tambours [balinais] estompés dans le grave, un léger turlututu de flûte dans l'aigu, encerclent la mystérieuse mélodie«.

78 Vgl. Kap. II.5.2, Bsp. 102.

Inspirationsquelle für ein eigenes, möglichst abwechslungsreiches Spiel mit dem Cluster gedient haben.

*

Konsultiert man nach diesen Analysen Leibowitz' Aussagen zu dodekaphoner Rhythmik in *Schœnberg et son école*, offenbart sich zunächst die Diskrepanz seines Ansatzes zu der von Messiaen und Boulez favorisierten »musique amesurée«. Rhythmisches Geschehen wird hier mit Hilfe griechischer Metrik als geregelte Abfolge von Akzenten definiert, wobei der Takt die Einheiten markiert:

De façon générale, si nous voulons formuler une règle à propos du rythme dodécaphonique, il nous faut nous y prendre de la façon suivante: chaque mesure détermine dans chaque partie un certain nombre de pieds qui peuvent aisément se définir par les termes de la rythmique et de la métrique grecque, termes dont nous nous sommes souvent servis. C'est cela même la fonction de la mesure, qui ne doit donc pas changer tant que le nombre de pieds reste identique, et qui ne changera que lorsque ce nombre de pieds lui-même changera. [Anm.: La barre de mesure a été créée aussitôt que la polyphonie est devenue consciente de ces notions rythmiques. La fonction de la barre de mesure est donc tout-à-fait précise, et les nombreuses protestations que l'on a soulevé dernièrement contre sa »tyrannie« prouvent une sédimentation complète, pire: une méconnaissance totale des problèmes polyphoniques et rythmiques authentiques.] Si le nombre de pieds varie d'une partie à l'autre, on choisira la mesure la plus indiquée pour les contenir tous.⁷⁹

Leibowitz konstatiert, dass sich rhythmische Variation bisher in Grenzen gehalten habe. Trotz einer bereits reichen »poly-rythmie« hätten sich etwa Bach und Mozart über weite Strecken auf Wiederholungen desselben Versfusses beschränkt. In der Zwölftonmusik müsse nun die Idee der Variation auf allen Ebenen einsetzen: Ein aus mehreren Versfüssen zusammengesetzter Takt müsse deren Rhythmus variieren, und einander folgende Takte müssten sich unterscheiden. Schliesslich sollten in übereinandergeschichteten Stimmen unterschiedliche Versfüsse verwandt werden, selbst in streng kontrapunktischen Sätzen wie dem Kanon. Auch in dieser Hinsicht seien die späten Werke Weberns wertvolle Zeugnisse.⁸⁰

79 Leibowitz (1947), S. 285.

80 Vgl. Leibowitz (1947), S. 286: »L'esprit de variation doit aborder ce problème comme suit: a) Une mesure composée (celle qui contient plusieurs pieds) doit varier le rythme de ses pieds [...]. b) On considère la mesure, quelle que soit sa définition métrique, comme un monomètre, et la succession des mesures doit alors varier le caractère de chacune d'elles.

De façon générale, le rythme du tissu polyphonique doit s'élaborer à partir de la superposition de pieds différents, même lorsque nous avons affaire à des formes

In der *Sonate pour flûte et piano* op. 12 hatte sich Leibowitz im 1. Satz bis in Details an Weberns *Variationen* op. 27 orientiert.⁸¹ Als Beispiel für zukunftsweisende dodekaphone Rhythmik wählte er jedoch eine Passage aus dem 3. Satz, dessen Variationen dem Webernschen Vorbild nur mehr lose folgen:

Beispiel 119: René Leibowitz, *Sonate* op. 12, 3. Satz, T. 46–50 (vgl. SE, Bsp. 76)

Der theoretischen Skizze entsprechend bezwecken die hier vorgeschriebenen Taktarten 12/8, 6/4 und 3/2, welche Leibowitz allesamt (!) als Untergliederungen eines Grundmetrums von 2/2 verstand,⁸² vielfältige Akzentverschiebungen innerhalb des polyphonen Gefüges sowie ein ständiges Variieren in jeder einzelnen Stimme.

Dass Leibowitz seine *Sonate* als ein »radikales« Beispiel für den variativen Umgang mit polyphoner Rhythmik vorstellte,⁸³ musste Boulez zur Kritik herausfordern. Denn verglichen mit der rhythmischen Unruhe der *Sonatine*, ihrem lebhaften Wechsel zwischen Zweier- und Dreierbündelungen des Pulses sowie irrationalen Werten wirkt Leibowitz' Akzentspiel

contrapunctiques rigoureuses comme le canon. En ce sens encore, les dernières œuvres de Webern [...] nous fournissent de précieux exemples.»

81 Vgl. dazu Gärtner (1999), S. 324–327.

82 Vgl. Leibowitz (1947), S. 285.

83 Vgl. Leibowitz (1947), S. 283, zitiert oben in Anm. 10, S. 274.

harmlos, die Notation lässt den Sachverhalt komplexer erscheinen, als er ist. Letztlich stehen nur die Achtel- und Sechzehntelbewegungen der 2/2-Takte dem ternären Achtelpuls entgegen, alle übrigen Werte gliedern sich ein und erhalten nur dann ein polyphones Eigenleben, wenn Hebungen und Senkungen der »Versfüsse« überbetont werden. Mittels zusätzlicher Akzentzeichen versuchte Leibowitz, die Interpreten dazu zu animieren.

Wird diese fünfte Variation in ihren Kontext gesetzt, ist ausserdem festzustellen, dass sich ihr metrisches Raffinement deutlich abhebt. Das Thema des Satzes und die übrigen Variationen folgen einheitlichen Metren, nur die siebte Variation (T. 57–67) greift die Akzentspiele der fünften nochmals auf. Auch die der *Sonate* folgenden Werke wie etwa Leibowitz' *Symphonie de chambre* op. 16 machen das Beispiel in *Schœnberg et son école* zu einem rhythmischen Ausnahmefall.

Wenn Boulez in »Propositions« den Sonatinenkanon als eine maximale Auswertung des rhythmischen Materials beschreibt, dann kann man dies gemeinsam mit Kapp als konkretes Gegenbeispiel zu dem Leibowitzschen lesen. Das Kriterium der Variation ist übernommen und mit Hilfe Messiaenscher Verfahren umgesetzt. Kapps Behauptung, Boulez ginge in diesem ersten Stadium der Auseinandersetzung »in dem Interesse, die Möglichkeiten der ›klassischen Schreibweise‹ restlos auszuschöpfen, über Leibowitz noch nicht hinaus« bzw. bliebe »noch kompatibel«, ist bezüglich der kompositorischen Fertigkeit jedoch unzutreffend.⁸⁴ Während Leibowitz nur punktuell den Reihentönen entlang rhythmisch experimentierte, verfügte Boulez bereits 1946 über ein Arsenal eigenständiger rhythmischer Techniken.

Versteht man die »écriture classique« allerdings eng gefasst als »écriture contrapunctique«, dann weist Kapp zu Recht auf eine weitere wesentliche Gemeinsamkeit von Leibowitz' und Boulez' rhythmischem Konzept. Rhythmik sollte nicht nur so variativ wie möglich sein, sie sollte zudem – wie Boulez es 1948 formuliert – in eine Polyphonie gleichwertiger Stimmen integriert werden. Messiaen hatte in der *Technique* den Rhythmus gemeinsam mit den Harmonien unter die Schirmherrschaft der Melodie gestellt, Boulez gab in »Propositions« der kontrapunktischen Satzweise den ersten Rang.

84 Vgl. Kapp (1987 I), S. 20. – Kapp nimmt seinerseits direkten Bezug auf eine Aussage in den Deliège-Gesprächen, vgl. Boulez (1975 I), S. 12: »Même dans ma première œuvre publiée, la *Sonatine pour flûte et piano*, on trouve certains passages constitués de structures rythmiques extrêmement travaillées, extrêmement poussées, bien que d'une façon encore simple, sur des schémas simples et d'écriture classique, mais travaillés jusqu'au bout de leurs possibilités.«

5.5 Die Satzweise

Im Verlauf seiner Lehrzeit wurde Pierre Boulez mit sehr unterschiedlichen Satzweisen konfrontiert. Dabei war entscheidend, dass der Kontakt mit Leibowitz erst gegen Ende des Unterrichts bei Messiaen zustande kam. Der Begegnung mit den Setzungen Schönbergs, Bergs und Weberns ging die Bekanntschaft mit Messiaens und Strawinskys Schicht- und Reihungstechniken sowie mit Jolivets monodischen Entwicklungen voraus.¹ Zusätzlich ist in Betracht zu ziehen, dass Boulez bereits vor dem Unterricht bei Messiaen mit dem Kontrapunktstudium bei Andrée Vaurabourg-Honegger begonnen hatte.

Schon durch das Parallelstudium bei Vaurabourg und Messiaen kam Boulez zeitgleich mit verschiedenen satztechnischen Denkweisen in Berührung. Messiaens vom Orgelspiel angeregtes Komponieren in Schichten, seine Vorliebe für akkordische Fülle und blockweises Reihen beruhte nur in Ausnahmefällen wie der Fuge »Par Lui tout a été fait« aus den *Vingt Regards* auf traditioneller kontrapunktischer Setzung. Genau hierin aber sahen Andrée Vaurabourg und Arthur Honegger die unabdingbare Voraussetzung für ein solides kompositorisches Handwerk. Boulez' Zyklus *Prélude, Toccata et Scherzo* sowie *Psalmodie 3* mit ihren versteckten Hommagen à Bach verweisen denn auch konkret auf Werke Honeggers.²

In den Kompositionen bis zur *Sonatine* ist der Studienkonstellation entsprechend ein Experimentieren in verschiedenen Satzweisen zu beobachten.³ Es finden sich streng kontrapunktisch konstruierte Sätze und Passagen wie die Fugen der *Toccata* und der 12. Variation des *Thème pour la main gauche*, die fugierten Einschübe im 1. Satz des *Quatuor pour Ondes Martenot*, die motorischen Kanon-Durchläufe im 2. Satz des *Quatuor* sowie der Kanon der Doppeloktave in *Notation 6*. Die Imitationen weit gespreizter kurzer Tongruppen in *Notation 10* deuten auf die Auseinandersetzung mit Webernschen Strukturen, *Notation 4* spielt mit zwei übereinandergelagerten Materialschichten in Messiaenscher Art.

Daneben stehen homophon gesetzte Abschnitte wie der Mittelteil des *Prélude*, die *Sacre*-ähnlichen Akkordschläge des *Scherzo*, die Einschübe von *Psalmodie 1* und die Akkordfolgen von *Notation 12*. Besonders ausge-

1 Vgl. dazu auch Bösche (1995), S. 94 bzw. Bösche (2000), Sp. 538.

2 Vgl. dazu Kap. I.2.5, S. 56–63 und Kap. I.2.7, S. 94–97.

3 Vgl. Kap. I.2.5 sowie Kap. I.2.7.

dehnt ist die homophone Führung der vier Ondes im 1. Satz des *Quatuor*. In den Variationen 9–11 des *Thème* war erstmals ein monodisches Improvisieren aufgetreten. Monodische Fakturen prägen dann *Psalmodie 1* und 2 sowie quasi reminiszierend *Notation 5*.

Während die homophonen Setzungen und monodischen Entwicklungen auf Messiaen, Strawinsky und Jolivet verweisen, scheinen im Satztyp von Melodie und Begleitung weitere Modelle durch. Das frühe *Nocturne* orientiert sich an Fauré, Melodie und Ostinato-Begleitung des *Prélude* gehen von Honegger aus, und *Notation 2* und 7 werden in Bartókscher Manier begleitet. Unterliegt dem zwölftönigen *Thème* vom Juni 1945 noch eine Begleitung im Stile Messiaens, zeigen *Notation 1* und 3 ein halbes Jahr später ein an Schönberg anknüpfendes Begleitungsge-
webe.

Schliesslich erprobte Boulez Satzweisen, die sich keiner der obigen Kategorien zuordnen lassen. Dazu gehören das Präludieren vor der Fuge der *Toccata*, die stehenden Klangtexturen im 2. Satz des *Quatuor*, die aussereuropäisch konnotierte *Notation 8* sowie *Notation 9* und 11, die in je anderer Weise diagonale Auffächerungen bei Debussy nachzeichnen.

Boten die *Notations* nochmals die Möglichkeit, verschiedenartige Satz-
techniken in gleichwertigem Nebeneinander anzuwenden, so forderte die grossformale Anlage der *Sonatine* ein einheitlicheres Konzept. In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, dass Boulez für die Klavierbearbeitung des 2. Satzes des *Quatuor* im September 1945 nur die kanonischen Abschnitte übernommen hatte, dass er im November *Psalmodie 3* zugunsten einer höheren kontrapunktischen Durchdringung überarbeitete, und dass direkt nach der *Sonatine* mit dem 3. Satz des *Quatuor* eine fast dreihunderttaktige, variantenreich ausgearbeitete Fuge entstand.⁴

Diese Tendenz zu einer stärkeren »Kontrapunktisierung« des Kompositionsstils deutet fraglos auf den Unterricht bei Leibowitz und die zunehmende Vertrautheit mit der Musik Schönbergs, Bergs und Weberns. Denn nicht nur eine an der Wiener Klassik orientierte Form- und Themengebung, welche in Leibowitz' Vergleichen mit Werken Beethovens explizit zur Sprache kommt,⁵ sondern auch eine kontrapunktisch geschulte Setzung charakterisiert die Musiksprache der Wiener Avantgardisten. Boulez' Berufung auf Bach, die sich neben den motivischen Zitaten in *Prélude*, *Toccata et Scherzo* und *Psalmodie 3* auch in der Zwölftonreihe

4 Vgl. Kap. I.2.7, S. 103, S. 96–97 bzw. S. 104–105.

5 Vgl. bes. Leibowitz (1947), S. 233–234 und Leibowitz (1948), S. 22–26.

des *Thème* verbirgt, ist neben den Studien bei Vaurabourg-Honegger auch mit Leibowitz in Verbindung zu setzen.⁶

Wie der Brief an Vaurabourg vom September 1945 illustriert, legte Boulez seine im Sommer entstandenen Kompositionen dem Ehepaar Honegger zur Begutachtung vor, und es kam die Vermutung auf, dass die Überarbeitung von *Psalmodie 3* eine Reaktion auf Honeggersche Kritik darstellte.⁷ Doch wurde auch Leibowitz nicht müde, Schönbergs »Reaktivierung der Polyphonie« im Sinne einer kontrapunktischen Setzung und Weberns spezifische Art der Fortführung hervorzuheben.⁸ Nach einem ersten Höhepunkt in der Musik Johann Sebastian Bachs mit ihrem Gleichgewicht zwischen kontrapunktischem und harmonischem Denken und einer anschliessenden Verarmung der Polyphonie bedeute Schönbergs Werk einen neuen Kulminationspunkt in der abendländischen Musikgeschichte. Erst in der zwölftönigen Reihentechnik sah Leibowitz die Bedeutung des Kontrapunkts wahrhaft erfüllt.⁹

6 Dies sehe ich anders als Bösche, der Boulez' Auseinandersetzung mit Bach dem Einfluss Messiaens zuordnet, vgl. Bösche (1995), S. 94: »Es ist die rhythmisch-motorische Wucht der vorklassischen Musiksprache, insbesondere Bachs [...], die von Boulez unter dem Einfluß Messiaens zu neuem Leben erweckt wird.« Vgl. Bösche (2000), Sp. 538: »Im Gegensatz zur Tradition der deutsch-österreichischen Musik, der Webern ebenso wie Berg und Schönberg immer verpflichtet geblieben ist, spielt im Falle Messiaens und eben auch Boulez' eine ältere, die vorklassische Formenwelt eine bedeutsamere Rolle. Bestimmte Arten von Bewegungsabläufen, durch toccata-artig, motorisches Spielwerk gekennzeichnet, gewinnen vorrangige Bedeutung. Das Scherzo und Finale der Sonatine vermögen dies zu veranschaulichen bis hin zu bestimmten Passagen aus viel später entstandenen Werken«.

