

## **Tendenz und Kontinuität im frühen Klavierschaffen von Pierre Boulez**

Seitdem Pierre Boulez im Jahre 1978 einige seiner Jugendkompositionen zu ausladenden Orchesterstücken umwandelte und sie später in seine Konzertprogramme aufnahm, ist die musikalische Welt indirekt mit einer Schaffensphase des Komponisten konfrontiert, die bis dahin gänzlich unbekannt geblieben war. Nach 33 Jahren wandte sich Boulez erneut dem Klavierzyklus *Notations* von 1945 zu, und der Grund für sein spätes Interesse dürfte nicht zuletzt darin gelegen haben, daß es sich um eines der ersten reihentechnisch konzipierten Werke des Komponisten handelt.<sup>1)</sup> Auf welchem Weg aber war der damals zwanzigjährige Komponist im besetzten Paris zur Reihentechnik gelangt?

Die *Notations* sind selbst schon der Endpunkt eines längeren Schaffens- und Entwicklungsprozesses. Aus der umfangreichen Sammlung der Paul Sacher Stiftung, wo ein großer Teil des unveröffentlichten Notenmaterials sowohl in Originalmanuskripten als auch auf Mikrofilm vorliegt, geht hervor, daß Boulez bis zu den *Notations* in seinem frühen Klavierschaffen bereits drei Phasen durchlaufen hatte, die, so meine These, bruchlos ineinander übergehen.<sup>2)</sup>

Diese lassen sich auf folgende Weise voneinander abgrenzen:

1. tonale Phase mit Tendenzen zur Auflösung der Tonalität (1942–1943);
2. Phase der Verknüpfung verschiedener atonaler Schreibweisen mit der rhythmischen Zellentechnik Strawinskys und Messiaens (1944–1945);
3. Phase der Synthese von Zwölftontechnik und rhythmischer Zellentechnik (seit 1945).

Eine kurze Charakteristik der beiden ersten Phasen mag dazu dienen, zumindest die Konturen dieser frühen Gestalten musikalischen Denkens beim jungen Boulez sichtbar werden zu lassen.

### 1. Phase (1942–1943)

Die ältesten in der Sammlung dokumentierten Kompositionen für Klavier datieren auf die frühen vierziger Jahre zurück, als Boulez noch in Lyon das Dasein eines Studenten der Mathematik fristete. Während dieser Zeit findet eine Aneignung von musikalischem Grundwissen statt,

die mit der Erfahrung intensiver musikalischer Praxis verknüpft ist und von ihr wichtige Impulse erhält. Boulez nimmt neben seinem Studium regelmäßig Klavierunterricht und wirkt in einem Kreis musikalisch interessierter Laien, die sich der Kammermusik widmen, mit.<sup>3)</sup>

Ausgangspunkt der kompositorischen Tätigkeit des Autodidakten ist die Klangwelt der Hochromantik. Eine emphatisch beschwingte Dreiklangsmelodik, auf- und abwogende Begleitfiguren sowie ein auf reizvolle Kontraste abzielender harmonischer Satz sind die Stilmerkmale eines 1942 entstandenen Klavierstücks in es-Moll<sup>4)</sup>; sie deuten auf eine Auseinandersetzung mit der salonhaft-virtuosen Klaviermusik Liszts hin. Doch schon die im folgenden Jahr 1943 entstandenen Klavierstücke mit den Titeln *Andante*, *Scherzo* und *Psalmodie*<sup>5)</sup> dokumentieren den Einfluß des musikalischen Impressionismus und des Neoklassizismus. Durch sein erwachendes Interesse an wirkungsmächtigen musikalischen Strömungen der jüngsten Vergangenheit und seiner Gegenwart nimmt Boulez Elemente der modernen Tonsprache auf – lineare Bitonalität, Quartharmonik, Chromatik usw. –, die das tonale System erweitern und letztlich zu seiner Auflösung führen. Zum treibenden Moment wird die Aufhebung der Funktionsharmonik.

