

| | |
|---------------------|---|
| 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: | Das "Opus 1" als Spiegel |
| 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: 12.01.2026

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

DAS »OPUS 1« ALS SPIEGEL

Ausgangspunkt und Zentrum meiner Studie war die *Sonatine* von Pierre Boulez. Die Komplexität dieses Gesellenstückes wurde als Herausforderung, seine Heterogenität als Chance begriffen, um ein Netz von Bezügen aufzudecken. Bezüge zum vorangegangenen Frühwerk, Bezüge aber vor allem zu Werken musikalischer Vorgänger. Auf diese Weise erhellt sich die Sprachfindung eines grossen Komponisten unserer Zeit.

Die für den Zugang notwendige Beschäftigung mit Pierre Boulez' Lehrzeit erwies sich als umfangreiche Aufgabe. Die Jahre der deutschen Besatzung und die Zeit nach der Befreiung von Paris sind historisch noch kaum aufgearbeitet, der Unterricht am Conservatoire ist nur spärlich dokumentiert. Um Näheres über die privaten Kontrapunktstunden bei André Vaurabourg zu erfahren, mussten unveröffentlichte Quellen herangezogen werden; das Wirken von René Leibowitz bleibt trotz aufwendiger Recherchen in mancherlei Hinsicht noch im Dunkeln. Dennoch ist zu erkennen, dass die Lehrzeit von Pierre Boulez kurz, aber intensiv und fruchtbar war. Von einem »autodidacte« im engeren Sinn kann nicht die Rede sein, und auch das Bild des Rebellschülers, wie es von Boulez entworfen und bis heute gehandelt wird, ist heroisierend überzeichnet.¹

In den unveröffentlichten Kompositionen der Studienjahre spiegelt sich Boulez' Auseinandersetzung mit Lehrern und Vorgängern unmittelbar. Zu den bisherigen Untersuchungen bieten sich weiterführende an, vor allem zu den *Psalmodes* und dem *Quatuor pour Ondes Martenot*, denn es wird ersichtlich, dass Boulez bis zur *Sonatine* bereits einen kompositorischen Weg zurückgelegt hatte, der bedeutender ist, als es seine Kommentare annehmen lassen. Entgegen der später postulierten Zielstrebigkeit war der junge Komponist am Experimentieren in verschiedenenartigen Stilen interessiert. Seine Frühwerke weisen nicht nur auf Stravinsky, Messiaen, Schönberg und Webern als einflussreiche Vorgänger, sondern auch auf Fauré, Honegger und besonders Jolivet. Unterschiedliche Ansätze wurden ausprobiert und eine Weile parallel geführt, eine Phaseneinteilung in ein prädodekaphones und ein dodekaphones Bou-

1 Vgl. hierzu Kap. I.3.

lezsches Frühwerk erscheint daher nicht sinnvoll. Wie eine Bestandesaufnahme kompositorischer Möglichkeiten fügen sich die Miniaturen der *Notations* unter dem Nenner der Zwölftonreihe lose aneinander, bevor Boulez die verschiedenen Ausgangsmaterialien und Kompositionswisen in der *Sonatine* grossformal miteinander konfrontierte. Doch auch hier ist der kompositorische Aneignungsprozess noch im Gange, die Synthese nur partiell. Um dies erkennen zu können, war der Fund der *Sonatinen*-Frühfassung massgeblich.

Die Ergebnisse meiner Nachforschungen und Analysen zur *Sonatine* auf den Ebenen der Materialfindung, der Formbildung und der Kompositionswisen sowie bezüglich der beiden Fassungen wurden im vorigen Kapitel resümiert.² Nachfolgende Studien mögen nun dem Beziehungsnetz Fäden hinzufügen. Was die Dokumentenlage des Werkes betrifft, ist anzunehmen, dass weitere Reinschriften der Frühfassung und möglicherweise Skizzen und Vorfassungen auftauchen. Meine Beobachtungen zu Boulez' Sprachfindung im Spiegel seines »Opus 1« sollten dadurch im wesentlichen nicht tangiert werden.

