

Pierre Boulez als Lehrer in Basel

L'enseignement de
Pierre Boulez à Bâle

Pierre Boulez als Lehrer in Basel

Der Schwerpunkt der Tätigkeit von Pierre Boulez, der am kommenden 25. März seinen 65. Geburtstag feiern kann, lag während langer Zeit ausserhalb Frankreichs. So gab er u.a. von 1960 bis 1962 an der Musikakademie Basel Kompositions- und Analyseurse. In diesen Kursen wurde seriell komponieren gelehrt, mit aller Rigorosität gegenüber tonalen Relikten, aber zugleich mit dem Bemühen, den starren Schematismus der Reihenkomposition aufzubrechen und insbesondere die Dimension der Harmonik zu kultivieren. Theo Hirsbrunner, der an diesen Kursen teilnahm, beschreibt, wie Boulez unermüdlich die vertikalen Tonaggregate der Schüler umschichtete, um den «schönsten» Zusammenklang zu erreichen. In seinen Analysen untersuchte Boulez die strukturelle Bedeutung jeder einzelnen Note, war aber durchaus auch fähig, den Spannungsverlauf einer melodischen Kurve zu zeigen und konnte seinen Schülern sowohl das *Espressivo* Webers als Poesie und Eleganz von Schönbergs «Pierrot lunaire» oder der Serenade op. 24 vermitteln.

L'enseignement de Pierre Boulez à Bâle Longtemps le centre d'activité de Pierre Boulez, qui fêtera son 65ème anniversaire le 25 mars prochain, s'est situé hors de France. C'est ainsi que, de 1960 à 1962, il a donné des cours de composition et d'analyse à l'Académie de musique de Bâle. Dans ces cours, il enseignait la composition sérielle avec une grande rigueur vis-à-vis des reliquats de la tonalité, mais en cherchant aussi à dépasser le schématisme rigide du sérialisme et à soigner en particulier l'aspect harmonique. Auditeur de ces cours, Theo Hirsbrunner décrit comment Boulez restructurait infatigablement les agrégats verticaux de ses élèves pour obtenir la «meilleure» sonorité. Dans ses analyses, Boulez examinait la signification structurelle de chaque note, mais était tout à fait capable de mettre en évidence la courbe de tension d'une mélodie, et de parler à ses élèves de l'expressivité de Webern, de la poésie de «Pierrot lunaire» de Schoenberg, ou de l'élégance de sa sérénade op. 24.

Von Theo Hirsbrunner

Von 1960 bis 1962 gab Boulez Kompositions- und Analyseurse an der Musikakademie Basel. Dank der Weitsicht und der Initiative von Paul Sacher konnte ein internationaler Kreis von Studenten in die serielle Technik und Ästhetik eingeführt werden. Es mag einigermaßen erstaunen, dass nicht das Conservatoire National Supérieur in Paris schon früher die einzigartige Gelegenheit ergriffen hat, Boulez als Dozenten zu verpflichten. Doch in der französischen Hauptstadt unterrichtete Darius Milhaud, der sich zwar allen Neuerungen gegenüber tolerant zeigte, aber nicht sagen konnte, wie man diese neue Musik «macht», und Olivier Messiaen durfte nur Analyseurse halten, in denen er freilich eine Vielzahl von Anregungen aus der Musik aller Zeiten an seine Schüler weitergab. Trotz René Leibowitz, der 1946 in Paris sein aufsehenerregendes Buch «Schoenberg et son école» erscheinen liess, herrschte dort eine grosse Unkenntnis über die Reihentechnik, die merkwürdig kontrastierte mit dem grossen Zulauf zu den Konzerten des Domaine Musical, in deren Programmen, die Boulez zusam-

menstellte, gerade die Schule Schönbergs und was darauf folgte – Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen, Henri Pousseur usw. – deutlich dominierten.