7 Zu Boulez' Brief an Vaurabourg von Anfang September 1945 vgl. Kap. I.2.3, S. 38–39.

8 Vgl. Leibowitz (1947), Kap. III, bes. S. 82 sowie auch S. 193: »A ce propos il nous faut rappeler que l'écriture contrapunctique rigoureuse a été remise en honneur par Schoenberg alors qu'elle avait pour ainsi dire disparu depuis près d'un siècle. Cela constitue à l'époque un des aspects les plus audacieux, les plus 'avancés' de Schoenberg, et il appartenait à Webern de s'en saisir, comme d'ailleurs il lui appartient d'être préoccupé par ce problème pendant toute sa carrière. Dès à présent il nous est donc possible de dire que l'un des buts majeurs de toute l'œuvre de Webern réside dans la poursuite d'un idéal de contrepoint entièrement dépouillé, poussé jusqu'aux limites de ses possibilités.« – Vgl. entsprechend Leibowitz (1949), Kap. I.III. »La nouvelle polyphonie«, S. 33 ff. bzw. Kap. II.III. »Le nouveau contrepoint«, S. 64 ff.

9 Vgl. Leibowitz (1949), S. 64: »Nous commençons par affirmer que la *notion même* de contrepoint ne reçoit sa pleine 'signification' que dans les œuvres de musique 'atonale' et plus particulièrement dans les œuvres composées dans la *Reihentechnik*.« – Seine Propagierung der kontrapunktischen Schreibweise stützte Leibowitz mit dem Verweis auf Schönbergs Prognose innerhalb seiner *Harmonielehre*, vgl. Schönberg (1922), S. 466: »Denn anscheinend, und wahrscheinlich wird das immer

Wiederholt hatten Schönberg, Berg, Webern und auch Leibowitz ihre Verehrung für Bach in Töne gesetzt,¹⁰ und besonders Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9, die Leibowitz als Formmodell für dodekaphones Komponieren empfahl und an welche auch die *Sonatine* anknüpft, charakterisiert eine polyphone Durchdringung des Tonsatzes.¹¹ Im Propagieren eines kontrapunktischen Stils trafen sich die Vorstellungen von Vaurabourg-Honegger und Leibowitz. Dies gab wohl den Ausschlag dafür, dass sich Boulez mit der Aneignung der Zwölftontechnik zunehmend von den an Messiaen orientierten Satzweisen entfernte.¹²

Wie Schönbergs *Kammersymphonie* ist auch die *Sonatine* grundsätzlich kontrapunktisch strukturiert. Wenn Boulez Anfang Februar 1946 an Leibowitz schrieb, »je suis en train de composer une Sonatine pour flûte et piano, où j'ai travaillé surtout l'architecture et le contrepoint«,¹³ deutet dies darauf hin, dass gemeinsam mit der formalen zugleich auch die polyphone Anlage konzipiert wurde.

Basis der *Sonatine* ist ein dreistimmiger Satz mit wechselndem Grad an kontrapunktischer Dichte. Den streng konstruierten Abschnitten des »Tempo scherzando II« steht als Gegenpol die improvisationsartig gestaltete Einleitung gegenüber. Zwischen diesen Polen der »écriture obligée« und »écriture libre«, die Boulez später den Gegensatzpaaren Thematik und Athematik sowie »temps pulsé« und »temps amorphe« als Grundpfeiler des Komponierens zur Seite stellen sollte,¹⁴ finden sich freier gesetzte kontrapunktische Partien, zentrale Abschnitte, die dem Modell

deutlicher werden, wenden wir uns einer neuen Epoche des polyphonen Stils zu, und wie in den früheren Epochen werden die Zusammenklänge Ergebnis der Stimmführung sein: Rechtfertigung durchs Melodische allein!« – Zu Leibowitz' Polyphoniebegriff vgl. auch Mosch (2004), S. 189–195.

10 Vgl. Schönbergs *Variationen* op. 31, Bergs *Violinkonzert*, Weberns *Streichquartett* op. 28 oder auch Leibowitz' *Bagatelles* und seine *Vier Klavierstücke* op. 8.

11 Zu den Grundzügen der »großen Polyphonie« der *Kammersymphonie* vgl. Brinkmann (1977), S. 139–140.

12 Ähnlich sieht dies auch Bennett, der die Änderung von Boulez' Satzweise allerdings ausschliesslich auf die Auseinandersetzung mit Werken Weberns zurückführt, vgl. Bennett (1986), S. 49: »We sense clearly that between the second and third movement of the Quartet for four ondes martenot some far-reaching change took place in Boulez's contrapuntal language, a change that hastened his emancipation from the stylistic influence of Messiaen. This change was due to Boulez's becoming acquainted with the music of Anton Webern.«

13 Vgl. Kap. I.2.6, S. 82.

14 Vgl. etwa Boulez (1989), S. 253.

von Melodie und Begleitung folgen, und auch Passagen mit homophonen Reihungen. Die grundsätzlich polyphone Anlage schloss somit – ähnlich wie in Schönbergs *Variationen* op. 31 – andere Satzweisen mit ein, um diese allerdings zu »kontrapunktisieren«.

Von Messiaen und Strawinsky übernommene Satzweisen werden in die übergeordnete polyphone Denkweise integriert. Der rhythmische Kanon verläuft nicht wie bei Messiaen üblich in voneinander unabhängigen Schichten, sondern die Rhythmen wechseln die Stimmen und spiegeln sich. Die das Thema begleitenden Clusterketten der Frühfassung erklingen nicht nur wie in den Messiaenschen Modellen im Bassregister, sondern erscheinen im Stimmtausch der Reprise auch in höchste Höhen versetzt. Die »Danse sacrale«-inspirierten Akkordschläge im Finale fungieren nicht nur als »rythme bloc«-Zwischenspiele innerhalb fugenähnlicher Durchführungen der Reihenkette, sondern sie werden ihrerseits mit gegenakzentuierten Terzmotiv-Fortspinnungen kombiniert.

Ausserdem erfährt jeder der vier Sätze in seinem Verlauf eine kontrapunktische Verdichtung. Der Verarbeitungsabschnitt des ersten Satzes nimmt in der Frühfassung zunächst das Modell von Melodie und Begleitung aus der Themenexposition auf, die Zellen des Vordersatzes erklingen in der rechten Hand des Klaviers, begleitet von Clusterketten im Bass sowie Einwüfen in der Flöte. Zwischen diese Melodieblöcke schieben sich jedoch zweistimmige Engführungen jambischer Zellen, die auf die Schlussgruppe vorausweisen, ab T. 57 verdichtet sich der Satz, indem die melodischen Themenzellen in die Flöte verlegt werden und zur Clusterbegleitung ein Kontrapunkt aus jambischen Zellen tritt:



Beispiel 120: Pierre Boulez, *Sonatine*, Frühfassung, T. 56–57 (entspricht Druck T. 67–70)

Die Reduktion des Themas auf die Zellen x_1 und x_2 mündet schliesslich in die Verschachtelungen der jambischen Zellen in der Schlussgruppe.

Am Anfang des langsamen Satzes schimmert in den quasi stehenden Texturen – die als solche an den 2. Satz des *Quatuor* erinnern – zunächst noch das Modell von Melodie und Begleitung durch. Ab dem 2. Abschnitt wandelt sich die Textur in einen freien dreistimmigen Kontrapunkt aus Trillern, Legatofiguren und Themenbruchstücken, die durch die Stimmen wandern. Mit der Formierung des Terzmotivs beginnen im 3. Abschnitt als Überleitung zum »Tempo scherzando« die Imitationen.

Im polyphonen Herzstück der *Sonatine* wird zunächst das von Messiaen inspirierte Motiv in freiem Kontrapunkt zerlegt. Mittels der streng konstruierten Abschnitte findet dann noch eine gesteigerte polyphone Durchdringung statt, die – parallel zum ersten Satz – mit einer schrittweisen Materialreduktion einhergeht.

Nach dem allgemeinen Stimmtausch der Themenreprise und der Verarbeitung der Zellen x_1 und y_1 folgt schliesslich auch das »développement final« des vierten Satzes dem Konzept einer zunehmenden Verdichtung. Den bei der Revision dann getilgten Reihungen aus oktavierten Themenzellen und Clusterketten gesellen sich das Terzmotiv und dessen Sechzehntel-Fortspinnung hinzu, es entwickelt sich ein zweistimmiger, dann ein dreistimmiger Kontrapunkt. Mit dem Eintritt der Reihenkette, die wie Fugenthemen behandelt werden, wird in dreistimmiger Engführung und zusätzlichem Terzmotiv-Kontrapunkt gegen Ende als Schlusssteigerung die polyphone Vierstimmigkeit erreicht.

Zwei Besonderheiten der Satzweise in der *Sonatine* seien eigens kommentiert: die Spiegelungen des Scherzo sowie die Auslotung des Tonraums.

Spiegelkonstruktionen mögen auch zu den Aufgabenstellungen Vaurabourgs gehört haben, mit konkreten Modellen aber wurde Boulez in den Werken der Wiener Komponisten konfrontiert, besonders in Weberns *Symphonie* op. 21 und den *Variationen* op. 27, sowie letzteren folgend auch in Leibowitz' *Sonate* op. 12.¹⁵ Interessant ist nun, dass Boulez die Spiegelungen nicht in dodekaphonen Abschnitten einsetzte, sondern in Partien, die vorrangig bzw. völlig rhythmisch konzipiert wa-

15 In Weberns *Symphonie* op. 21 ergibt die symmetrische Anlage der Zwölftonreihe im 2. Satz ein seinerseits symmetrisch angelegtes Thema und daraus abgeleitete streng gespiegelte Variationen. Der 1. Satz der *Variationen* op. 27 folgt durchwegs – wie Leibowitz es formulierte – dem »principe du Spiegelbild«, indem jeder Reihendurchlauf sich hälftig selbst begleitet und durch anschliessenden Stimmtausch in die Symmetrie führt. Im 1. Satz seiner *Sonate* op. 12 kopierte Leibowitz Weberns Verfahren und übertrug es auch auf die Gesamtanlage dieses und des 2. Satzes.

ren, und dass – wie schon in der Reihenstruktur – die Spiegelungen nicht exakt sein sollen, sondern mit Asymmetrien spielen.¹⁶ Vielleicht hat Boulez erst im nachhinein seine konzeptuelle Nähe zum Strawinsky-schen »équilibre dissymétrique« entdeckt, wie er es in »Stravinsky demeure« (1953) dann analytisch aufzeigte,¹⁷ vielleicht wirkte aber auch hier ein Moment der »dissociation« und persönlichen Synthese, die Übertragung eines im *Sacre* wirksamen kompositorischen Prinzips in eine streng kontrapunktische Satzweise.¹⁸

Was die Auslotung des Tonraums betrifft, waren schon in Boulez' Studienkompositionen extreme Lagen aufgefallen – ein Charakteristikum, welches an Messiaens Klavierwerk anknüpft. Das Auskosten grenzgängiger Registrierungen belebt nun auch die *Sonatine*. Schon die ersten Takte der Einleitung spannen den Bogen vom *C'* im Bass bis zum *c'''* in der Flöte. Das pochende Terzmotto sowie die Clusterketten durchziehen den ersten Satz wie ein Orgelpunkt im Kontra-Bass, auch die Themenbruchstücke in der rechten Hand sind bemerkenswert tief gesetzt, im Gegensatz dazu beginnt die Schlussgruppe in hohem Sopranregister. Im freien Kontrapunkt des »Tempo scherzando I« springen die Motive über die gesamte Klaviertastatur, die Themenreminiszenz am Ende des Trios erfolgt in schriller Diskantlage, wiederum äusserst tief ist der Beginn des »Tempo scherzando II«. Von Clustern im Sechzehnfuss und Flöteneinwürfen in Spitzentönen wird die ihrerseits in den Bass verlegte Themenreprise begleitet, und die Schlussentwicklung steigt aus dumpfer Tiefe bis in klirrende Höhen. Auch die Coda konfrontiert in unverminderter Härte das Klirren des Themas im Diskant und das leise Pochen des Terzmotivs im Bass. Die Schlusstöne der *Sonatine* reissen die Arme des Pianisten dann förmlich auseinander und fordern in der Flöte das noch nie zuvor verwendete *f'''*.

*

16 Als Mittel hierfür dienen zueinander verschobene Spiegelachsen, das Komprimieren gespiegelter Passagen durch Motivverschachtelungen und Pausenkürzungen sowie andererseits zerdehnende Ergänzungen.

17 Vgl. hierzu Kap. II.3.1, S. 168.

18 Auch Leibowitz brachte interessanterweise den Begriff der Asymmetrie mit dem *Sacre* in Verbindung, allerdings in sehr übertragenem Sinn. Leibowitz sprach von einer in der Entwicklung der Polyphonie zunehmenden Asymmetrie der musikalischen Formen, die sich in thematischer, rhythmischer und harmonischer Asymmetrie niederschläge. In allen Punkten genüge Strawinsky nur bis zu einem gewissen Punkt, vgl. Leibowitz (1946), S. 1327–1328. Mit der Beschreibung des Strawinsky-schen »équilibre dissymétrique« bezog Boulez wohl auch gegen Leibowitz Stellung.