Über die *Sonatine* hinausgehend bietet der hier dargestellte musikalische Horizont des jungen Boulez neue Ansätze, denn durch die Gegenüberstellung der Fassungen konnte eine entscheidende Entwicklungsstufe des Komponisten zwischen 1945 und 1949 näher beleuchtet werden. Vor allem auf die nach der *Sonatine* geschriebene und zeitgleich revidierte *Première Sonate* lassen sich Beobachtungen übertragen. Auch aus diesem Werk wurden vor der Drucklegung mehrtaktige Melodien, chromatische Einschübe sowie Cluster getilgt, welche Bezüge zur Musik Messiaens und Jolivets bildeten, und vornehmlich in langsameren Passagen wurden Oktavlagen und Rhythmen überarbeitet. Anders als in der *Sonatine* kamen in der *Première Sonate* im April 1949 keine neuen Texturen hinzu, gleichwohl hat man den Fassungen dieses Werkes bisher zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt.³

2 Vgl. Kap. II.6.

3 Eine Reinschrift der *Première Sonate* von 1946 liegt in der Bibliothèque Nationale, vgl. F-Pn, Ms. 20227. Die Existenz dieses Manuskripts ist seit einiger Zeit bekannt, es wurde 1984 angekauft. Analytische Beobachtungen zu den verschiedenen Fassungen finden sich bislang nur bei O'Hagan (1997), S. 26–32. Eine weitere frühe Reinschrift liegt bei Christian Wolff in Hanover, USA, auch besass Amphion ein Manuskript, das 1991 verkauft wurde. Fotokopien der Reinschriften sind einsehbar in PSS, Sammlung PB, Mappe A, Dossier 4b.

In der *Première Sonate* tritt der Bezug zu Vorgängermodellen in den Hintergrund. Dennoch lässt sich dieser Aspekt für Analysen noch fruchtbar machen, insbesondere für die Frage nach dem Thematischen. Wurden in der *Sonatine* Thematik und Athematik gegeneinander ausgespielt, geht die *Première Sonate* einen Schritt weiter in Richtung einer athematischen Kompositionsweise.⁴ Das Anfangsthema des 1. Satzes ist weit weniger prägnant als das Thema der *Sonatine*, dabei deuten Spuren auf das »Thema« des 3. Satzes von Webers *Variationen* op. 27.⁵ Wie bei den Recherchen zur Lehrzeit ersichtlich wurde, lernte Boulez Webers *Variationen* im Frühjahr 1946 kennen.⁶ Da Leibowitz explizit an Webers op. 27 das Problem der Athematik diskutierte und in seiner *Sonate* op. 12 direkt an dieses Werk anknüpfte, ist es naheliegend, dass auch Boulez hier konkrete Inspirationen zur Überwindung des Thematischen bezog.

Des weiteren könnte das Beziehungsnetz der *Sonatine* neue Impulse für Untersuchungen zur *Deuxième Sonate* und deren langwierigem Entstehungsprozess geben.⁷ Schliesslich ist Boulez' »Opus 1« insofern paradigmatisch, als sich dort bereits diejenigen Antinomien greifen lassen, die für seine Musik bis heute charakteristisch bleiben. Die Musik Messiaens, Jolivets und Strawinskys mit derjenigen von Schönberg, Webern und Berg zu verbinden, ermöglichte Boulez nicht nur, seiner Ansicht nach defizitäre Bereiche auszugleichen, sondern führte in der Synthese zu Kompromissen und in der Folge zu Verwerfungen. Denn es waren Welten mit unterschiedlichen Hierarchien und grundsätzlich verschiedener Ästhetik.

Die Prämissen, bezüglich Tonhöhen und Rhythmus gleichermaßen innovativ sein zu wollen, und das Bedürfnis nach Ausgewogenheit ergaben mit der diastematischen Einkleidung präfabrizierter rhythmischer Gebilde, der Serialisierung beider Parameter und der nachträglichen Rhythmisierung harmonischer, durch Multiplikation entstandener Blöcke unterschiedliche Lösungen mit wechselnder Hierarchisierung. Zudem stand dem Wunsch nach Imagination und improvisatorischer Kraft die

4 Vgl. diesbezüglich etwa Boulez im Gespräch mit Sylvie de Nussac, 1983, S. 105: »Là, le matériau obéit à une athématische plus fondamentale. Ce n'est pas sur de véritables thèmes qu'elle est construite, mais plutôt sur ce que j'appelle aujourd'hui des ›matrices thématiques‹.«

5 Vgl. bes. die filigrane Arbeit mit Einzeltönen und Zweitongesten im Wechselspiel der Hände, den Stellenwert der Pausen, die Zersplitterung des Tonraumes sowie den Einsatz dynamischer Kontraste.

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

7 Zu den Quellen und Fassungen der *Deuxième Sonate* vgl. bisher O'Hagan (1997), S. 33–40, Bösche (1999), S. 72–75 sowie Kovács (2004), S. 239–243.