Wie stark diese Tendenz 1943 schon ausgeprägt ist, mögen die folgenden Takte zeigen. Mittels Parallelführungen von Quinten und Quartan in Gegenbewegung sowie durch leittonige Verbindung der Klänge entsteht ein Satz, der kaum noch funktionsharmonisch deutbar ist. Boulez gelangt hier bereits an die Grenzen der Tonalität und schafft die notwendigen Voraussetzungen für seine weiterführenden Erkundungen im Bereich einer nicht tonal zentrierten Sprache:



*Scherzo* (1943), T. 57–58.

## 2. Phase (1944–1945)

Insgesamt sieben Klavierkompositionen sind der zweiten Phase zuzuordnen.<sup>6)</sup> Sie entstehen während der Zeit, in der Boulez durch Messiaen in Harmonielehre und Analyse unterwiesen wird. In dessen privat veranstaltetem Analysekurs lernt Boulez die Schlüsselwerke der Moderne kennen, darunter *Le Sacre du printemps*, *Pierrot lunaire* und Bartóks

Streichquartette. Der Einfluß, den diese Werke auf ihn ausüben, schlägt sich unmittelbar in der Zuspitzung atonikaler Elemente – Dominanz unaufgelöster Dissonanzen, komplementärer Harmonik, Klangzentrum-Technik – sowie in der Übernahme der rhythmischen Zellentechnik nieder. Damit ist die Grundkonstellation des Boulezschen Musikdenkens, nämlich die Verknüpfung von Atonalität und rhythmischer Zellentechnik, bereits 1945, wenn auch in einem experimentellen Frühstadium, vollständig präsent.

Mit einer erstaunlichen Selbstsicherheit vertrat der junge, noch unbekanntere Boulez eine im Paris der "Six" so marginale wie unbequeme Position, deren konsequente kompositorische Ausführung freilich noch heimlich ausfallen mußte. Vor allem im Bereich der Tonhöhen ist ein Schwanken zwischen verschiedenartigen Konzepten zu konstatieren, während die rhythmische Organisation nahezu durchgängig im Sinne der Zellentechnik Strawinskys und Messiaens durchgeführt ist.<sup>7)</sup> Die endgültige Option für eine bestimmte Methode zur Organisation der Tonhöhen ist bis in die zweite Hälfte des Jahres 1945 hinein noch offen. Wie weit die Pole in Boulez' Vorstellungswelt auseinanderstehen, wird deutlich, vergleicht man zwei gegensätzliche Konzepte, die miteinander konkurrieren:

- a. den "style incantatoire",
- b. den Stil der freien Atonalität.

Wesentliches Merkmal des "style incantatoire" (André Jolivet) ist in melodischer Hinsicht die Dominanz bestimmter Tongruppen, die in den musikalischen Raum projiziert werden, sowie die Tonrepetition, was eine extreme Hierarchisierung des Materials impliziert.<sup>8)</sup> Mit der rhythmischen Sprache Messiaens verknüpft, die auf der Multiplikation eines Einheitswertes beruht, entstehen hierbei ametrisch fluktuierende Gebilde, die vorwiegend durch den Gegensatz von rationalen und irrationalen sowie geraden und ungeraden Werten bestimmt sind<sup>9)</sup>:



*Psalmodie 1 (1945), T. 1.*

Den anderen Pol bildet eine diastematische Syntax, die durch die ständige Erneuerung des Klanges – mit der chromatischen Totale als Fluchtpunkt – definiert ist. Zeitweise realisiert Boulez eine atonale Schreibweise im Sinne der Wiener Schule. Dort, wo er sie ins Extrem



treibt, zeichnen sich reihentechnische Lösungen ab. Zugleich finden sich Ansätze zu einer systematischen Verknüpfung von Diastematik und Rhythmus auf kontrapunktischer Grundlage.