In »Propositions« verknüpfte Boulez 1948 seinen Eintritt in die Rhythmusdebatte mit der Propagierung einer kontrapunktischen Schreibweise. Rhythmische Verfahren seien in eine Polyphonie gleichwertiger Stimmen zu integrieren.¹⁹ In der mangelnden Bindung an den Tonsatz sah er den Hauptgrund für den unbefriedigenden Zustand zeitgenössischer Rhythmik, woraus die bekannt gewordene Kritik an Messiaen resultierte:

Nous venons ainsi de parcourir une période de tâtonnements et d'essais divergents dont le côté sporadique et parfois gratuit apparaît de façon évidente et désagréable. Je crois que cela est essentiellement dû au manque de cohésion entre l'élaboration de la polyphonie proprement dite et celle du rythme. Chez Messiaen en particulier, dont le côté purement harmonique hérisserait les plus indulgents, les recherches restent à l'état de canevas recouvert tant bien que mal par une masse d'accords. [...] Bref, les recherches de Messiaen ne sauraient s'intégrer à son discours, parce qu'il ne compose pas – il juxtapose – et qu'il fait toujours appel à une écriture exclusivement harmonique – je dirais presque de mélodie accompagnée.²⁰

Entwicklungen auf dem Gebiet der Rhythmik seien nur dann ernstzunehmen, wenn sie sich aus dem musikalischen Text ergäben. Wenn etwa Varèse sich allein um den Rhythmus kümmere und den eigentlichen Tonsatz beseitige, dann führe dies zu nichts.²¹

Ab 1949 fokussierte Boulez seine satztechnische Kritik auf das Werk Strawinskys. Leibowitz hatte Strawinsky schon 1938 mangelnde architektonische Sorgfalt vorgeworfen.²² In seinem polemischen Artikel »Igor Strawinsky ou le choix de la misère musicale« ortete er acht Jahre später die Wurzeln für Strawinskys nachteilige Entwicklung bereits im *Sacre*. Neben lebloser Harmonik sei vor allem eine Polyphonie von erschreckender Ärmlichkeit, eine Pseudo-Architektur die grundlegende Schwäche:

19 Vgl. Boulez (1948 I) in Boulez (1966 I), S. 68: »Admettant le principe d'une écriture contrapunctique où toutes les parties doivent avoir une importance égale – m'expliquer là-dessus est en dehors de la proposition présente –, je dis qu'il faut intégrer le rythme à la polyphonie d'une façon plus ou moins indépendante«. Vgl. S. 74: »Quand nous établissons les contrepoints d'une polyphonie, il faut donc – suivant la nécessité de ces contrepoints – leur appliquer ces différenciations rythmiques en les mêlant les unes aux autres«. – Zum weiteren Kontext vgl. Kap. II.5.4, S. 271–277.

20 Boulez (1948 I) in Boulez (1966 I), S. 68.

21 Vgl. Boulez (1948 I) in Boulez (1966 I), S. 74: »Le cas de Varèse est frappant à cet égard pour sa gratuité: il escamote le problème, en escamotant l'écriture elle-même pour ne se consacrer qu'au rythme. C'est une solution de facilité qui ne résout rien.«

22 Vgl. Leibowitz' Rezension zu *Jeu de cartes* (1936) in Leibowitz (1937/38), S. 139–140.

Or ce procédé nous révèle d'emblée la faiblesse fondamentale de notre musicien. Strawinsky, dès les œuvres de cette époque, se montre incapable de *penser sa musique de façon organique*. A la loi polyphonique par excellence, celle du développement perpétuel, loi qui se manifeste à l'état implicite dans les œuvres de tous les grands maîtres du passé et qui devient explicite dans l'œuvre de Schönberg et de son école, à une telle loi Strawinsky oppose celle d'un agencement musical (et *non d'une composition musicale!*) par cloisons étanches, par juxtapositions brutales de matériaux hétérogènes.²³

Genau diese Kritikpunkte nahm Boulez in »Trajectoires: Ravel, Stravinsky, Schönberg« auf. Auch er sah nun im *Sacre* den Keim für das »Unvermögen« Strawinskys.²⁴ Statt von Pseudo-Architektur sprach er von »faux contrepoints« und lieferte eine Definition mit:

Qu'est exactement ce ›faux contrepoints‹? Il consiste essentiellement en une superposition de lignes-pédales, indépendantes surtout par le rythme, dont l'ensemble est régi par un rapport tonal résultant de ces différentes composantes analytiquement disposées. On voit immédiatement ce que cette notion peut avoir de mécanique, d'anticontrapunctique même, puisqu'elle va à l'encontre de la fonction essentielle du contrepoint, à savoir le dynamisme des rapports sonores.²⁵

Während Schönberg mit linkischen Verschleierungen von griechischer Metrik seine Sprache geschwächt habe, habe Strawinsky seine rhythmischen Erkundungen nicht weiter voranzutreiben vermocht, weil er unfähig gewesen sei, das Problem der Schreibweise zu lösen.²⁶

Die Aufsätze der frühen 50er Jahre behalten diesen Standpunkt bei. Was 1948 noch Messiaen zum Vorwurf gemacht wurde, wird in »Moment de Jean-Sébastien Bach« (1951) nun vollumfänglich auf Strawinsky übertragen:

Nous n'avons mis en cause, jusqu'à présent, que l'impuissance du vocabulaire. Mais il convient de signaler également que Stravinsky jusqu'alors [*Pulcinella*] ne savait pas ›composer‹, à proprement parler; les grandes œuvres comme *le Sacre*, *Noces* s'établissent par juxtaposition, par répétition ou par superpositions successives, procédés qui sont évidemment d'une portée limitée.²⁷

23 Leibowitz (1946), S. 1328. – Vgl. entsprechend das Fazit, S. 1332: »Nous retrouvons ainsi sur un autre plan cette faiblesse proprement strawinskienne que nous avons dénoncée déjà à propos de la pseudo-architecture du *Sacre*.«

24 Vgl. Boulez (1949) in Boulez (1966 I), S. 245: »Nous pensons – malgré l'admiration impossible à détruire que nous portons à cette œuvre – que *le Sacre* était le germe de l'impossibilité Stravinsky.«

25 Boulez (1949) in Boulez (1966 I), S. 247.

26 Vgl. Boulez (1949) in Boulez (1966 I), S. 256.

27 Boulez (1951) in Boulez (1966 I), S. 13.

In »Stravinsky demeure« überwiegt mit dem Blick in die Zukunft dann eine versöhnlichere Interpretation. Nur weil Strawinskys Vokabular und Syntax so einfach gewesen seien, habe er im Rhythmischen dermassen weit experimentieren können. Jetzt, da dank Webern ein morphologisch und syntaktisch komplexes Material bereitstünde, könnten gültige Ableitungen aus Strawinskys Rhythmik vorgenommen werden.²⁸

Wirkt die Propagierung einer kontrapunktischen Schreibweise anhand der veröffentlichten Schriften allein wie die kritische Fortführung von Leibowitzschem Gedankengut,²⁹ zeigen unveröffentlichte Briefe an Andrée Vaurabourg-Honegger, dass Boulez in jenen Jahren auch den Kontakt zu seiner ehemaligen Kontrapunktlehrerin wiederaufnahm. Im März 1948 meldete er sich nach langer Pause in der Überzeugung, als Komponist mittlerweile besonders im Kontrapunkt grosse Fortschritte erzielt zu haben, in der Hoffnung, ihr seine Werke zeigen zu können, und mit konkreten Terminvorschlägen:

Chère Madame,

il y a longtemps déjà que je voudrais vous écrire et vous devez penser de choses épouvantables sur mon impolitesse. Mais j'ai travaillé assez serré pendant cet hiver; aussi maintenant pourrais-je vous faire voir les résultats.

Je crois que vous constaterez quelque progrès: approfondissement de certaines notions: rythme, composition, perception. Et vous verrez aussi un contrepoint poussé assez loin et que je pense valable: le contrepoint dégagé de toute servitude thématique ou tonale.

J'aurai un grand plaisir à vous montrer cela, car je me rappelle toujours vos leçons comme un des meilleurs moments de mon apprentissage et spécialement les choraux de Bach...

Après un Messiaen qui s'effondre de platitude, vous restez le seul élément qui me donne maintenant la tension nécessaire à avancer – sans flatterie aucune.³⁰

Im September desselben Jahres bat er um Adressen möglicher Schüler, da er sich aus pekuniären Gründen als Kontrapunkt- und Harmonieleh-

28 Vgl. Boulez (1953) in Boulez (1966 I), S. 76–78.

29 Vgl. dazu den Tenor von Kapp und Mosch, bes. Kapp (1987), S. 22 Bezug nehmend auf »Trajectoires«: »Selbst durch diesen doppelten Angriff [auf Schönberg und Strawinsky] [...] scheint das Leibowitzsche Argument durch«. Vgl. Mosch (2004), S. 210: »Diese fundamentale Kritik an Strawinsky wie auch andernorts an Messiaen zeigt ganz deutlich, wie nahe sein Kompositionsbegriff dem der Zweiten Wiener Schule steht. Das bestätigt sich auch, wenn man seinen Kontrapunktbegriff dem von Leibowitz gegenüberstellt.«

30 Brief vom 15. März 1948, Privatbesitz Pully.

rer betätigen wollte.³¹ Auch der Einladung zu John Cages Aufführung der *Sonatas and Interludes* am 17. Juni 1949 im Salon von Madame Tézé-nas legte Boulez einen Brief bei, in welchem er ankündigte, ihr demnächst sein Streichquartett vorzulegen, und den er mit einer Eloge auf das Handwerk des Kontrapunkts schloss:

Vous devez me penser un garçon bien intermittent. Mais si je ne vous ai pas donné signe de vie, c'est parce que je n'ai pas osé. Je suis toujours en train de travailler à mon quatuor (6e!! mouvement, mais c'est le dernier!). Je ne veux pas vous le montrer avant qu'il ne soit terminé. C'est un rude travail. Mais vous verrez des constructions contrapunctiques!! Canons en tous genre et en tous sens, si bien canonnés (?) [sic!] qu'ils en deviennent invisibles. Et vive l'artisanat! J'espère bien vous voir Vendredi. Toujours très fidèlement votre ancien élève.³²

*

In diesen Kontext fügt sich, dass Boulez im April 1949 die *Sonatine* noch stärker kontrapunktisch zu durchdringen suchte und Satzweisen, die er im Werk anderer Komponisten anprangerte, weitmöglichst eliminierte. Selbst die in der »écriture libre« gehaltene Einleitung wurde nachträglich verdichtet. T. 7–9 kontrapunktiert das Klavier nun die Flötenstimme mit deren ursprünglicher Fortsetzung,³³ T. 12 findet neu eine Überlappung von Flöten- und Klavierstimme statt, entsprechend wurde das *es* der Flöte T. 14–17 zu einem die Klavierakkorde begleitenden Orgelpunkt verlängert. Die melodisch-incantatorische, allein von Akkord A₁ begleitete Passage der Flöte gegen Ende der Einleitung entfiel ganz.³⁴

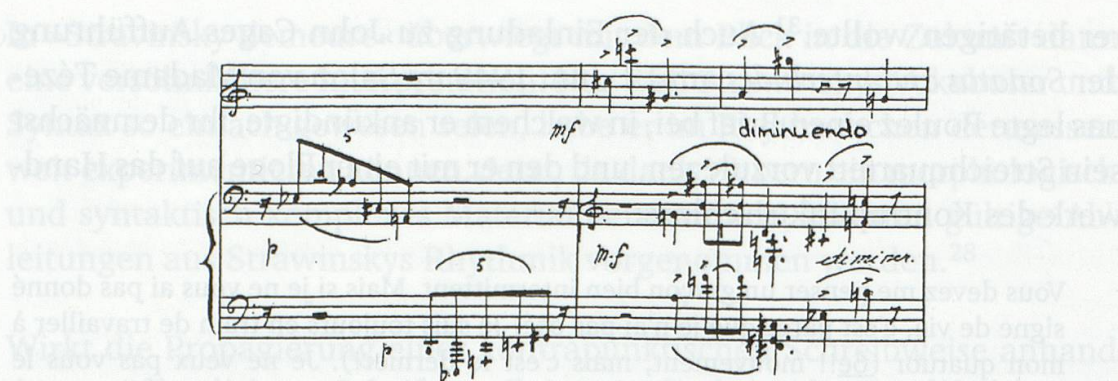
Auch die allmähliche Verdichtung im Verarbeitungsabschnitt des ersten Satzes überzeugte Boulez nun nicht mehr. Mit den Clusterketten verschwanden sämtliche Passagen des Modells von Melodie und Begleitung, die verbliebenen Themenzellen wurden ineinandergeschachtelt, und der Beginn des Abschnitts T. 52 mit der Schlusswendung des Themas verknüpft. Behutsamer griff Boulez in den kurzen Verarbeitungsabschnitt des vierten Satzes ein, verschränkte einander folgende Motive und eliminierte homophone Parallelbewegungen von Themenzellen mittels Diminutionen und Verschiebungen:

31 Brief vom 15. September 1948, Privatbesitz Pully.

32 Brief vom 14. Juni 1949, Privatbesitz Pully.

33 Vgl. Kap. II.5.4, Bsp. 116a und Bsp. 117.

34 Vgl. Kap. II.4.1, Bsp. 85.

Beispiel 121a: Pierre Boulez, *Sonatine*, Frühfassung, T. 234–236

Beispiel 121b: Pierre Boulez, *Sonatine*, Druck, T. 366–371

Begann das »Tempo scherzando II« in der Frühfassung blockartig nach einer Pause mit der oktavierten Exposition des Terzmotivs, so erklingt in T. 221–222 der Druckfassung dieses einleitende, nicht in die Spiegelkonstruktion einbezogene Motiv nur mehr im Bass und wird mit der Schlusszelle des Themenzitats verknüpft. Die Reihungen aus oktavierten Themenzellen und Clusterketten am Anfang des »développement final« wurden radikal gestrichen und komprimiert,³⁵ die repetitiven Akkordschläge im weiteren Verlauf – wie besprochen – auf ein Minimum reduziert.³⁶

Durch die neukomponierte Themenbegleitung veränderte sich aber vor allem der Satzcharakter von Exposition und Reprise. Das Thema erklingt nun nicht mehr als markante »Melodie« über bzw. unter einer locker und repetitiv gestalteten Begleitung, sondern es wird in ein weit gespanntes Netz gebunden. Die Stimmen erscheinen darin nicht nur gleichwertig, die Setzung geht über traditionelles kontrapunktisches Denken hinaus. War das Thema trotz seiner antmelodischen Sprünge

35 Vgl. Kap. II.5.2, Bsp. 101 und Bsp. 102.

36 Vgl. dazu Kap. II.4.1, S. 214–215 sowie Anhang B.3.3.

noch linear konzipiert, so zersplittern die Themenzellen der »Begleitung«, der Satz »explodiert« bis zum tiefsten Ton des Klaviers (A'' , T. 40) und zu dessen höchstem Ton (a'''' , T. 41).