Prämissen konsequenter Strukturierung und ständiger Variation entgegen. Stilistische Merkmale des Incantatorischen wie prägnante Motive, ornamentale Gesten, Wiederholungen und Ostinati, die im Zuge der Serialisierung vor dem Druck aus der *Sonatine* getilgt wurden, fanden nach der radikalen Lösung der *Structures* mit *Le Marteau sans maître* zurück in Boulez' Musik. Hätte Boulez in den 80er Jahren seine Idee aufgegriffen und die *Sonatine* in eine neue Fassung mit kleinem Orchester gebracht,⁸ dann hätte diese möglicherweise Verworfenes aus der Frühfassung rehabilitiert.

Dennoch ist die *Sonatine* im Druck von 1954 der Frühfassung von 1946 vorzuziehen. Gerade die Änderungen im Detail, die Boulez in einer privaten Ausserung als reine »modifications d'écriture« abtat,⁹ bedeuten eine wesentliche Komprimierung der Textur sowie eine Steigerung der klanglichen Brillanz. Sie zeugen von seinen hochgradig weiterentwickelten handwerklichen Fähigkeiten, von höheren stilistischen Ansprüchen und Erfahrungen im Umgang mit den Instrumenten. So nachgebessert und heterogen wie uns die *Sonatine* in der Druckfassung vorliegt, birgt sie ein enormes Potential – der Rezeptionsgeschichte dieses »Opus 1« wäre im einzelnen noch nachzugehen. Seinen Erfolg hat es wohl auch Boulez' Geniestreich zu verdanken, mit Flöte und Klavier eine Gattung zu wählen, die wenig an Meisterlichem zu bieten hat, wobei die Flöte zugleich ausdrucksmässig stark und spieltechnisch beweglich genug war, um den Ansprüchen Boulezscher Musik gerecht zu werden.

Als Referenz für Studien zum Frühwerk von Boulez wäre eine Edition der Frühfassung der *Sonatine* gleichwohl wünschenswert, idealerweise in Kombination mit der revidierten Fassung, denn deren Ausgabe weist so viele Fehler auf, dass eine Neuedition angebracht erscheint.¹⁰ Die hier gewählten Beispiele aus der Frühfassung sollten vorerst das Wesentliche dokumentieren, Details der Revision sind zudem dem Anhang zu entnehmen.¹¹

*

⁸ Vgl. seine Aussage gegenüber Sylvie de Nussac, zitiert in Kap. II.2.2, S. 149.

⁹ Vgl. Boulez' Anmerkungen zur Revision in seinem Brief an George Kenneth Melott, zitiert in Kap. II.4.1, S. 198.

¹⁰ Vgl. das als Anhang B.5 mitgelieferte Druckfehlerverzeichnis.

¹¹ Vgl. Anhang B.4.

Wie ein roter Faden hat sich Boulez' Verfahren der »dissociation« durch unsere Studie gezogen. Dieses im Frühwerk zu greifende Moment des gezielten Heraustrennens bleibt grundlegend für den weiteren Schaffensprozess. Als Boulezsches Charakteristikum ist die »dissociation« dem »work in progress« und seiner »prolifération«, dem Wuchern, zur Seite zu stellen.¹²

»Dissociation« bedeutete beim jungen Boulez im Entlehnung auch schon die Aneignung. Wörtliche Übernahmen wurden vermieden. Ein gewisses Kaschieren mag zuweilen mitgeschwungen haben, doch lag nach der Initialgeste der Materialwahl das Boulezsche Hauptaugenmerk von Anfang an auf der Verarbeitung. Seine Fähigkeit, unausgeschöpfte Möglichkeiten eines Materials zu erkennen, dieses zu transformieren, zu variieren, zu erweitern und anzureichern, und sein Ehrgeiz, übernommene Kompositionsweisen zu perfektionieren, bewahrten den jungen Komponisten vor epigonalem Kopieren und führten zu einer rasanten persönlichen Entwicklung. Die schöpferische Fantasie wird aber je länger, desto mehr auch zur Bürde. Dem reifen Komponisten fällt es zunehmend schwer, sich von Material zu trennen, welches ihm noch lebendig erscheint.¹³ An die Stelle fremder Ideen treten die eigenen. Splitter aus früheren Werken drängen nach weiterer Entfaltung und fordern neue Derivate.