Im Trioteil eines *Scherzos* von 1945 bildet ein 13töniges Thema mit nur einer Tonwiederholung den für alle folgenden melodisch-harmonischen Gestalten verbindlichen Bezugspunkt.<sup>10)</sup> Takt 115 enthält seine erste Hälfte (7tönig) als vertikales Tonaggregat (♯), in den folgenden Takten 116–118 erscheint die zweite Hälfte (6tönig) als Horizontale mit zwei Dreitonsegmenten  $a\beta$ , deren Reihenfolge zu  $\beta a$  permutiert ist.  $a$  verläuft in gerader Bewegung ( $\rightarrow$ ),  $\beta$  ist krebsgängig ( $\leftarrow$ ). Dieser kontrapunktische Grundgedanke findet in der symmetrisch angelegten rhythmischen Disposition gerader und krebsgängiger Zellen (ab) seine Entsprechung.

Zellen:		$\beta$	$a$	
melodische	$\updownarrow$	$\leftarrow$	$\rightarrow$	
	$\leftarrow\leftarrow$	$\rightarrow\leftarrow$	$\leftarrow\rightarrow$	$\rightarrow\rightarrow$
rhythmische	a b	b a	b a	a b

Es ist offensichtlich, daß diese Materialanordnung, wie vorläufig und unvollkommen auch immer, wiederum einen kontinuierlichen Übergang ins System einer zellentechnisch verfaßten Reihentechnik schafft, die sich Boulez kurze Zeit später unter der Anleitung von René Leibowitz systematisch aneignet.<sup>11)</sup>

1) Die *Douze Notations* für Klavier wurden erst 1985 von der Universal Edition Wien verlegt. Zu den *Notations* liegt eine Studie von Theo Hirsbrunner vor: "Pierre Boulez: Notations", in: *Melos* 2 (1986), S. 2–20.

2) Paul Sacher Stiftung Basel, Sammlung Pierre Boulez: Mappe A, Dossiers 1–3 sowie Film Nr. 134.

3) Daten und Fakten zur Jugend sind bündig zusammengefaßt bei Dominique Jameux, *Pierre Boulez*, Paris 1984, S. 15–34.

4) Film Nr. 134, *Allegro vivace* (Reinschrift), S. 55–59.

5) Ebd., *Andante* und *Scherzo* (Reinschrift), S. 64–70; *Psalmodie 0*, S. 91–98 (unvollständige Reinschrift).

6) Ebd., *Prélude*, S. 427–436; *Toccata*, S. 438–445; *Scherzo*, S. 455–464; *Nocturne*, S. 467–476 (Reinschriften); *Psalmodie 1*, S. 514–519; *Psalmodie 2*, S. 521–527; *Psalmodie 3*, S. 527–532 (vollständige Bleistiftentwürfe).

7) Dieselbe Ansicht vertritt auch – mit anderer Begründung – Gerald Bennett, "The Early Works", in: *Pierre Boulez: A Symposium*, hrsg. von William Glock, London/New York 1986, S. 41–84, vgl. hier S. 52.

8) Zum "style incantatoire" vgl. Katherine Kemler, "Is There Magic in Jolivet's Music?" in: *The Music Review*, 44 (1983), S. 121–135. Daß

der junge Boulez Jolivets Musik kannte, insbesondere die *Incantations* für Flöte solo (1936), steht außer Frage, zumal dieser zusammen mit Messiaen und zwei anderen Komponisten 1936 die Gruppe "Jeune France" gegründet hatte. Noch im Aufsatz "Vorschläge" (frz. "Propositions") von 1948 reiht Boulez Jolivet in die Reihe seiner musikalischen Vaterfiguren ein. Vgl. Pierre Boulez, "Vorschläge", in: ders., *Werkstatt-Texte*, aus dem Französischen von Josef Häusler, Berlin/Frankfurt a. M./Wien 1972, S. 11–12.

9) Zur rhythmischen Sprache Messiaens vgl. Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Paris 1944, vgl. hier S. 5–19.

10) Das undatierte Klavierstück wurde aller Wahrscheinlichkeit nach Anfang 1945 niedergeschrieben.

11) Die private Unterweisung in der Reihentechnik durch Leibowitz muß spätestens im Juni 1945 ihren Anfang genommen haben, da Boulez in diesem Zeitraum sein erstes reihentechnisch organisiertes Werk verfaßt hat: die *Variations pour la main gauche* (1945).