Diese Tendenz zur Aufsplitterung von Linien zeigt auch die Revision der Einleitung. Indem Boulez die Flötenstimme rhythmisch nachfeilte, änderte er zugleich die Oktavlage einiger Töne.³⁷ Intervalle wurden weiter gespreizt (T. 3: $b''-e'$ statt $b'-e'$), stufenweise Tonbewegungen gebrochen (T. 4–5: $as''-a'''$ statt $as''-a''$; T. 10: $c''''-h''$ statt $c''''-h'''$), T. 13 die Fünftongruppe so permutiert, dass sich möglichst grosse Tonabstände ergeben. Statt des auf die Mittellage konzentrierten Belcantospiels der Flöte werden deren Extremlagen gefordert (T. 14: es' statt es'' ; T. 10 wird der Extremton c'''' verlängert).³⁸

Während die Komprimierung der Verarbeitungs- und Entwicklungsabschnitte noch in der Nachfolge traditioneller Setzung steht, scheint in der neukomponierten Themenbegleitung und in der Nachbesserung der Einleitung bereits der Versuch durch, horizontale und vertikale Schreibweisen zugunsten einer »diagonalen Dimension« zu überwinden.

*

Obwohl Boulez in »Trajectoires« wie Leibowitz Satzmodelle von Stravinsky und Messiaen verdammt und eine »écriture contrapunctique« propagierte, versah er dies sogleich mit einer kritischen Differenzierung. Nur noch als Ausgangspunkt liess er Schönberg gelten, auf Webern habe man warten müssen, bis sich eine wirklich kontrapunktische Schreibweise bekräftigte:

[...] et il faudra attendre Webern pour affirmer avec éclat une écriture essentiellement contrapunctique; Schönberg étant le point de départ de cette réussite – et seulement le point de départ, ayant lui-même trop d'attaches avec le XIX^e siècle pour pouvoir s'en débarrasser radicalement.³⁹

Schönberg habe den Kontrapunkt in *Pierrot lunaire* in seiner traditionellsten, beinahe scholastischen Form wiederaufgenommen, es fehle der tiefe Zusammenhang, die »Mutterbindung« zwischen Sprache und Ar-

37 Vgl. hierzu Kap. II.5.4, Bsp. 116a und Bsp. 116b.

38 Dass gleichzeitig an anderen Orten der *Sonatine* allzu extreme Töne aus spieltechnischen Gründen zurückgenommen wurden, zeigt, um wieviel subtiler Boulez inzwischen mit den Grenzen der Instrumente umzugehen wusste. – Vgl. etwa den Flöteneinwurf T. 416–417: $g''-fis''-c'''-f'''$ statt $g'''-fis'''-c''''-f''''$.

39 Boulez (1949), S. 125 und in leicht verändertem Wortlaut in Boulez (1966 I), S. 244.

chitektur.⁴⁰ Im Verkennen der eigentlich reihenmässigen Funktionen habe er die Begriffe Hauptstimme und Nebenstimme beibehalten und auch in der zwölftönigen Schreibweise auf Prinzipien der tonalen Sprache wie Melodie und Begleitung nie verzichtet:

[...] quant aux pires principes, nous citerons volontiers la mélodie accompagnée, auquel Schönberg n'a jamais renoncé [...] et qui, transposé dans l'écriture sérielle, aboutit à des résultats qui laissent dubitatif sur l'utilité de sa survivance.⁴¹

Nach der Distanzierung von Schönbergs Setzung wird in »Moment de Jean-Sébastien Bach« die Bedeutung Weberns zum Manifest. Durch die Erzeugung der Struktur aus dem Material, durch die Ableitung der Architektur eines Werkes direkt aus dem Aufbau der Reihe erreiche Webern klangliche Evidenz. Nicht Schönbergs, sondern Weberns Werk leite eine Umwälzung ein, vergleichbar dem Schritt von der Monodie zur Polyphonie:

C'est donc avec Webern que font irruption dans la sensibilité acquise les premiers éléments d'une forme de pensée musicale irréductible aux schémas fondamentaux des univers sonores qui l'ont précédée. Il semble bien qu'il s'agisse là d'un bouleversement comparable à ce qu'a pu être le passage du monodique au polyphonique, c'est-à-dire d'une conception radicalement neuve de l'espace sonore utilisable. Alors que la mélodie restait à l'intérieur même de la polyphonie l'élément fondamental, on peut dire que maintenant c'est l'élément polyphonique lui-même qui, avec le système sériel, devient l'élément de base. En effet, à une ordonnance devant tenir compte des liaisons harmoniques (verticales) pour organiser des éléments monodiques (horizontaux), succède un univers dont les lois de structure sont fondées sur des relations entre les polyphonies conçues comme des distributions bien déterminées des sons par l'espace sonore utilisable: d'où il résulte que ce mode de penser transcende les notions de vertical et d'horizontal.⁴²

Während Webern durch die funktionelle Anwendung der Intervalle eine neue Art des musikalischen »Seins« eingeführt habe, rühre bei Schönberg das zwölftönige Prinzip eher von einer Ultra-Thematisierung her. In »Schönberg is Dead« wird diese Kritik schliesslich zum Todesstoss. Schönberg habe die wahre Natur der Reihe verkannt:

40 Vgl. Boulez (1949) in Boulez (1966 I), S. 253: »Car il faut bien avouer que les constructions contrapunctiques de Schönberg sont formelles plus qu'intrinsèques et que la teneur de son langage n'est pas inséparable de sa structuration: ce me semble le reproche le plus grave que l'on puisse faire à *Pierrot Lunaire*, ce manque de cohérence profonde et de relation »utérine« entre le langage et l'architecture.«

41 Boulez (1949), S. 135 und in leicht abgemildertem Wortlaut in Boulez (1966 I), S. 254.

42 Boulez (1951) in Boulez (1966 I), S. 17–18. – Explizit wird der Begriff der »dimension diagonale« 1961 in Boulez' Lexikonartikel zu Webern, vgl. Boulez (1966 I), S. 372.

We must recognize the fact that this ›ultrathematization‹ is the underlying idea of the tone-row, which is its logical outcome. At the same time the confusion in Schönberg's twelve-tone works between the theme and the series shows clearly enough his inability to foresee the world of sound brought into being by the tone-row. For him, the twelve-tone method is nothing more than a severe discipline to be enforced on chromatic composition. In treating the series merely as a regulator Schönberg failed to see its true nature.⁴³

*

Der Wandel vom kontrapunktischen Satz zum aufgefaserten Klangraum, wie er aus Boulez' frühen Schriften widerhallt,⁴⁴ ist heute noch in seinem »Opus 1« zu hören. In der frei gestalteten Einleitung war es Boulez 1949 möglich, den Satz seiner weiter entwickelten Vorstellung anzunähern. Was für eine Art von Stimmführung ihm nun vorschwebte, vermittelt die neukomponierte Themenbegleitung. Daneben blieben mit dem Scherzo und der Schlussentwicklung Teile unverändert, die in der Auslotung der Stimmen durch Intervallsprünge und Registerwechsel bereits an die Grenzen eines kontrapunktischen Satzes rühren, diesem jedoch in der linearen Konzeption noch folgen. Wie wichtig es Boulez war, dass die Interpreten die jeweilige Stimmführung kannten, zeigen gestrichelte Linien, welche in weitem Satz den Stimmverlauf veranschaulichen:

The image shows a musical score for Pierre Boulez's *Sonatine*, measures 473-476. The score is written for piano and consists of three staves. The tempo marking 'Extrêmement rapide' appears twice. The dynamic marking 'sempre ff' (sempre fortissimo) is also present. Dashed lines are used to trace the movement of individual voices or melodic lines across the staves, showing the complex voice leading. A box labeled '475' is placed over a measure in the top staff.

Beispiel 122: Pierre Boulez, *Sonatine*, Druck, T. 473–476

43 Boulez (1952 I), S. 20. – Vgl. auch die französische Version in Boulez (1966 I), S. 268. – Vgl. entsprechend Boulez (1949) in Boulez (1966 I), S. 253, Boulez (1951) in Boulez (1966 I), S. 18 und Boulez (1952 II) in Boulez (1966 I), S. 150.

44 Vgl. dazu auch die Darstellung von Kovács (2004), S. 152–165.

Was die Schriften und die Druckfassung der *Sonatine* nicht verraten, ist die Tatsache, dass schon die Entscheidung für eine Polyphonie gleichwertiger Stimmen sukzessive vonstatten ging. Zwar war auch die Frühfassung grundsätzlich kontrapunktisch angelegt, doch hatten im bunten Gefüge von 1946 Satzweisen von Messiaen, Jolivet und Strawinsky noch ihren Platz. Am strengsten kontrapunktisch waren ausserdem zunächst nicht dodekaphone Teile. Die Reihe hingegen wurde vornehmlich in das lineare Thema gebunden, welches auch in der Verarbeitung über weite Strecken dem Modell von Melodie und Begleitung folgte. Boulez' Polemik gegen Schönbergs Ultra-Thematisierung barg somit auch ein gehöriges Mass an Selbstkritik.⁴⁵

45 So sieht dies auch Schubert (1985), S. 57: »Die Texte freilich, die Boulez bis 1951 veröffentlicht, führen in ihrer Polemik gegen die Zwölftontechnik Schönbergs in die Irre und laufen auf eine Selbstkritik hinaus. [...] Boulez moniert, daß in Schönbergs Zwölftonwerken die Reihentechnik mit einer ›Art Ultra-Thematisierung‹ zu identifizieren sei. Diese Kritik gilt auch für die zwölftönige Flötensonatine«. – Die Frühfassung stärkt Schuberts These hinsichtlich dem Begriff der Ultra-Thematisierung, es erscheint jedoch zu eng, Boulez' Schriften allein auf die Auseinandersetzung mit Schönberg zu fokussieren und ausschliesslich als Selbstkritik zu interpretieren, vgl. dazu auch das Schlusswort.

5.6 Zur Harmonik

Mit seiner Kritik an der Linearität von Schönbergs Reihenverständnis wies Boulez auch auf konzeptuelle Mängel im Bereich der Harmonik. Schönberg habe die Reihe lediglich als Organisationsmittel der Chromatik verwendet, jedoch nur keimhaft neue Morphologien und Syntax aufgezeigt, etwa den funktionellen Einsatz der vier Reihenmodi, die Organisation von Vorzugszonen innerhalb einer Reihe oder die Arbeit mit übereinstimmenden Regionen verschiedener Reihenformen.¹ In Zusammenhang mit dem Begriff der Ultra-Thematisierung nannte Boulez wiederholt das dritte der *Fünf Klavierstücke* op. 23 als Negativbeispiel – und damit ein Werk, an welchem Leibowitz gerade Schönbergs »*conception unique de la mélodie et de l'harmonie*« darzulegen suchte.² Im Gespräch mit Deliège exemplifizierte Boulez später das Problem der Harmonik anhand des Themas der *Variationen* op. 31 – nach Leibowitz »l'exemple le plus frappant qui soit, de ce que peut être cet aspect unique«.³ Schönberg habe geglaubt, man brauche einer Melodie nur die chromatischen Ergänzungen hinzuzufügen, um eine passende Harmonik zu erhalten:

A ce propos, voilà bien un point où les trois Viennois [...] ont été assez faibles. Voyez, en particulier, les thèmes mélodiques de Schönberg, le thème des *Variations* op. 31 pour orchestre, par exemple: c'est une mélodie, et Schönberg croyait qu'il suffisait d'y adjoindre les complémentaires chromatiques pour arriver à faire une harmonie convenable. C'était une espèce de dogme dans l'abstrait, où on mettait trois ou six sons, puis les six autres, et ça devait faire une harmonie fonctionnelle. C'était là une pensée très faible, les fonctions harmoniques sont d'une tout autre nature, elles ne sont pas seulement des fonctions de complémentarité.⁴

Dass die Reihe allein kein Garant für eine neue Tonordnung war, zeigte der Einbezug tonal assoziierter Elemente in dodekaphone Kompositionen, wie er sich bei Berg und in den amerikanischen Werken Schönbergs

1 Vgl. Boulez (1951) in Boulez (1966 I), S. 20: »[...] l'écriture sérielle étant considérée comme consolidation et codification du chromatisme et comme possibilité d'unir les différentes parties du discours musical par une espèce de plus petit commun dénominateur.« Vgl. S. 17: »Il faut bien avouer que nous ne trouvons guère chez Schönberg une telle conscience du principe sériel générateur de FONCTIONS sérielles proprement dites, sinon à l'état embryonnaire – emploi, par exemple, des quatre variations possibles d'une série; emploi des régions communes aux séries; organisation à l'intérieur de la série d'espaces privilégiés«.

2 Vgl. dazu Leibowitz (1949), S. 57–58.

3 Leibowitz (1949), S. 133.

4 Boulez (1975), S. 29.

fand. Leibowitz begründete dies im Falle Bergs als notwendige Rückverankerung in der Tradition, wobei zudem nur eine vage Tonalität entstünde,⁵ bezüglich der neuesten Entwicklung Schönbergs rang er allerdings um eine Erklärung.⁶ Boulez sah darin nur ein weiteres Indiz für die Rückständigkeit der Schönbergischen Denkweise.⁷ Webern habe sich nie auf eine solche »synthèse aléatoire« aus tonaler Sprache und seriellem Prinzip eingelassen, durch die funktionelle Anordnung der Reihenintervalle sei er der einzige gewesen, der sich einer neuen Klangdimension bewusst war. Seinem Bestreben, den Klangraum mittels der Intervallkonstellation neu zu strukturieren, hätten allerdings nur Scheinmittel zur Verfügung gestanden.⁸ Als von aussen herangetragene Methoden nennt Boulez in *Jalons* die Einfrierung der Registrierung sowie feste Intervallbeziehungen zwischen den verwendeten Reihenformen, auch Weberns »Hyperthématisation« des Grundmaterials habe aber letztlich die harmonische Kontrolle gefehlt:

Ce qui apparaît à Webern comme la conséquence logique de l'hyperthématisation de son matériau de base, c'est l'hyperthématisation de tout son matériau compositionnel. Ainsi, il n'y a aucune faille dans le système: tout est composé *par rapport* au système de base.

Mais il manque une fonction primordiale, du moins dans la logique organisatrice, c'est le contrôle harmonique. Il existe souvent à l'état latent, mais il est imposé de l'extérieur – et il dépend essentiellement d'une loi: obéir à la complémentarité du total chromatique, c'est-à-dire éviter tout redoublement d'octaves.⁹

5 Vgl. die Ausführungen zu Bergs *Violinkonzert*, Leibowitz (1949), S. 281–285 bzw. Leibowitz (1947), S. 165–167.

6 Vgl. dazu besonders das im Februar und März 1946 entstandene, der *Introduction à la musique de douze sons* angefügte Kapitel »Les survivances de l'ordre tonal à l'intérieur de la technique de douze sons et les possibilités de leur dépassement« sowie den Briefwechsel zwischen Leibowitz und Schönberg, zitiert in Kap. II.5.1, S. 246–247.