Boulez' »dissociation« mit dem Aneignungsprozess anderer Komponisten des 20. Jahrhunderts zu vergleichen, wäre eine eigene Studie wert.¹⁴ Wie wir sahen, differiert es diametral mit demjenigen Leibowitzens, der sich ganz auf das Vorbild von Schönberg und dessen Schülern stützte,¹⁵ und es unterscheidet sich von Messiaens eklektischem Auswahlverfahren im Bedürfnis nach historischer Legitimation. Hier nun kommen die Schriften zum Tragen.

Für die Analyse der *Sonatine* waren die Schriften von Boulez wegweisend. Sie bilden ein beeindruckendes Korpus. Im Kielwasser runder Geburtstage erscheinen seine Aufsätze, Vorlesungen und Interviews zudem in Neuauflagen, dies mit unterschiedlichem Gewinn. Die für Boulez' Sprachfindung und Positionierung so wesentlichen frühen Aufsätze präsentieren sich am zugänglichsten in der überarbeiteten und annotierten

12 Vgl. hierzu auch Kap. II.6, S. 338.

13 Vgl. hierzu etwa Boulez (1975), S. 63: »Je ne peux pas arriver à me séparer d'un matériel tant qu'il est encore vivant pour moi.«

14 Vgl. dazu Kap. II.1.1.

15 Vgl. hierzu Kap. I.2.6, S. 83–85.

englischen Ausgabe.¹⁶ Die jüngste französische Neuauflage hat die Chance eines Kommentars leider nicht ergriffen,¹⁷ einer zukünftigen neuen deutschen Ausgabe sind kommentierende Hinweise zum Kontext dringend zu empfehlen.

Was die unveröffentlichten Schriften von Boulez betrifft, wäre eine Edition der Gespräche mit Sylvie de Nussac aus dem Jahr 1983 eine Bereicherung. Des weiteren birgt Boulez' Korrespondenz – wie die edierten Briefwechsel mit John Cage und André Schaeffner ahnen lassen – noch etliche Trouvailles. War sein Austausch mit Olivier Messiaen oder Igor Strawinsky in erster Linie organisatorischer und aufführungstechnischer Art und für meine Studie wenig ergiebig, so zeigten sich die Korrespondenzen mit Andrée Vaurabourg und André Souris als Entdeckung. Hier sollten zumindest Teilpublikationen in Erwägung gezogen werden. Die Korrespondenz mit Vaurabourg beleuchtet Boulez' Verhältnis zu Arthur Honegger und seiner Frau und deren Bedeutung für sein kompositorisches Denken. Die Briefe an Souris sind lebhafte, informative und amüsant zu lesende Dokumente ihrer Zeit. Sie schildern die Musikszene im Paris Mitte der 40er Jahre auf unverblümte Weise und begleiten einen jungen Komponisten auf dem Weg zu sich selbst.

Auch die Schriften von Boulez' Lehrern waren Schlüssel zur *Sonatine*, insbesondere Leibowitz' längst vergriffene Bücher *Schoenberg et son école* und *Introduction à la musique de douze sons*. Deren Kenntnis erwies sich als unabdingbar für das Verständnis des frühen Boulez, Neuauflagen wären hier sehr zu begrüßen. Eine Fundgrube stellt der jüngst erschienene *Traité* von Messiaen dar.¹⁸ Undatiert und nur ansatzweise systematisiert, wartet dieser Nachlass noch auf einen gebührenden Kommentar.

Gemeinsam rufen die erwähnten Schriften die kompositorischen Fragen und die Musikdebatten ihrer Zeit in Erinnerung. Vor diesem historischen Hintergrund entfaltet sich bei der Werkanalyse eine willkommene Wechselwirkung: Dank der Schriften öffnen sich Werkzugänge, dank der Werkkenntnis werden umgekehrt auch Textaussagen zwischen den Zeilen vernehmbar. So werfen die »Werkstatt-Spuren« in der *Sonatine* nicht nur Licht auf Pierre Boulez' Sprachfindung, sie ermöglichen es auch, seine »Werkstatt-Texte« mit einem geschärften Blick zu lesen.