Entfremdung von Frankreich

Schon früh aber griffen Boulez' Aktivitäten über Frankreich hinaus; er hatte es nicht nötig, dort Anerkennung zu finden, konnte er doch schon 1947 und später noch einige weitere Male mit der Schauspieltruppe Renaud-Barrault, deren musikalischer Direktor er war, über Europa hinausgreifende Tourneen machen, die ihn in Kontakt mit vielen Persönlichkeiten des kulturellen Lebens brachten.

Der deutsche Raum zog ihn immer wieder an, vor allem die Darmstädter Kurse für Neue Musik, wo er sich ab 1952 als Verfechter einer über Anton Webern hinauswachsenden Entwicklung der Musik profilierte. Doch noch andere Ereignisse in Boulez' Leben lassen darauf schliessen, dass er der kulturellen Infrastruktur seiner Heimat misstraute oder sie sogar verachtete: Auch 1952 schon wählte er die Universal Edition als Verleger, er setzte sich von Heugel

und Amphion ab, die noch seine ersten Werke herausgebracht hatten; 1955 wollte die französische Sektion der IGNM «Le Marteau sans Maître» nicht auf ihrem Festival aufführen, was die Kluft zwischen Boulez und Frankreich vertiefte. Dass es im Domaine Musical doch noch zu einer vielbeachteten Wiedergabe dieses Werkes kam, war nur der Hilfe von privaten Gönnern und Gönnerinnen zu verdanken, zeigte aber, dass die serielle Musik immer noch am Rande des etablierten Kulturbetriebes ihren Einfluss geltend machte. Das Jahr 1959 bringt nun eine ganze Reihe von Ereignissen, die zeigen, wie sehr Boulez schon Frankreich entfremdet war: Er verlässt Paris und nimmt in Baden-Baden Wohnsitz, wo er einen Vertrag mit dem Südwestfunk eingeht; er ersetzt Hans Rosbaud an den Donaueschinger Musiktagen – sein Ruf als Dirigent zeitgenössischer Musik war schon gefestigt – und weist die Légion d'honneur zurück, womit er einmal mehr die französische Öffentlichkeit brüskierte. 1960, am 7. September, unterzeichnete er das Manifest der 121 über das Recht des Ungehorsams im algerischen Krieg und setzte sich so in Opposition zu den politischen und militärischen Autoritäten seines Landes. 1962 trat er aus der französischen Gesellschaft für Urheberrecht (SACEM) aus, um sich der deutschen (GEMA) anzuschließen. Nun war es nur noch eine Frage der Zeit, wann Boulez mit Frankreich brechen würde. André Malraux hatte sich zwar 1959 bereit erklärt, die Konzerte des Domaine Musical zu unterstützen, und die Plattenfirma Adès wollte die dort gespielten Werke herausbringen, ja, 1964 widerfuhr Boulez die Ehre, zum Präsidenten des Syndicat des Artistes musiciens von Paris gewählt zu werden, doch 1966 verweigerte er jede weitere musikalische Tätigkeit in Frankreich, nachdem Malraux seine Vorschläge zur Reform des Musiklebens nicht angenommen und Marcel Landowski zum Direktor der Musik am Kulturministerium ernannt hatte. Mit der Aufführung von «Eclat» setzte er seiner Leitung des Domaine Musical ein Ende und übergab seine Funktionen Gilbert Amy. Mit einem Eklat, dessen Inszenierung meisterhaft gelang, nahm er seinen Rücktritt und zog sich nach der Bundesrepublik, nach England und den Vereinigten Staaten zurück, deren Grossräumigkeit jedem Pariser dennoch als Exil vorkommen muss. Doch diese stolz gewählte Verbannung war nicht eine vollständige, denn 1972 kehrte er mit dem BBC Symphony Orchestra nach Paris zurück, und 1974 dirigierte er wieder in Paris, um zugleich die Gründung des Institut de recherche et coordination acoustique / musique (IRCAM) beim Centre Georges Pompidou anzukündigen, das 1976 zu arbeiten beginnen sollte.