7 Vgl. Boulez (1949) in Boulez (1966 I), S. 254: »Exprimons-nous plus simplement: la nouveauté du langage n'a rien changé au mode de penser antérieur à ce langage; malaise qui ne fera que s'accroître par la suite, puisqu'il pourra seul rendre compte – sans la justifier – d'une tentative de reconstituer le langage tonal à l'intérieur du système dodécaphonique: témoin cette *Ode à Napoléon* dont la faiblesse de pensée et l'indigence de réalisation sont tout à fait exemplaires.« Vgl. entsprechend Boulez (1951) in Boulez (1966 I), S. 18. und S. 21.

8 Vgl. Boulez (1952 II) in Boulez (1966 I), S. 150.

9 Boulez (1989), S. 246–247. – Es ist bezeichnend für Boulez' Abgrenzungswillen gegenüber Leibowitz, dass er den Begriff der »ultrathématisation«, welchen Saby (1949) für die in Weberns Nachfolge stehende Reihensegmentierung in Leibowitz' *Symphonie de chambre* op. 16 verwendete, seinerseits im negativen Sinn auf Schönberg bezog, für die Webernsche Reihenstrukturierung dann den Begriff der »hyperthématisation« einführte.

Mit der sogenannten Akkordmultiplikation, der Transposition von Tongruppen gemäss ihrer Intervallverhältnisse, fand Boulez während der Arbeit an *Le Marteau sans maître* (1952–1955) seine persönliche Lösung für eine kontrollierte harmonische Schreibweise. Den Zusammenklängen in seinen dodekaphonen Frühwerken attestierte er im nachhinein – wie bei Schönberg – »reine Zufälligkeit«:

Ce qui m'a de plus en plus gêné, dans mes propres œuvres du début et, par exemple, dans les œuvres de Schönberg, c'est l'absence de contrôle de la structure verticale. Les rencontres avaient lieu plus ou moins par hasard. Les lignes mélodiques étaient d'un extrême raffinement, mais, à côté, il y avait des rapports harmoniques, non seulement peu raffinés, mais de pur hasard.¹⁰

*

Dafür, dass die Zusammenklänge in der *Sonatine* nicht ganz dem »Zufall« überlassen waren, sorgte die besondere Anlage der Reihe. Mit der kleinen Sekunde zu Beginn und der Kombination aus Tritonus und Quarte für die Töne 3–5 ergab der Reihenbeginn Akkorde, wie Boulez sie vor der Übernahme der Zwölftontechnik verwendet und ansatzweise systematisiert hatte.

Nach der Schärfung der bitonalen Klänge des *Nocturne* durch Sept- und Nondissonanzen und dem aus dem Namen Bachs gebildeten Sept-Non-Ostinato des *Prélude* war uns in dessen Mittelteil erstmals eine Reihung von Akkorden begegnet, die das Klangzentrum aus Tritonus und Quarte aufweisen.¹¹ Exponierter sind die arpeggierten Akkorde diesen Gerüsts in der Begleitung des *Thème pour la main gauche*.¹² Nach einem orgelpunktartig verwendeten Quartakkord in *Psalmodie 1* findet sich zu Beginn von *Psalmodie 2* dann jener Akkord mit der grossen Septe im Bass und dem Tritonus-Quart-Gepräge darüber, aus welchem Boulez anhand zweier Tabellen im Sommer 1945 Ableitungsverfahren mit dem Titel »Principe d'une sonorité classée [...] avec sonorité 4te 5te 4te augmentée« entwickelte.¹³

Auch im Akkordaufbau von *Notation 9*, den Tongirlanden von *Notation 11* sowie vor allem den Akkorden von *Notation 12* ist die Quart-Tritonus-Folge allgegenwärtig, was allerdings nicht ohne Permutationen

10 Boulez (1975), S. 117–118.

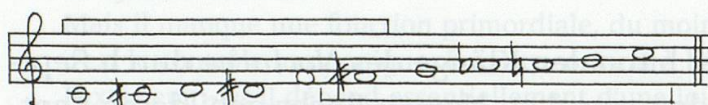
11 Vgl. Kap. I.2.5, Bsp. 6.

12 Vgl. Kap. I.2.5, Bsp. 18.

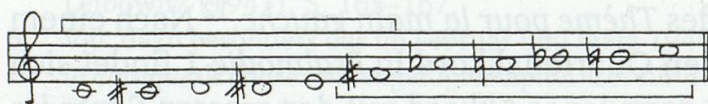
13 Vgl. Kap. I.2.7, S. 92–93.

der Reihe möglich war. Die Reihe der *Notations* enthielt zwar fünf Quartan – möglicherweise als Referenz auf Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9 –, doch wies sie nur einen Tritonus auf, der auch nicht unmittelbar an eine Quarte anknüpfte. Die Reihe der *Sonatine* zog die Konsequenz aus den Permutationen der *Notations* und bot in ihrem regulären Ablauf die Intervallfolge, die der von Boulez präferierten Akkordvorstellung entsprach.¹⁴ Es verwundert daher nicht, dass die Reihentöne 2–6 der *Première Sonate* dieselbe Intervallkonstellation aufweisen wie die Töne 1–5 der Sonatinenreihe.¹⁵

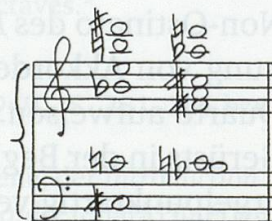
Dass sich der Quartanakkord von *Psalmodie 1* aus Messiaens 4. und 5. Modus herleiten lässt, wurde bereits aufgezeigt.¹⁶ Auch die in Tabellen systematisierten Akkorde von *Psalmodie 2* können zu Messiaens melodischen und harmonischen Modi in Bezug gesetzt werden. O'Hagan, dem die Existenz der Tabellen offensichtlich unbekannt war, rechnete beide Akkorde dem 7. Modus von Messiaen zu, ohne dies näher zu erläutern.¹⁷ Ordnet man die elf Töne der beiden Psalmodieakkorde in ihre lineare Folge, ergibt sich in der Tat ein sehr ähnliches – aber auch entscheidend anderes Bild als in Messiaens 7. Modus:



Beispiel 123a: Olivier Messiaen, Modus 7



Beispiel 123b: Pierre Boulez, Tonvorrat der Zentralakkorde von *Psalmodie 2*



Jeweils teilt der Tonvorrat die Oktave im Achsenton des Tritonus in zwei gleichgebaute Sechstongruppen. Messiaen sprach von zwei »groupes symétriques«, die sich im 7. Modus ineinander verschränken und insgesamt sechs Transpositionen erlauben. Gerade in der Begrenzung der Transpositionsmöglichkeiten sah Messiaen den fremdartigen Reiz seiner Modi,

14 Vgl. hierzu auch die Beobachtungen in Kap. II.3.4, S. 185–186.

15 Einziger Unterschied ist die Bewegungsrichtung der kleinen Sekunde zu Beginn.

16 Vgl. Kap. I.2.7, Bsp. 24.

17 Vgl. O'Hagan (1997), S. 12.

und er zog die Modi 1–3 mit nur zwei, drei bzw. vier Transpositionen den sechsfach transponierbaren Modi 4–7 vor.¹⁸

Messiaens sieben Modi erfassten – wie er mehrfach betonte – alle Möglichkeiten, die Oktave seinem Prinzip gemäss in »symmetrische Gruppen« zu gliedern.¹⁹ Die Tonauswahl der Psalmodieakkorde ergibt durch die gespiegelte Anordnung der Gruppen eine zusätzliche gleichmässige Teilungsmöglichkeit. Die Drehung inmitten der Skala bewirkt zudem die erweiterte Transponierbarkeit auf alle zwölf Stufen. Boulez' im Sommer 1945 entwickeltes »Principe d'une sonorité classée« erscheint somit wie ein Ansatz, das Prinzip der Messiaenschen Modi zu chromatisieren.

Mittels Übereinanderschichtung einer Modus-Transposition und aus dem Tonvorrat als Ganzem leitete Messiaen modustypische Akkorde und Kadenzformeln ab. Der aus dem 5. Modus gebildete »Quartenakkord« mit seinem Quart-Tritonus-Aufbau und der völligen Absage an die klassische Terzenschichtung weist in Messiaens Akkordarsenal die geschärfteste Klanglichkeit auf. Insbesondere deswegen, weil Messiaen die Bildung tonaler Dreiklänge aus dem Tonvorrat der Modi durchaus zuließ und seine Modi auch mit ihnen fremden Tonalitäten mischte.²⁰

Heutigen Ohren mag an Messiaens Klanglichkeit vor allem die ungebrochene Neigung zu Dur- und Mollklängen mitunter auch in der Schlussbildung auffallen.²¹ Interessant ist, dass aber ein Zeitgenosse wie Honeg-

18 Vgl. Messiaen (1944), S. 51: »Basés sur notre système chromatique actuel [...] ces modes sont formés de plusieurs groupes symétriques, la dernière note de chaque groupe étant toujours »commune« avec la première du groupe suivant. Au bout d'un certain nombre de transpositions chromatiques qui varie avec chaque mode, ils ne sont plus transposables [...]. Ils sont trois. Plus quatre autres modes, six fois transposables, et présentant moins d'intérêt, en raison même de leur trop grand nombre de transpositions. Tous les »modes à transpositions limitées« peuvent être utilisés mélodiquement – et surtout harmoniquement, mélodie et harmonies ne sortant jamais des notes du mode. [...] leur impossibilité de transposition fait leur charme étrange.«

19 Vgl. Messiaen (1944), S. 51: »Leur série est close. Il est mathématiquement impossible d'en trouver d'autres, au moins dans notre système tempéré à 12 demi-tons.«

20 Vgl. dazu das Kapitel »Rapport avec la tonalité majeure«, Messiaen (1944), S. 57: »Nous avons déjà remarqué que les »modes à transpositions limitées« sont »dans l'atmosphère de plusieurs tonalités à la fois, sans polytonalité – le compositeur étant libre de donner la prédominance à l'une des tonalités, ou de laisser l'impression tonale flottante«. [...] Nous pouvons aussi mélanger nos modes avec des tonalités dont les toniques ne figurent pas dans les notes du mode choisi.«

21 Vgl. dazu etwa Hirsbrunner (1988), S. 200: »Deshalb scheute er [Messiaen] sich auch nicht, sein ganzes Leben lang immer wieder tonale Dreiklänge als Symbol des Schönen und Göttlichen einzusetzen«. – Zur Messiaenschen Schlussbildung vgl. etwa den A-Dur-Schlussakkord der *Visions de l'Amen*.

ger gerade in der Reihung übereinandergeschichteter Quarten und Tritoni ein Messiaensches Charakteristikum sah.²²

Mit seiner Präferenz für Quartenakkorde knüpfte Boulez 1945 somit am »progressivsten« der Messiaenschen Klänge an. Auch für die Bildung vornehmlich des ersten der Zentralakkorde von *Psalmodie 2* wählte er aus dem Tonvorrat chromatische Tonpaare aus, die in ihrer Verschachtelung das Klangzentrum eines Quartenakkordes ergaben. Dass Boulez die Quartklanglichkeit dann in die Reihenbildung der *Sonatine* miteinbezog, wurde wohl dadurch mitmotiviert, dass sich auch in der prädodekaphonen Phase Schönbergs Akkorde dieser Prägung häuften.²³ Im Zusammenhang mit der Kritik an Schönbergs zwölftönigen Werken hob Boulez Anfang der 50er Jahre die ästhetische, poetische und technische Ausgewogenheit dieser vorangegangenen Schönbergschen Kompositionsphase hervor, indem er neben dem Prinzip der ständigen Variation und der Neigung zu kontrapunktischer Konstruktion das Übergewicht an »anarchischen Intervallen« als Phänomen herausstrich:

In the three piano pieces of op. 11 there is already an effective avoidance of tonality. Then his experiments become more and more penetrating until the famous *Pierrot Lunaire*. Three remarkable things are to be noticed in these scores: the principle of continuous variation, to the point of non-repetition; the frequency of anarchic intervals (creating the most extreme tension in terms of tonality) and the progressive ruling out of the octave, the tonal interval *par excellence*; and a clear attempt at contrapuntal construction. [...]

To return to the use of what I called »anarchic intervals«: in the works of this period we often find fourths followed by diminished fifths, major sixths following major thirds, and all the involutions and interpolations that can be derived from these patterns. Where the series is worked out horizontally we find a majority of intervals, where vertically, of chords, which have the least possible reference to a classical harmony based on superimposed thirds. On the other hand, we notice a great number of wide intervals producing far-flung outlines; with the result that the absolute pitch of each note takes on a hitherto undreamed-of importance. [...]

No further comment is needed, and we can only applaud this first phase, in which the character of Schönberg's musical thought is perfectly in keeping with his experiments [...].²⁴

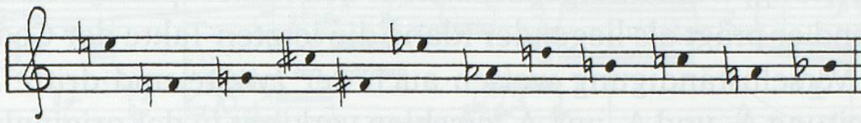
Gerade weil Boulez in Schönbergs Erkundung der Dodekaphonie nach deren Einführung in den *Fünf Klavierstücken* op. 23 eine Rückschrittlich-

22 Vgl. dazu Honegger (1951), S. 170: »Nous savons sa prédilection pour les cascades d'accords superposant quarts justes et quarts augmentées.«

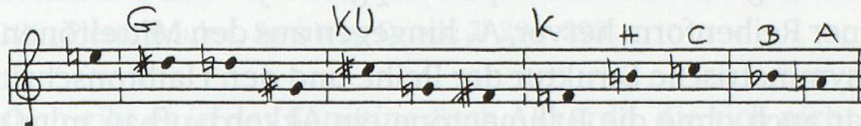
23 Vgl. bes. das zweite der *Drei Klavierstücke* op. 11 sowie »Colombine« (bes. T. 25), »Dandy« (bes. T. 11) oder »Die Kreuze« (bes. T. 9) des *Pierrot lunaire*.