Wie die Überarbeitung der *Sonatine* zeigt, war Boulez' Kritik an Vorgängern und Zeitgenossen als kompositorische Selbstbestimmung in dop-

16 Vgl. Boulez (1991).

17 Vgl. Boulez (1995–).

18 Vgl. Messiaen (1994–).

pelter Weise motiviert. Er verwarf das Rhythmuskonzept der Wiener Komponisten, da sich in seiner eigenen musikalischen Sprache zum Zeitpunkt der Konfrontation bereits die von Messiaen übernommene ametrische »inquiétude rythmique« etabliert hatte. Er übernahm und propagierte die Reihentechnik, kritisierte aber den hörigen Umgang mit formulierten Gesetzlichkeiten, wie ihn Leibowitz und andere zwölftönige »Schwach- und Wirrköpfe« der Pariser Musikwelt praktizierten, denn dies widersprach den anarchischen Zügen seiner Ästhetik. Doch neben der Kongruenz von Kritik und eigenem Tun stechen auffällige Diskrepanzen ins Auge. Nicht nur im kritisierten Œuvre von Messiaen und Strawinsky, sondern auch in Boulez' Frühwerk finden sich blockweise Reihungen unterschiedlicher Texturen; die *Sonatine* orientiert sich noch in der Nachfolge Schönbergs an der als unzeitgemäß verworfenen Sonatensatzfolge und Sonatenhauptsatzform, ihr Thema basiert noch auf dem traditionellen Modell einer »mélodie accompagnée«. Bezuglich Satzweise und Form kritisierte Boulez an seinen Vorgängern, was er zunächst selbst übernommen hatte. Kritik bedeutet hier das Abstossen von Eigenem.

Die frappanteste Offenbarung der *Sonatine* ist dabei die Tatsache, dass die komplexen dodekaphonen Passagen der Exposition und Reprise, mittels derer man bisher Boulez' Aneignung der Zwölftontechnik beschrieb, in der Frühfassung noch gar nicht vorkamen. Anfang 1946 strebte Boulez noch nicht nach einer Überwindung »akademischer« dodekaphoner Strukturen, sondern er übernahm die Reihentechnik nur partiell. Von einer Nachfolge Webers kann zum Zeitpunkt der Frühfassung noch nicht die Rede sein. In der Reihenstruktur und im Spiel mit Brückentönen zeigen sich Ansätze, angewendet wird die Reihe aber noch weitestgehend »ultrathematisch« im Schönbergschen Sinn. Weder die *Notations* noch die *Sonatine* bedeuten somit einen Paradigmenwechsel. Wie in den Werken zuvor bleibt Boulez am Experimentieren in verschiedenartigen Stilen interessiert, wobei sich allerdings das Streben nach einer Synthese abzeichnet.

Die stärksten Bezüge der *Sonatine* deuten auf das Werk Olivier Messiaens. Neben der rhythmischen Prägung unterstreichen konkrete Materialanleihen den Einfluss, sogar im Harmonischen besteht durch die Anlage der Reihe eine Verbindung zu Messiaens Modi. Als grundlegend erweist sich auch die Schulung durch Andrée Vaurabourg-Honegger. Satzweisen von Messiaen, Strawinsky und Jolivet werden zwar übernommen, jedoch bereits in der Frühfassung in ein übergeordnetes polyphones Denken integriert. Wie die Korrespondenz zeigt, nahm Boulez 1949 den Kontakt zu Vaurabourg zu einem Zeitpunkt wieder auf, als er in der

Revision die *Sonatine* noch stärker kontrapunktisch zu durchdringen suchte.

Obwohl sich Boulez nicht an das von Leibowitz vorgegebene dodekaphone Regelwerk hielt und von der Zwölftontechnik zunächst nur übernahm, was ihm nützlich erschien, ist die *Sonatine* durchdrungen von Leibowitz'schen Ideen. Für die von Leibowitz als aktuell dargestellten kompositorischen Probleme – eine zeitgemäße neue Formgebung, die Überwindung des Thematischen sowie die variative Durchdringung aller Parameter des Tonsatzes – werden in der *Sonatine* Lösungen gesucht. Die Überarbeitung von 1949 zeigt darüber hinaus, dass Leibowitz' Einfluss nachwirkt: Die neukomponierte Themenbegleitung ist nun streng dodekaphon, in der Frühfassung noch vorhandene Wiederholungen werden radikal eliminiert.

Wenn Boulez zeitgleich zur Überarbeitung von *Sonatine* und *Première Sonate* damit begann, seine kompositorischen Vorstellungen publik zu machen, dann bezog er Position bezüglich der Widersprüchlichkeiten, die sich bei der eigenen Sprachfindung ergeben hatten. Im Kritisieren formulierte er zukünftige Kompositionsanweisungen und verabschiedete sich nachdrücklich von seiner eigenen Vergangenheit. Der direkteste Zugang zu Boulez' Frühwerk liegt für den Analytiker somit nicht im Postulierten, sondern im Verworfenen.