Umgang mit der Serialität

Ungefähr in der Mitte jener Absetzbewegungen von Paris kam es zu Boulez' Tätigkeit als Kompositionslehrer in Basel, in einer Zeit, wo sich die von ihm

weitgehend bestimmte serielle Kompositionstechnik gefestigt hatte und zugleich schon Gefahr lief, von noch neueren Tendenzen überholt zu werden. Tatsächlich sollten die sechziger Jahre einen weitgehenden Stillstand in Boulez' schöpferischer Produktion einleiten: Alte Werke wurden zögernd revidiert, und die glänzende Laufbahn als Dirigent liess keine Zeit für stilles Arbeiten an Manuskripten, die seit den fünfziger Jahren in einem nahezu abgeschlossenen und dennoch unfertigen Zustand waren. Boulez aber glaubte fest, dass die jungen Komponisten nach Basel kamen, um seine und nur seine Technik zu lernen, schien sie ihm doch fähig, für sehr lange Zeit die Grundlage fürs Komponieren abzugeben. Diese Intoleranz mag erstaunen, sie wurde aber von ihm selbst insgeheim unterlaufen, indem er etwa sagen konnte, er begreife gut, wenn jemand von uns an einer bestimmten Stelle einen Akzent setzen möchte, der im seriellen Schema eigentlich nicht vorgesehen war; er vertraute



© Paul Sacher Stiftung, Basel

also auf den momentanen Impuls der jungen Komponisten und liess ihm Raum. Auch ein rein empirisches Vorgehen, wo keine Reihentabellen, sondern nur die Aesthetik der seriellen Syntax wirksam wäre, schien ihm akzeptabel. Dagegen war er aber unbittlich im «Ausrotten» von kompositorischen Formeln, die schon früher existiert hatten. Das mag heute, wo eine unbefangene Haltung gegenüber der Tradition herrscht, erstaunen, doch war jene Rigorosität während der fünfziger Jahre begreiflich, da die tonale Musik durch all das Scheussliche, das im Zweiten Weltkrieg geschehen war, unheilbar kontaminiert schien. Man misstraute ihrer Wärme, und gelegentliche Einsprengsel von vertrauten Elementen wurden mit höhnischem Gelächter quittiert. Die atonale Musik in ihrer rigorosen Form trat die Herrschaft über junge Komponisten an, die eben noch rumänische Weihnachtslieder und protestantische Choräle harmonisiert hatten. Die Bässe wurden ihrer Vorherrschaft beraubt. Dass sie diese schon bei Richard Wagner weitgehend verloren hatten,

schien damals niemand zu wissen, doch es war ausserordentlich schwierig, jenen schwebenden Zustand der musikalischen Strukturen zu erreichen, den Boulez verlangte. Dass dabei auch relativ tonale Intervallkombinationen den atonalen Ingredienzen erst ihren «Körper», ihren Charakter geben würden, war angesichts der Vorherrschaft von Tritonus und kleiner Sekunde undenkbar. Doch Boulez selbst wusste darum und suchte sich oft die Konstellationen von Tönen aus, deren tonales Potential am schwierigsten zu meistern war.

Vollkommen neu war die Methode, von abstrakten Zahlenverhältnissen zu lebendiger Musik zu kommen. Diese Vorherrschaft der Zahl über den musikalischen Einfall wurde oft kritisiert, und Boulez' Skizzen in der Paul Sacher Stiftung zeigen heute, dass er in vielen Fällen von ganz anderen Gegebenheiten ausging: von der Aufstellung der Instrumente im Raum und von rein verbalen Fixierungen der noch zu komponierenden Musik, die zuerst durch keine Reihe, kein einziges Intervall feststand. Selbstverständlich existieren unter den Skizzen auch Reihentabellen, mit denen zuerst gespielt wird – die Fibonacci-Reihe und zahllose Transpositionen von Akkorden –, doch kommt früher oder später der Augenblick, wo handfeste, rein musikalische Lösungen an die Stelle der Kombinatorik treten. Diesen qualitativen Sprung in der Entstehung einer Komposition konnte und wollte uns Boulez nicht lehren, vertraute er doch vielleicht allzu sehr auf die schöpferische Intuition der jungen Musiker, die an ihren Konservatorien eben gerade noch Motetten im Stile von Palestrina geschrieben hatten. Diese historischen Kenntnisse setzte Boulez voraus, überschätzte aber unsere Fähigkeit, sich von ihnen wieder zu entfernen.