24 Boulez (1952 I), S. 18–19. Vgl. auch die französische Version in Boulez (1966 I), S. 266–267.

keit mit falschem Ansatz sah, ist bemerkenswert, dass der Beginn der Zwölftonreihe der *Suite für Klavier* op. 25 der Sonatinenreihe auffallend ähnelt. Mit der Folge von kleiner Sekunde, grosser Sekunde, Tritonus und Quarte stimmt die Intervallfolge der Töne 1–5 mit dem Aufbau des ersten der Akkorde von *Psalmodie* 2 überein.²⁵ Boulez mag hier dazu angeregt worden sein, seine Akkordvorstellung in die Reihenbildung einfließen zu lassen. Schon die Reihe seines *Thème* wies den Sekundschritt zu Beginn und den Tritonus-Quart-Block für die Töne 3–5 auf:



Beispiel 124a: Arnold Schönberg, *Suite für Klavier* op. 25, Reihe



Beispiel 124b: Pierre Boulez, *Thème et variations pour la main gauche*, Reihe



Beispiel 124c: Pierre Boulez, *Sonatine*, Reihe

Anders als in der *Sonatine* wurde im *Thème* diese Beschaffenheit der Reihe jedoch noch nicht unmittelbar für die Begleitung der Themenmelodie nutzbar gemacht.²⁶

Da offensichtlich zwischen Psalmodieakkord und Sonatinenreihe ein Bezug besteht, kann man sich schliesslich fragen, wieso Boulez nicht exakt die Intervallfolge dieses Akkords für die ersten sechs Reihentöne verwendete. Die Antwort liegt insofern auf der Hand, als dann keine Spiegelstruktur der Reihe mit dem Halbtonschritt in der Mitte möglich gewesen wäre.²⁷ Eine solche an Weberns op. 21 anknüpfende Reihe aber

25 Vgl. Bsp. 123b. – Die Bewegungsrichtung der Intervalle ist genau umgekehrt.

26 Vgl. dazu Kap. I.2.5, S. 64, Anm. 31.

27 Ein Halbtonschritt in der Mitte hätte sich anhand des restlichen Tonvorrats noch ergeben, auch der Tritonus zwischen den Tönen 7 und 8, dann jedoch würde eine Quarte – gleich welcher Bewegungsrichtung – zu einem bereits verwendeten Ton zurückführen. Auch eine exakt symmetrische Spiegelung mit einer grossen Terz nach der Reihenmitte würde mit der nachfolgenden Quarte eine Tonwiederholung fordern.

bot ihrerseits morphologische Strukturen mit faszinierenden Verknüpfungsmöglichkeiten.

Wie die Analysen aufzeigten, nutzte Boulez die Anlage der Sonatinenreihe, um Akkorde zu bilden, die sich in der Folge verselbständigen. Dies betrifft vor allem den aus der Umkehrung U8 gebildeten Akkord A₁ des Beginns. Innerhalb der Einleitung trat er in der Frühfassung nicht weniger als zehnmal auf, er fand Verwendung in der ursprünglichen Themenbegleitung, wurde aufgenommen in den Akkordpulsationen des Finales,²⁸ und er prägt als liegender Klang die letzten Takte der Coda. Eine gewisse Verselbständigung weisen auch der zweite und dritte Akkord der Einleitung A₂ und A₃ auf. A₂ erschien verkürzt in der originalen Themenbegleitung, A₃ erklingt als Begleitung der Legatofiguren im 1. Abschnitt des langsamen Satzes. A₁ und A₂ gehen jeweils aus den Anfangstönen einer Reihenform hervor, A₃ hingegen aus den Mitteltönen. Durch die halbsymmetrische Struktur der Reihe und den Halbtonschritt in der Mitte war auch ohne die Rahmentöne ein Akkordaufbau mit Quartan, Triton und Sept-Non-Verhältnissen garantiert. Dies gilt entsprechend für weitere Akkorde, die sich im Verlaufe des Stückes aus Reihenformen ergaben. Tonpermutationen erlaubten zudem klangliche Modifikationen.

Doch nicht nur aus einzelnen, vertikal aufgebauten Reihenformen werden Akkorde gebildet, auch mehrere parallel laufende Reihen verbinden sich zu akkordischen Klängen. Dies ist exemplarisch an den Motivwiederholungen am Ende der kontrapunktischen Abschnitte des »Tempo scherzando II« zu beobachten. Dabei sind die Reihentranspositionen so gewählt, dass sich Sekund-, Quart- oder Tritonusabstände ergeben. Die entstandenen Klänge werden zudem durch »anarchische« »notes ajoutées« ergänzt:

Beispiel 125: Pierre Boulez, *Sonatine*, Druck, T. 252–256

28 Vgl. T. 299–301 der Frühfassung, abgebildet in Anhang B.3.3, S. 371.

Neben Sept- und Nonspreizungen bündeln sich parallel laufende Reihen auch zu Sekund-Trauben. Die aus der Reihe gebildete Harmonik schaffte so eine klangliche Verbindung zum später eliminierten Begleitungscluster im Bass des Klaviers:



Beispiel 126: Pierre Boulez, *Sonatine*, Druck, T. 291–293

Schliesslich gibt es in der *Sonatine* auch Akkorde, die sich nicht aus Reihenformen herleiten. Dazu gehören die Akkorde der Finale-Pulsationen, die zwar teils als Transpositionen des verkürzten Akkords A_1 deutbar sind, meist jedoch reihenunabhängig gewählt wurden, ähnlich wie dies in der Begleitung des *Thème pour la main gauche* geschehen war.

*

Wenn Boulez schreibt, Schönberg habe keimhaft neue reihenspezifische Morphologien aufgezeigt,²⁹ dann bezieht er sich auch auf sein eigenes dodekaphones Frühwerk. Mit den aus der Reihenstruktur erwachsenen sechs Familien stand in der *Sonatine* eine Art harmonisches Reservoir zur Verfügung.³⁰ Ähnlich wie die Tonarten in der tonalen Musik – oder dann auch die Modi bei Messiaen – dienten Boulez die Reihenfamilien als formstützendes harmonisches Gerüst. Abschnittsweise bestimmen sie die Reihenauswahl; der Halbtonschritt in der Mitte eröffnete zudem die Möglichkeit, zwischen den Familien zu modulieren.³¹

In seiner *Introduction* hatte Leibowitz Schönbergs Bevorzugung gewisser Reihenformen in op. 31 als ökonomisches Vorgehen gepriesen,³²

29 S. o. Anm. 1.

30 Vgl. Kap. II.5.1, Tabelle 9.

31 Vgl. Kap. II.5.1, S. 238–239.

32 Vgl. unsere Beobachtungen zur Einleitung der *Sonatine* in Kap. II.4.1, bes. S. 194, Anm. 9.

1943 aber schien ihm eine solche »harmonische« Vorauswahl nicht mehr angemessen. Auf der Schwelle zur Athematik sei eine selektive Reihenbehandlung als Nachhall tonaler Prinzipien nun zu vermeiden:

Il me semble aujourd'hui (en l'année 1943, donc quinze ans après la composition des *Variations pour orchestre*) que cette prédilection pour certaines formes primordiales serait plutôt à éviter, car elle constitue à mon avis une sorte de reminiscence de certains principes de la musique tonale. Cela n'empêche qu'un tel procédé est entièrement justifié dans une œuvre comme les *Variations pour orchestre*, œuvre de caractère nettement *thématique*. A l'heure actuelle où la musique de douze sons tend à se créer une expression *athématique*, l'emploi marqué de formes privilégiées paraît gênant.³³

An Leibowitz' Kompositionen lässt sich ablesen, wie er selbst in der Nachfolge Schönbergs mit Reihenauswahl und Reihenkombinationen als »harmonischer« Basis experimentierte. Der erste Satz seiner *Sonate* op. 12 beginnt und endet einer Tonika vergleichbar mit der Grundreihe und dem aus ihr abgeleiteten ersten Hexachord, der dritte Satz beginnt mit der Umkehrung der Grundreihe, um mit letzterer in der Coda wieder zu schliessen. Gleichzeitig war Leibowitz bemüht, möglichst vielen verschiedenen Reihenformen Abschnitte zuzuteilen, systematisch werden etwa die Variationen des dritten Satzes von vierfachen Durchläufen wechselnder Reihen bestimmt.³⁴ Diesen »athematischen« Aspekt baute er in seiner *Symphonie de chambre* op. 16 weiter aus. Der formalen Anlage folgend wird nun der Fundus der Reihenformen dreimal nahezu ausgeschöpft, ohne einzelne Reihen zu bevorzugen. Reihenkombinationen erfolgen anhand gemeinsamer Tongruppen.³⁵

Der Einsatz der Reihenfamilien in der *Sonatine* steht Leibowitz' Reihenhandhabung nahe, mit einem gewissen Raffinement als Zugabe. Auch Boulez lässt die Coda mit der Grundreihe ausklingen, das abschliessende Themenzitat verknüpft in seinen Nonklängen aber G1 mit G12; während »Thema« und Einleitung von Leibowitz' op. 12 ausschliesslich aus der Grundreihe gebildet sind, beginnt die Einleitung der *Sonatine* mit – wie Jameux es nannte – einem »enoncé faux«,³⁶ der Umkehrung U8, welche Akkord A₁ konstituiert. Wie Leibowitz war Boulez neben einer

33 Leibowitz (1949), S. 216, Anm. 1.

34 Variation 1: 4x G12; Variation 2: 4x K5; Variation 3: 4x U5 etc. – Vgl. dazu auch Gärtner (1996), Anhang 4b.

35 Vgl. dazu Leibowitz' Form- und Reihenplan der *Symphonie de chambre* in PSS, Sammlung RL. – Zur Reihentechnik im einzelnen vgl. Gärtner (1996), S. 88–97 sowie Kovács (2004), S. 90–101.

36 Vgl. Jameux (1984), S. 285.

tonalitätsähnlichen Auswahl und Strukturierung zugleich um Vielfalt bemüht, bis zum Ende des ersten »Rapide« sind – wie wir sahen – bereits sämtliche Reihenfamilien vertreten.

Bei der Neukomposition der Themenbegleitung griff Boulez 1949 nicht mehr auf das Prinzip der Reihenfamilien zurück.³⁷ Schon in »Propositions« hatte er als zwölftöniges Pendant zu tonaler Modulation neuartige Prozeduren mittels unterschiedlicher Oktavlagen empfohlen:

Il me paraît impérieux que, dans la technique de douze sons, pour obtenir une sorte de valeurs correspondant aux valeurs tonales, telle que la modulation, on doit avoir recours à des procédés totalement différents et fondés sur la mobilité des notes ou sur leur fixité. C'est-à-dire que dans la mobilité, chaque fois qu'une note se présentera, ce sera à des registres divers; et dans la fixité, le tracé contrapuntique se fera à l'intérieur d'une certaine disposition où les douze sons auront chacun leur place bien déterminée.³⁸

Die Reihenauswahl in der Frühfassung der *Sonatine* stand noch in der Nachfolge der Schönbergischen *Orchestervariationen*. Nun wird an Webern anknüpfend harmonisches Neuland gesucht.

Weisen schon die dodekaphonen Strukturen der *Sonatine* Tonalitätsspuren auf, so weckt das Terzmotiv konkrete tonale Assoziationen. Seine Originalgestalt mit Beginn auf C' liegt als kleine Terz den ersten Takten der Einleitung zugrunde, das Terzmotto C'-Es' leitet über ins »Rapide«, gemeinsam mit der Arpeggiofigur bestritt es die ursprüngliche Themenbegleitung,³⁹ mit denselben Tönen erscheint das Motto wieder im dritten Abschnitt des langsamen Satzes. Zu Beginn des »Tempo scherzando I« ist in T. 153 die Originalform des Motivs im Bass insofern exponiert, als die anderen Stimmen pausieren; in genau dieser Tonfolge setzt auch die Scheinreprise des Trio in T. 195 ein. Bereits in ihrem ersten Takt zitierte die Schlussentwicklung in der Frühfassung das Motto C'-Es', aus welchem sich dann die Terzmotiv-Fortspinnungen entwickeln,⁴⁰ und in seiner Originalgestalt beschliesst das Motiv auch die Coda.

Obwohl Boulez bei der Revision die Themenbegleitung ersetzte, die Terzmotiv-Fortspinnungen des Finale radikal ausdünnte und auch am Ende des langsamen Satzes T. 145 eine markierende Wiederholung des Terzmottos strich, ist die Präsenz des Motivs auch in der Druckfassung

37 Vgl. Kap. II.5.1, S. 249.

38 Boulez (1948 I) in Boulez (1966 I), S. 68–69.

39 Vgl. Kap. II.3.4, Bsp. 77.

40 Vgl. Kap. II.5.2, Bsp. 102.

noch so deutlich, dass Baron von einer c-Moll-Klanglichkeit spricht, die das ganze Stück durchzöge.⁴¹ Der Eindruck wird dadurch verstärkt, dass an prominenten Stellen Motivrepräsentanten auf g erscheinen, woraus sich eine Art Dominant-Tonika-Verhältnis ergibt. So zitiert die Flöte in T. 105 das augmentierte Motiv in der Quinttransposition,⁴² fundiert noch dazu vom Triller g/as, der seinerseits nach der Dominanz des C' in Einleitung und ursprünglicher Themenbegleitung eine Gegenklanglichkeit eröffnet. Zu Beginn des Trios antwortet die rechte Hand des Klaviers T. 196 auf die Originalgestalt des Motivs ebenfalls in der Quinte, T. 221 leitet die Quinttransposition zum »Tempo scherzando II« über, und auch im letzten Abschnitt der Schlussentwicklung insistieren die Fortspinnungsketten ab T. 474 auf der Terz g–b.

So sehr sich bei der Analyse die tonalen Aspekte des Terzmotivs aufdrängen, so fraglich ist es, ob Interpreten oder Hörer diese noch wahrnehmen können, werden sie doch subtil verschleiert. Die Vorschlagsnote des Tritonus stört die Mollklanglichkeit, bevor noch die Quinte erklingt, ausserhalb des »Tempo scherzando« erscheinen Motiv und Motto in der Regel so tief gesetzt, dass die intervallische Prägnanz hinter die rhythmische Kontur zurücktritt, und innerhalb der Scherzando-Partien überwiegen der motorische Duktus, die Aufsplitterung der Gestalten und die Dissonanzen der Zusammenklänge.

Nicht nur durch die Reduktion des Terzmotivs und die Neugestaltung der Themenbegleitung, auch durch die Komprimierung der entwickelten Abschnitte erbrachte die Revision eine harmonische Schärfung. Dominieren in der Druckfassung die »octaves évitées« der Themenzitate am Ende von Trio und Coda, standen diesen in der Frühfassung die ausgedehnten Oktavparallelen zu Beginn der Schlussentwicklung gegenüber.⁴³ Dass deren Themenzellen z_1 und z_2 – ebenso wie die ehemals vom Cluster begleiteten Themenzellen x_1 und x_2 des ersten Verarbeitungsabschnittes – ohne wesentliche Eliminationen ineinandergeschachtelt werden konnten, deutet nicht unbedingt auf eine »Zufälligkeit« der Zusammenklänge, aber doch auf einen erheblichen Spielraum.