Pierre Boulez' Schriften fordern allesamt eine differenzierte Lesart. Sein in den Gesprächen mit Deliège gezeichnetes Selbstporträt eines »autodidacte par volonté« darf nur in sehr übertragenem Sinn verstanden werden, die »dissociation chimique« beschreibt zwar treffend Boulez' persönliches Aneignungsverfahren, ein solch selektives Vorgehen drängte sich nach Kriegsende jedoch geradezu auf. Während sich Leibowitz im Unterschlupf ganz den Werken der geächteten Wiener Komponisten verschreiben konnte, es aus Widerstand geradezu tun musste, strömten nach der Öffnung von Paris verschiedenste Einflüsse gleichzeitig auf die jungen Musiker ein. Boulez' konkrete Auswahl wurde dabei nicht nur von seinem persönlichen kritischen Instinkt, sondern auch von einer feinen Chronologie innerhalb dieser Gleichzeitigkeit geleitet.

Nach der Bekanntschaft mit Messiaens Rhythmis mussten die metrischen Werke der Wiener Komponisten rückständig wirken; durch den Privatunterricht bei Vaurabourg war Boulez bereits in kontrapunktischer Setzung geschult, als er auf Messiaens homophone Reihungen und Schichtpolyphonien traf. Die Anknüpfung an eine Schönbergsche Form und eine Webersche Reihenstruktur wurde in der *Sonatine* direkt von Leibowitz

motiviert. Das von ihm geleitete Konzert im Dezember 1945, in welchem neben Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9 auch Webers *Symphonie* op. 21 erklang, lieferte unmittelbar das Material.

Auch standen Boulez' Entscheidungen 1945/46 noch nicht so präzise fest, wie er dies im Rückblick sah. Zwar knüpfte er mit Vorliebe an avantgardistisch wirkenden Materialien und Verfahren an, seine Frühwerke kennzeichnen jedoch die Pluralität der Ansätze. Erst mit zeitlichem Abstand zur Lehrzeit kristallisieren sich die massgeblichen Vorbilder und Verfahren heraus.

Boulez' Kommentare zu eigenen Werken in seinen Vorlesungen am Collège de France, wie sie hier für die Analyse der *Sonatine* nutzbar gemacht wurden, sind höchst aufschlussreich und zuweilen von einer entwaffnenden Ehrlichkeit. Gerade über das Frühwerk wird nun jedoch eine nachträgliche Systematisierung gestülpt, die mehr der späteren Entwicklung als dem damaligen Experimentieren Rechnung trägt. Kompositorische Aussagen journalistischen Charakters wie die Unterhaltungen mit Goléa sind schliesslich nur mit Vorbehalten zu verwenden. Sollte Boulez wirklich gesagt haben, der Druck der *Sonatine* weiche nur in »zehn Takten« von der Originalfassung ab, dann müsste man eine tendenziöse Herabspielung konstatieren.

Will man über den Höreindruck hinaus einen Zugang finden zur Musik von Pierre Boulez, ist die Auseinandersetzung mit seinen Schriften wegweisend. Den Worten dieses Kritikers muss jedoch die nötige Skepsis entgegengebracht werden. Wenn Boulez als Komponist dazu auffordert, dem Werk anderer mit einem »irrespect fondamental (un doute)« zu begegnen, dann kann man dies übertragen: Auch die musikhistorische Beschäftigung mit dem Œuvre von Pierre Boulez erfordert bei aller Bewunderung ein gewisses Mass an »Respektlosigkeit«.

2. *Presentation* mit »chromatique et mouvement à la fois original et récurrents (IM, S. 174; AS op. 31, 1. Satz, 1. Takt)
3. *Fragmentation* mit »procédé de fragmentation (IM, S. 125; AS op. 31, Int. 1, 1. Takt), fragmentations dans le sens du terme (IM, S. 126; AS op. 31, 2. Satz, 1. Takt), subdivision par l'individuel (IM, S. 186; AS op. 31, 2. Variante), morcellement de la partie (IM, S. 164; AS op. 31, 5. Variante), etropecomposition en parties (IM, S. 26; AW op. 24, 1. Satz, 1. Takt)
4. *Arpeggierung* mit »une sorte d'accord brisé (IM, S. 174; AW op. 24, 1. Satz, 1. Takt)