Skelettierte Stimmgewebe

Merkwürdig wirkte auch seine Scheu, von eigenen Kompositionen zu sprechen. Doch seine Fähigkeit, uns Werke der Schule Schönbergs und die von Strawinsky nahe zu bringen, war erstaunlich. Seine eigenen Partituren jener Musik waren frei von analytischen Eintragungen; denn er hatte deren Struktur vollständig und klar im Kopf, während wir mit Notizen unsere Musikhefte füllten. Im nachhinein wurde es mir klar, dass sich Boulez durch jene Analysen auf seine Tätigkeit als Dirigent vorbereitete. Jede Note wurde auf ihre strukturelle Bedeutung untersucht; nichts entging ihm, und man konnte in den folgenden Jahrzehnten sicher sein, dass in einer Schönberg-Aufführung, die er dirigierte, auch genau jene Töne gespielt wurden, die in der Partitur standen. Jene Fähigkeit, das Stimmgewebe bis in seine kleinsten Details zu skelettieren und nicht als Interpret im romantischen Sinne des Wortes den Werken eine persönliche Deutung zu geben, – diese Fähigkeit zeigte sich auch beim Analysieren, das genau und bescheiden jeden einzelnen Ton registrierte.

Man könnte argwöhnen, dass dahinter auch eine gewisse Schwunglosigkeit steckte. Doch war Boulez durchaus fähig, uns auch den Spannungsverlauf einer melodischen Kurve zu zeigen, die er gerne mit dem von Messiaen stammenden Schema «anacrouse – accent – désinence» charakterisierte: in einer mehr oder weniger langen Vorbereitung schwingt sich die Melodie zu ihrem Höhepunkt auf, um nachher allmählich zu verebben. Mit diesem dynamischen Verlauf gliederte Boulez auch Musik des dodekaphonen Webers, hinter der sich der Anfänger oft nur isolierte Töne vorstellen kann. Diese Musik begann dadurch jenseits von allen Künsten der Permutationen ganz «menschlich» zu klingen; ein *Espressivo* wurde deutlich, das so viele Aufführungen damals vermissen liessen, die sich für werktreu hielten, wenn sie spröde und sachlich die Noten abhaspelten.

Reihentechnik und Schönheit

Nicht nur eine neue Poesie, sondern auch eine gewisse Eleganz erhielten Werke wie Schönbergs «Pierrot lunaire» op. 21 und die Serenade op. 24, die der Laie oft als sehr schwierige moderne Musik betrachtet, bei der es nichts zu lachen gibt. Dass aber gerade «Pierrot lunaire» seine ironischen Seiten besitzt, wurde uns klar durch Boulez, der auf die Welt der Pariser Cabarets um 1900 hinwies, woher das Sujet dieser Melodramen stammt. Nur am Rande sei vermerkt, dass sowohl Schönberg wie auch Boulez in ihrer Jugend in Cabarets wirken mussten, der eine am Berliner «Überbrettel», der andere in den Pariser «Folies-Bergère»; sie hatten also beide «von der Pike auf gedient» und kannten die Niederungen der Trivialmusik, die in «Pierrot», atonal verfremdet, wieder aufscheint. Erstaunlich ist, dass Boulez Schönbergs frei-atonale Werke und nur gerade den Beginn der Reihentechnik in «Pierrot» und der Serenade op. 24 sehr schätzte und nicht etwa die Stücke, in denen die Dodekaphonie streng angewendet wird. Nicht eine Verachtung des seriellen Prinzips steckt aber hinter der Abneigung gegenüber den Orchestervariationen op. 31 zum Beispiel, sondern die Einsicht, dass es nicht genügt, stur immer bis 12 zu zählen, womit sich Schönberg selber phantasievollere Formen der Kombinatorik und Permutation versagt habe; es gelte vielmehr, den starren Schematismus aufzulockern und zu Strukturen zu gelangen, über die im Augenblick der Komposition frei entschieden werden kann. Und vor allem solle man die Dimension der Harmonie, die Schönberg in «Pierrot» noch kultivierte, später aber vernachlässigte, wieder in ihr Recht einsetzen. Tatsächlich ist Boulez der grosse Harmoniker unter den seriellen Komponisten. Immer wieder zeigte sich das während des Unterrichts in Basel, wo er unermüdlich die vertikalen Tonaggregate der Schüler umschichtete, um ihnen den bestmöglichen Klang zu geben. Die Töne waren zwar durch die Fatalität der Reihen weitgehend gegeben, aber ihre Oktavla-