41 Vgl. Baron (1975), S. 95: »The C minor sonority, then, defines and limits the total musical area.«

42 Vgl. Kap. II.4.1, Bsp. 90.

43 Punktuell wurden Oktavierungen in der Frühfassung auch an anderen Stellen der *Sonatine* eingesetzt, vgl. den Beginn der Schlussgruppe T. 64, das Zitat des Vordersatzes in T. 106–107 des langsamen Satzes, das einleitende Terzmotiv des »Tempo scherzando II« in T. 167–168 sowie das verzerrte Themenzitat in der Coda T. 324–325.

6. »Une espèce de dissociation chimique«

Pierre Boulez' Auseinandersetzung mit seinen Vorgängern auf der Suche nach einer eigenen musikalischen Sprache und sein Aneignungsverfahren der »dissociation chimique« sind in der *Sonatine* auf den Ebenen des Materials, der Form und der Kompositionsweisen anschaulich zu verfolgen.

Die Bezüge

Rohmaterial der *Sonatine* ist eine Zwölftonreihe, deren Struktur auf Weberns *Symphonie* op. 21 verweist. Mit diesem Bezug stand Boulez nicht alleine, auch Leibowitz hatte für seine *Vier Klavierstücke* op. 8 und sein *Quintette pour instruments à vent* op. 11 Reihen gewählt, die sich an diesem Modell orientierten. Offensichtlich empfahl Leibowitz, an Webernscher Reihenbildung anzuknüpfen, sein *Kammerkonzert* op. 10 und seine *Symphonie de chambre* op. 16 folgen Weberns *Konzert* op. 24, und auch die Reihen von Boulez' *Toccata* und von *Thème et variations pour la main gauche* sind auf jenes Musterbeispiel dodekaphoner Konstruktion zurückzuführen.

Aus der Sonatinenreihe wurde ein Thema klassischen Aufbaus geformt, das sich in zwei Perioden aus Vorder- und Nachsatz und eine Schlusswendung gliedern lässt. Es entspricht damit einer Themengliederung, wie sie Leibowitz in Berufung auf Schönberg beschrieb, zugleich deutet der Charakter des zweiten Nachsatzes auf die Messiaensche Klassifizierung eines »commentaire«.

Zum Thema trat als zweites Ausgangsmaterial das »Terzmotiv«, welches wohl von einem Messiaenschen Vogelruf aus den *Vingt Regards* inspiriert war. Eine zweistimmige Arpeggiofigur aus Messiaens Zyklus *Harawi* fand ihren Niederschlag im Arsenal der Begleitungsmaterialien. Neben der Arpeggiofigur fungierten Akkorde, die sich aus den Anfangstönen der Reihe herleiten und dabei einen Intervallaufbau gewährleisten, wie er schon die in Tabellen systematisierten Akkorde von *Psalmodie 2* prägte. Schliesslich gesellte sich zu den Materialien der *Sonatine* ein chromatischer Cluster aus den drei tiefsten Tönen des Klaviers, den Messiaen und Jolivet häufig verwendeten und der bereits in *Psalmodie 3* und den *Douze Notations* aufgetreten war.

Mehrfach hat Boulez selbst auf Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9 als Modell für die formale Anlage der *Sonatine* hingewiesen. Ihre Glie-

derung in eine Einleitung, ein erstes »Rapide«, einen langsamen Satz, ein Scherzo und ein abschliessendes zweites »Rapide«, welches zugleich die Reprise der Themenexposition darstellt und in eine lange Schlussentwicklung mündet, kombiniert die Sonatensatzfolge mit der Sonatenhauptsatzform. Auch Leibowitz hatte sich diese komprimierte Sonatenform für eigene Kompositionen nutzbar gemacht. In der ökonomischen Konstruktion von Schönbergs op. 9 sah er die Wesenszüge zwölftönigen Komponierens vorgebildet, seine *Symphonie* op. 4, das *Kammerkonzert* op. 10 sowie seine *Symphonie de chambre* op. 16 folgen diesem Vorbild, und neben Boulez setzten sich auch andere Leibowitz-Schüler mit jener Form auseinander.

Zwar wird in der Reihenstruktur die Vermittlung durch Leibowitz deutlich, zwölftontechnisch aber lässt sich die *Sonatine* nur ansatzweise mit den von Leibowitz formulierten Gesetzmäßigkeiten in Einklang bringen, wie dieser sie etwa in seiner *Sonate* op. 12 auch eingelöst hatte. Auffallendstes Merkmal der *Sonatine* ist der Einsatz von Reihenfamilien, die sich aus der Struktur der Reihe ergaben. Reihenformen mit gemeinsamen Rahmentönen werden abschnittsweise kombiniert, ein Verfahren, das Schönberg in der Einleitung zu seinen *Variationen für Orchester* op. 31 aufgezeigt hatte. In der Kombination der Reihen forcierte Boulez das Spiel mit doppelt gedeuteten Brückentönen, welches er 1945 in seiner Analyse von Weberns *Symphonie* op. 21 eigens angemerkt hatte.

Am Collège de France beschrieb Boulez die *Sonatine* später als ein Schwellenwerk zwischen Thematik und Athematik. Auch hier stellt sich der Bezug zu Leibowitz ein, der seinerseits in der Nachfolge Weberns nach Lösungen für eine Überwindung des Thematischen in zwölftöniger Musik suchte. In der Belebung der Monothematik durch ein nicht dodekaphones, zusätzliches Motiv und im dramaturgischen Umgang mit der Präsenz des Themas scheinen als konkretes Vorbild für die *Sonatine* Schönbergs *Variationen* op. 31 durch. Wie ein Materialreservoir bildet das Sonatinenthema den Ausgangspunkt für unterschiedliche Arten von Entwicklungen. Neben klassischen Prozeduren des Zerlegens und neu Zusammensetzens, Verkürzens und Erweiterns wies die Frühfassung der *Sonatine* auch Entwicklungen in improvisatorischem Gestus auf, die an den *Psalmodes* anknüpfend Jolivets »style incantatoire« weiterführen. Je nach Art der Entwicklung schwankt die Nähe zu Thema und Terzmotiv, allein in der Passage des rhythmischen Kanons wird der Gegenpol der Athematik erreicht.

Nicht nur in diesem Kanon, sondern allgemein ist Messiaens rhythmische Lehre gegenwärtig. Die ametrische Gestaltung der *Sonatine* setzt

die »inquiétude rythmique« fort, die bereits im Studienjahr 1944/45 in Boulez' Kompositionsstil Einzug gehalten hatte. Schon das Thema veranschaulicht die Unruhe des rhythmischen Flusses, Augmentationen und Diminutionen der einzelnen Zellen beleben die Verarbeitung, auch das Terzmotiv fordert durch den Jambus in der Mitte den wiederholten Wechsel der Zählheit. Neben das von Messiaen übernommene Spiel mit der »valeur ajoutée« treten die von Jolivet bevorzugten »irrationalen Werte«. Besonders die begleitenden Clusterketten der Frühfassung waren durch Triolen und Quintolen charakterisiert. Eine Auseinandersetzung mit Strawinskys *Sacre du printemps* wird in den Akkordschlägen des Finale hörbar. Orientierten sich ähnliche unregelmässige Pulsationen in Boulez' Studienkompositionen am »thème rythmique« von »Les Augures printaniers«, verweisen die Akkordfolgen der *Sonatine* auf die »Danse sacrée«. Im subtil dosierten Rubato von Einleitung und langsamem Satz kann man schliesslich Debussysche Tradition spüren.

Leibowitz' Rhythmuskonzept spielte in der *Sonatine* nur insofern eine Rolle, als sich Boulez um die Auslotung der variativen Möglichkeiten bemühte und die Rhythmen zudem in ein polyphones Gefüge zu binden suchte. In den Werken zuvor hatte er unterschiedliche Satzweisen erprobt, bereits die Überarbeitung von *Psalmodie 3* aber zeigte im Herbst 1945 eine zunehmende »Kontrapunktisierung«. Diese Tendenz führt die *Sonatine* fort. Zwar hatten von Messiaen, Jolivet oder Strawinsky übernommene monodische und homophone Setzungen noch ihren Platz, sie wurden jedoch in die übergeordnete polyphone Architektur weitmöglichst integriert. Im Propagieren eines kontrapunktischen Stils traf sich Leibowitz' Vorstellung mit derjenigen von Andrée Vaurabourg-Honegger, und es bot sich für Boulez an, im Kontrapunktunterricht perfektionierte Techniken in seine Kompositionen einfließen zu lassen. Von seiner Kunstfertigkeit zeugen die komplexen dreistimmigen Spiegelkonstruktionen des »Tempo scherzando«.

Ein zwölftonspezifisches Konzept für die Harmonik stand Boulez zur Entstehungszeit der *Sonatine* noch nicht zur Verfügung. In Anlehnung an das Tonalitätsprinzip werden die Reihenfamilien wie ein Tonartenfundus behandelt, im Einsatz des Terzmotivs scheinen mancherorts gar Tonika-Dominantverhältnisse auf. Der jedoch überwiegend dissonante Klangcharakter der *Sonatine* wird durch die in der Reihe verwendeten »anarchischen« Intervalle der kleinen Sekunde, der grossen Terz, der Quarte und des Tritonus erzeugt. Die kleine Sekunde und der Tritonus waren auch Webernsche Präferenzen, das Klanggerüst der aus der Reihe gebildeten Akkorde mit dem Sept- bzw. Non-Fundament im Bass und

der Tritonus-Quart-Schichtung darüber aber weist über die Akkorde von *Psalmodie 2* zurück auf Messiaens 7. Modus und dessen Quartakkord.

Die Aneignung

Anders als Leibowitz, der sich ganz in die Nachfolge der Wiener Komponisten stellte und Modelle zunächst genauestmöglich kopierte, schöpfte Boulez selektiv aus unterschiedlichen Quellen und sah von wörtlichen Übernahmen ab. Durchgängig macht sich dieses Moment der produktiven Aneignung bemerkbar.

Mit der Reihe von Weberns op. 21 stimmt die Sonatinenreihe im Rahmenintervall des Tritonus sowie in der hälftigen Gliederung in Zweit- und Viertongruppen überein. Statt einer spiegelsymmetrischen Struktur findet sich jedoch ein »équilibre dissymétrique«, eine Asymmetrie in der Symmetrie, wie sie Boulez als Phänomen später anhand von Strawinskys *Sacre* erläuterte. Das Terzmotiv teilt mit dem Messiaenschen Vogelruf die rhythmische Gestalt und bis auf eine Ausnahme auch den Tonvorrat; dass es statt der grossen die kleine Terz aufweist und in der Folge der Töne abweicht, lässt sich in Hinblick auf die Reihe begründen. Produktiv wird die Aneignung durch die Präsentation und Verarbeitung des Motivs. Bei Messiaen eine abgegrenzte zweitaktige Einheit mit rhythmisch parallel laufender Begleitung und in gemässigtem Tempo, entwickelt sich aus dem Terzmotiv der *Sonatine* ein virtuoser Satz. In dreistimmigem Kontrapunkt wandert es durch die Stimmen, erscheint krebsgängig, umgekehrt und in seine Bestandteile zerlegt. Ähnlich wird mit der Arpeggiofigur der Themenbegleitung verfahren. Bis auf zwei Tonkombinationen mit schärferer Klanglichkeit stimmen die Zusammenklänge mit dem Messiaenschen Begleitungsarpeggio überein. Während letzteres sich wörtlich wiederholt, wird die Boulezsche Figur auch verkürzt, wobei sich Oktavlagen ändern. Der Cluster schliesslich erscheint nicht nur im Bass, sondern dem allgemeinen Stimmtausch der Themenreprise entsprechend auch im Diskant, die begleitenden Clusterketten weisen zudem ein hohes Mass an Variabilität auf. Auch das Formmodell der *Kammersymphonie* wurde nicht einfach übernommen. Die Reihenfolge zwischen Scherzo und langsamem Satz ist vertauscht, es gibt keinen expliziten Durchführungsteil, und die Einleitung bekommt nahezu die Ausmasse eines eigenständigen Satzes. Durch das im Vergleich zum Modell reduzierte Ausgangsmaterial geht die *Sonatine* bezüglich Komprimiertheit und thematischer Durchdringung über die *Kammersymphonie* noch hinaus, zu Rückgriffen und Reminiszenzen kommen neu Vorblenden hinzu.

Davon, dass Boulez bereits in der *Sonatine* die Regeln orthodoxer Zwölftontechnik im Sinne einer Weiterführung überwunden habe, kann hingegen nicht die Rede sein. Wie die Frühfassung zeigt, erfolgte auch die Übernahme der Zwölftontechnik lediglich partiell. Nur der Beginn der Einleitung und die Schlussgruppe des ersten Satzes können genau genommen als zwölftönig bezeichnet werden. Reine Zwölftönigkeit war Anfang 1946 offensichtlich noch nicht Boulez' Ziel. Die Reihe diente dazu, die heterogenen Ausgangsmaterialien lose zu bündeln. Die aus Messiaens Sprache dissoziierten Elemente wurden dementsprechend umgestaltet. So sind die Hexachorde der Arpeggiofigur zugleich Reihenhälften, und auch die Tonfolge des Terzmotivs lässt sich als permuierter Ausschnitt der Reihe interpretieren. In der Verarbeitung wurde darauf jedoch keine Rücksicht genommen, weder die ursprüngliche Themenbegleitung noch die Abschnitte des »Tempo scherzando« sind zwölftönig. Auch die Verarbeitung der Themenzellen geschah in den klassisch orientierten Prozeduren des Zerlegens und neu Zusammensetzens ohne Bezug auf das chromatische Total, schon die für die Bildung des Themas verwendeten Reihen waren teilweise unvollständig.

Da die *Sonatine* kein streng zwölftöniges Stück war, stand die Meisterrung der einzelnen von Leibowitz dargelegten reihentechnischen Verfahren nicht im Vordergrund. Im Spiel mit den Brückentönen entwickelte Boulez zwar eine über Schönberg, Leibowitz und auch Webern hinausgehende Virtuosität, und die kontinuierliche Verkürzung bzw. Ausweitung der Reihen in den Ketten des vierten Satzes war wohl eine Eigenkreation. Bezüglich weiterer Zwölftontechniken sind in der Frühfassung aber keine besonderen Fertigkeiten auszumachen. Die Reihen werden meist horizontal präsentiert, daneben tritt die vertikale Auffächerung, eine gleichmässige Stückelung findet sich in der Schlussgruppe. Wie die dodekaphone Vollständigkeit für Boulez keine Gesetzlichkeit darstellte, so liess er auch Wiederholungen von Tongruppen zu und ignorierte Leibowitz' Empfehlung, gegen die Reihenfolge nur in begründbaren Ausnahmefällen zu verstossen.