ge blieb frei. So bot sich die Möglichkeit, den jeweils schönsten Zusammenklang zu wählen; denn schön durfte diese Musik sein; Boulez bekannte sich während der sechziger Jahre zunehmend auch zu ästhetischen Überlegungen, denen er sein Komponieren unterwarf.

So streng wie sein Urteil über Schönberg war auch das über Strawinsky, von dem er nur «Le Sacre du printemps» und einige andere Werke aus dem zweiten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts gelten liess. Dort interessierte ihn vor allem der Rhythmus, der sich vom regelmässigen Taktschema emanzipiert hatte und kurze Formeln bildete, die in ihrem Innern permutiert oder auch erweitert und verkürzt werden können. Es besteht kein Zweifel darüber, dass er in diesen Dingen unter dem Einfluss seines Lehrers Olivier Messiaen stand, der sich aber auf altgriechische und indische Vorbilder berief, während Boulez seine eigenen Rhythmen erfinden wollte. Er entmystifizierte gleichsam die Entdeckungen Messiaens, der behauptete, die Symbolik jener indischen Rhythmen zu empfinden. Für Boulez waren sie aber nur der Ausgangspunkt und nicht das Ziel, doch sind sie neben der Klangfarbe wohl das Element, das seiner Musik einen gewissen orientalisierenden Charakter gibt, der aber weit über landläufige Exotismen hinausreicht und ganz einfach die Tatsache festhält, dass die europäische Musik nicht mehr für sich allein existiert. Zu dieser kosmopolitischen Musik war (nach Debussy) gerade Messiaen der grosse Wegbereiter, und Boulez erzählte uns hie und da von seinen musikalischen Erlebnissen in aussereuropäischen Ländern, in die er mit der Schauspieltruppe Renaud-Barraut gefahren war. In Basel wiederum war es Hans Oesch, der Ethnomusikologe, der Boulez in indonesische Musik einführte.

Für viele junge Musiker markierten die Kompositions- und Analyseurse an der Musikakademie das Ende der Isolation während und nach dem Zweiten Weltkrieg. Dieses Ende kam reichlich spät, doch immer noch früh genug, um die Entfaltung von wertvollen Komponisten wie Heinz Holliger und Hans Ulrich Lehmann zu ermöglichen. Freilich hatte Wladimir Vogel in Ascona Rolf Liebermann und Jacques Wildberger ausgebildet, doch der Einbruch des Neuen auf breiter Front geschah erst in Basel, das für lange zum Zentrum der seriellen und postseriellen Musik wurde. Heute, im Zeitalter der integralen Kommunikation, wandern wichtige Anregungen viel schneller, und sie schleifen ihre Wirkung gegenseitig ab; damals aber wurden Boulez' Kurse zu einem Ereignis. Er war bestimmt nicht ein passionierter Lehrer wie Messiaen, doch engagiert genug, um auch am Rande der Unterrichtsstunden viele wichtige Hinweise auf die Literatur und die Bildende Kunst zu geben, die er kennt wie kaum ein anderer.

Theo Hirsbrunner