Die Sonatinenreihe orientierte sich zwar an der *Symphonie* op. 21, in die Bildung des Themas wurde die Reihenstruktur jedoch nicht im Sinne Weberns einbezogen, die in der Intervallkonstellation angelegten Zwei- und Viertongruppen erscheinen rhythmisch zu Fünftongruppen gebündelt. Strukturbildend wirkte der Beginn der Reihe aber insofern, als die Intervallfolge mit der Septe bzw. None im Bass und dem darüberliegenden Klangzentrum aus Tritonus und Quarte einen in Boulez' Sprache bereits etablierten Akkordaufbau garantierte.

Im Gegensatz zur Zwölftontechnik bildete Messiaens rhythmische Lehre in der *Sonatine* ein integriertes Sprachmoment, wobei sich bereits Boulezsche Spezifika herauskristallisieren. Das Metrum-zersetzende Spiel mit der »valeur ajoutée« wird auf verschiedenen Pulsationsebenen und intensiver angewandt, als dies in Messiaenschen Werken jener Jahre der Fall war. Jolivets gegen die binäre Untergliederung stehende »valeurs irrationnelles« kommen überlagernd noch hinzu, so dass eine hohe rhythmische Komplexität entsteht. Im Vergleich zu den in Messiaens *Technique* und in Boulez' »Propositions« angeführten Augmentations- und Diminutionsverfahren ist die rhythmische Zellenarbeit in der Frühfassung der *Sonatine* noch nicht allzu weit getrieben. Es zeigt sich jedoch eine Vorliebe für inexakte Übertragungen und den Wechsel hin zu irrationalen Werten.

Messiaens Idee der symmetrischen Rhythmen hat Boulez nicht übernommen. Ihn interessierte die Möglichkeit der Spiegelung, auf welcher die Konstruktionen des »Tempo scherzando II« und des rhythmischen Kanons beruhen. Während Messiaen in dreistimmigen Kanons auf besondere Beantwortungsweisen verzichtete, suchte Boulez nach einem Maximum an Variation. Er kettete die drei zugrundeliegenden Rhythmen nicht aneinander, sondern verteilte sie vertikal. Sie erklingen gleichzeitig, wandern durch die Stimmen, werden gespiegelt und verändern die Einsatzabstände, so dass sich aus jeder der Rhythmen-Kombinationen ein anderes kontrapunktisches Geflecht ergibt. In den deutlichen Abänderungen gegenüber dem Messiaenschen Prinzip schwingt nicht nur ein Moment des Weiterführens und Übertreffens mit, es zeigen sich auch erste Ergebnisse einer Synthese.

Die Synthese

Anhand des rhythmischen Kanons ist exemplarisch nachzuvollziehen, wie Boulez' »dissociation chimique« zu Überlagerungen führte. Der von Leibowitz formulierten Zielsetzung einer athematischen Schreibweise suchte er mit einem Messiaenschen Verfahren beizukommen. Dieses wurde wiederum abgeändert nach den Prämissen der Variation und Reduktion, wie sie die Werke der Wiener Komponisten vermittelten, und noch dazu kombiniert mit kunstvollen Stimmkreuzungen und Spiegelungen, wie Boulez sie bei Vaurabourg-Honegger erprobt hatte.

Das Verknüpfen unterschiedlicher Konzepte und Verfahren und die Konfrontation entlehnter Materialien mit ihnen fremden Kompositionsweisen bot die Chance der individuellen Weiterentwicklung. Gleichzei-

tig ergaben sich in der Synthese auch Schwierigkeiten und Widersprüche. Die von Messiaen und Jolivet übernommenen Elemente wie das Terzmotiv, die Arpeggiofigur und der Cluster liessen sich nur bedingt dodekaphon integrieren und wiesen auch in ihren Verarbeitungsmöglichkeiten Grenzen auf. Die Kürzung der Arpeggiofigur in der ursprünglichen Themenbegleitung bot wenig Entwicklungspotential, die Verlagerung des Clusters in das Sopranregister war nur ein schlichter Kunstgriff. Die Elemente stammten aus einer musikalischen Sprachgebung, für welche nicht die Verarbeitung, sondern die Repetition konstitutiv war. Messiaen funktionalisierte die wörtliche Wiederholung, Jolivets »style incantatoire« basierte auf der Wiederholung mit improvisatorischer Veränderung. Dem stand die Tradition von Schönbergs entwickelnder Variation entgegen, die Leibowitz als »variation perpétuelle« zu einer Grundbedingung des Komponierens erhob. Der Wiederholung beraubt, drohten die incantatorischen Elemente an Aussagekraft und Stringenz zu verlieren.

Gehörten etwa im *Quatuor pour Ondes Martenot* wörtliche Wiederholungen noch zu Boulez' Sprache, strebte er in der *Sonatine* eine Art Kompromiss an. Die Arpeggiofigur wurde zwar verkürzt, aber in der Verkürzung repetiert, der Cluster zwar dem allgemeinen Stimmtausch der Reprise unterworfen, jedoch auch in ausgedehnten Ketten – variativ – wiederholt. Entsprechend sind die Akkordpulsationen des Finale weniger formelhaft als Strawinskys ostinate Rhythmen der »Danse sacrée«, und der incantatorische Gestus der Flötenpassage am Ende der ursprünglichen Einleitung führte wiederum zu einem spielerisch repetitiven Umgang mit der Reihe.

Doch nicht nur bezüglich Variation und Wiederholung kam es zu Konflikten, auch die grundlegende Frage der Hierarchie zwischen Tonhöhen und Rhythmus führte zu Problemen. Aufgrund seines »Maximums an Variation« ist der rhythmische Kanon im Grunde genommen kein Kanon mehr, was ihn aber noch mit den Messiaenschen Vorbildern verbindet, ist sein von einer Tonhöhenbeantwortung unabhängiges rhythmisches Konzept. Dass Boulez auf eine dodekaphone Einkleidung verzichtete und zu einer »anarchischen« Tonauswahl griff, begründete sich wohl nicht nur in der Vermeidung thematischer Anklänge, sondern letztlich in der aus dem Rhythmusprimat resultierenden Schwierigkeit, die gegebenen Kanonrhythmen und Rhythmen-Kombinationen auch zwölftontechnisch überzeugend zu gestalten.

Die Korrekturen

Die Änderungen und Ergänzungen der Revision illustrieren, welche Momente Boulez im nachhinein nicht mehr überzeugten und wie sehr sich seine musikalische Sprache zwischen 1946 und 1949 entwickelt hatte. Durch die Arbeit an der *Première Sonate* (1946), den Kantaten *Le Visage nuptial* (1946) und *Le Soleil des eaux* (1948), der *Deuxième Sonate* (1946–1948), der verlorengegangenen *Symphonie concertante* (1947) sowie dem *Livre pour quatuor* (1948–1949) hatte er ein hohes Mass an kompositorischer Fertigkeit erworben und zugleich den Widersprüchlichkeiten gegenüber Position bezogen.

Die incantatorischen Elemente werden nun weitestgehend eliminiert, alle übrigen Wiederholungen und repetitiven Wendungen – vor allem die Akkordpulsationen des Finale samt der Terzmotiv-Fortspinnungen – radikal gekürzt oder subtil abgeändert. An die Stelle einer locker gefügten, improvisationsartigen Themenbegleitung tritt in der Druckfassung eine Textur, welche dicht zwölftönig gewebt ist und zugleich einen Variantenreichtum an rhythmischen Ableitungen besitzt.

Aus der Elimination monodisch-homophoner Passagen sowie des Modells von Melodie und Begleitung und im Komprimieren der Verarbeitungsabschnitte ergibt sich eine noch stärkere kontrapunktische Durchdringung als in der Frühfassung. Gleichzeitig deutet die neukomponierte »Begleitungs«-Textur bereits eine Schreibweise an, in welcher lineares Denken einer diagonalen Strukturierung weicht. Auch in den Flötenfiguren der Einleitung werden die Linien nun aufgesplittet und im selben Atemzug das Spiel mit der »valeur ajoutée« noch weiter in Richtung der Pulsverschleierung eines »temps amorphe« getrieben.

Das Eigene

Auch wenn die Frühfassung der *Sonatine* nach der vorausgegangenen »dissociation chimique« erst die Ansätze einer Synthese und neuartigen musikalischen Sprache zeigt, treten schon Boulezsche Eigenheiten zutage. Sie zeichneten sich bereits in den unveröffentlichten Frühwerken ab und weisen voraus auf die weitere Entwicklung.

Schon in den Variationen des *Thème pour la main gauche* war eine Ästhetik grösstmöglicher Gegensätze aufgefallen. Schroffe Wechsel und der Gang in Extrembereiche prägen auch die *Sonatine*. Die Kontraste sind im verkappten Themendualismus bereits vorgegeben. Während das Zwölftonthema laut, markant, nachklingend und mit Vorliebe in hoher Lage präsentiert wird, steht ihm mit dem Terzmotiv ein Element gegen-

über, das leise und leichtfüßig im Bass daherkommt. Die Gegensätze spitzen sich zu, wenn Thema und Terzmotiv direkt aufeinanderprallen wie etwa am Ende des Trios oder in der Coda, doch durchwegs ist zu beobachten, dass formale Abschnitte mittels der verwendeten Materialien und mit Hilfe unterschiedlicher Verarbeitungsweisen, Tempo- und Registerwechsel sowie plötzlich sich ändernder Spielart kontrastreich voneinander abgehoben werden.

Nach dem im dreifachen Piano pochenden Terzmotto am Ende der Einleitung beginnt die Themenexposition fortissimo und »très marqué – violent«. Innerhalb des Themas setzt sich Nachsatz II durch die plötzliche Zurücknahme der Dynamik und sein Legato-Portato-Spiel ab. Auf die gehämmert laute Schlusswendung der Flöte erfolgt die leise Verarbeitung im Bass des Klaviers. Nach der lauten nuancenlosen Schlussgruppe wirkt der langsame Satz um so geschmeidiger. Dessen rhythmischer Gestaltung im »temps amorphe« folgt das rastlose Sechzehntel-Pulsieren der Scherzando-Abschnitte, die ihrerseits durch abrupte Rückblenden auf Einleitung und »Très modéré« sowie gehämmerte Themenzitate unterbrochen werden. Die Häufung der mit »très«, »molto« oder »subito« spezifizierten Tempo- und Spielanweisungen ist nicht zu übersehen.

Diese Ästhetik der Gegensätze hängt mit zwei weiteren Eigenheiten zusammen. Wenn Boulez sagt, er habe den rhythmischen Kanon auf »anarchische« Weise mit Reihenbruchstücken eingekleidet, und wenn er an Schönbergs expressionistischen Werken die »anarchischen« Intervalle lobt, dann passt dies zu aggressiven Spielanweisungen wie »très brusque et violent« oder »très brutal«. Im kompositorischen Verfahren wie im klanglichen Resultat manifestiert sich der Wille, Konventionen und Grenzen zu sprengen. Kompositionsregeln sowie Hörgewohnheiten sollen verletzt werden. Mit seiner Wucht hatte der *Sacre* ihn gebrandmarkt, in den Schriften und der Vortragsweise von Antonin Artaud fand Boulez wenig später ein Pendant. Seine in »Propositions« formulierte Aufforderung, Musik in der Nachfolge Artauds als »hystérie et envoûtement collectifs« zu verstehen, beschreibt treffend die Wirkung, welche noch heute von der atemberaubenden Schlusssteigerung des Sonatinenfinale ausgeht.¹

Der Gang in die Extreme gründet in einem heftigen Ausdrucksbedürfnis und setzt zudem ein hohes Mass an Virtuosität voraus. Boulez verlangt von seinen Interpreten ausserordentliche Tempi, ein blitzartiges Erfassen und Umsetzen der rhythmischen Strukturen, hohe Fingerfertigkeit, sprunghafte

1 Vgl. Boulez (1948 I) in Boulez (1966 I), S. 74. – Zu Boulez' Prägung durch die Schriften Antonin Artauds vgl. Bösche (1999), S. 92–96.

Wechsel der Registerlagen verteilt über den gesamten Ambitus beider Instrumente, dazu einen subtilen Umgang mit Artikulation und Dynamik – und dies alles in einem koordinierten Zusammenspiel in kontrapunktischer Schichtung. Doch Boulez weiss auch selbst virtuos mit den Instrumenten umzugehen. Die Anforderungen sind hoch, sie stehen den Möglichkeiten aber nicht entgegen, sondern eröffnen neue klangliche Perspektiven.

Dem traditionellen Belcanto-Spiel der Flöte, welches sich im langsamen Satz nochmals entfalten kann, werden Flatterzungenklänge, Extremtöne und unerbittliches Nonlegato-Spiel zur Seite gestellt. Das Klavier scheint zuweilen eine ganze Gruppe von Schlaginstrumenten zu repräsentieren. Die Clusterketten der Frühfassung klangen wie eine Trommel- oder Tamtam-Fundierung, die Themenzitate in »octaves évitées«, die Glissandi sowie die aus liegenden Trillern aufblitzenden Arpeggien des langsamen Satzes nähern sich der Klanglichkeit eines Xylophons. Auch wenn die aussereuropäisch konnotierten Elemente massgeblich mit Messiaen und Jolivet in Verbindung stehen, fand Boulez in deren eleganter und klangsinnlicher Entwicklung früh eine Gestik, die für sein weiteres Werk charakteristisch bleiben sollte.

Boulez' Musik verlangt schliesslich auch ein virtuoses Hören. Die Struktur des rhythmischen Kanons ist vom Ohr her nicht erfassbar, und selbst Analytiker streiten sich über die Abgrenzung des Themas. Die Überlagerung verschiedener Verfahren und die Verzerrung zugrundeliegender Konstruktionen führt zu der seiner Sprache so eigenen Komplexität. Und zur Dichte kommt die Ausdehnung.

Schon in der *Sonatine* zeigt sich Boulez' Fähigkeit, aus wenig Material weite Entwicklungen zu generieren. Der Kanon basiert einzig auf der jambischen Zelle, Messiaens Vogelruf inspiriert einen ganzen Satz, der Einstiegsgeste der Leibowitzschen *Sonate* steht in der *Sonatine* eine ausgespinnene Einleitung gegenüber. Das Interesse an der Ableitung, dem »travail de déduction«, und die Faszination durch die Wucherung, die »prolifération des matériaux«, lassen die Frage nach der ursprünglichen Autorschaft in den Hintergrund treten. Im Erkennen unausgeschöpfter Möglichkeiten eines Materials liegt für Boulez die Hauptaufgabe des nach Fortentwicklung strebenden Komponisten.

Dabei aber wird deutlich, dass die für das Frühwerk charakteristische »dissociation« und das später wirksam werdende »work in progress« denselben Kompositionsprozess umschreiben. So wie der junge Boulez aus dem Werk seiner Vorgänger Ideen herausgreift, die ihn zu neuen Realisationen inspirieren, so kommt er bis heute auf eigenes Material zurück, dessen Potential ihm noch nicht ausgereizt erscheint.