

GMTH Proceedings 2004

herausgegeben von | edited by
Florian Edler, Markus Neuwirth und Immanuel Ott

»Was fehlt?« Desiderate und Defizite musiktheoretischer Forschung und Lehre

4. Jahreskongress | 4th annual conference
Deutsche Gesellschaft für Musiktheorie
Köln 2004

herausgegeben von | edited by
Stefan Rohringer



Diese Ausgabe erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access volume licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Martin Grabow

In Zeitlupe und durchs Vergrößerungsglas

Pierre Boulez' *notations* im Instrumentationsunterricht

Pierre Boulez' *notations* existieren in drei verschiedenen Fassungen. Die großen, Ende der 70er Jahre entstandenen Orchesterstücke mit dem Titel *Notations pour orchestre* gehen auf die *douze notations pour piano* zurück: einen Zyklus von zwölf Klavierminiaturen, den der 20-jährige bereits 1945 komponiert hatte aber erst 1985 veröffentlichte. Weniger bekannt ist, dass Boulez mit *Onze Notations* schon kurz nach der Komposition des Klavierwerks eine erste Instrumentation von elf Nummern aus dem Zyklus angefertigt hatte. Im Folgenden wird die konträre Herangehensweise in den beiden Bearbeitungen für Orchester herausgearbeitet. Anhand von *notation 3* wird gezeigt wie Boulez, der 1946 noch sehr nah am Original entlang instrumentierte, das Stück für seine spätere Fassung breit auswalzte und dabei stark anreicherte und ergänzte. Da es sich in beiden Fällen um Beispiele für die Orchestrierung von Klavierstücken handelt, die damit ein praktisches Beispiel für eine beliebte Aufgabe im Instrumentationsunterricht liefern, wird außerdem die Frage der Verwendbarkeit der Stücke in diesem Zusammenhang diskutiert.

Pierre Boulez's *notation* exist in three different versions. The large orchestral piece that originated in the late 1970's with the title *Notation pour orchestre* can be traced to the *douze notations pour piano*, a cycle of twelve miniatures for piano already composed at twenty years of age in 1945 but first published in 1985. Less known is the fact that, shortly after the composition of this keyboard work, Boulez published a first instrumentation of eleven numbers from this cycle titled *Onze Notations*. This article will examine the different approaches to the two transcriptions for orchestra. Using *notation 3* as an example, it will be shown how Boulez still orchestrated very true to the original in 1946, but then made many augmentations and additions to the same piece in the later version. Since in both cases we are dealing with an example of the orchestration of a keyboard piece, and thus a practical example for a common exercise in orchestration lessons, the question regarding the use of these pieces in this context will be discussed.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Boulez; Instrumentationsunterricht; notations; orchestration; orchestration lessons; Orchestrierung

Die Arbeit an den großen *Notations pour orchestre* beschäftigte Pierre Boulez über einen Zeitraum von mindestens zwanzig Jahren.¹ Auslöser für das umfangreiche Projekt war 1977 die Wiederbegegnung mit einem Werk aus Studienzeiten: Serge Nigg, ein ehemaliger Kommilitone, wollte die in seinem Besitz befindlichen und ihm gewidmeten *douze notations pour piano* in einer Radiosendung aufführen lassen und ließ Boulez, dem keine Abschrift mehr vorlag, im Zuge seiner Anfrage Fotokopien davon zukommen.² Boulez, der sich in einer für seine Laufbahn als Dirigent entscheidenden Phase befand und in Bayreuth Wagners *Ring* dirigierte, war auf der Suche nach einer passenden Vorlage, um seine gewachsene Erfahrung mit dem Orchester in einer Bearbeitung zu erproben, ohne komponieren zu müssen.³ Der Klavierzyklus, den er samt seiner ersten Orchestrierung als *Onze Notations* (1946) aus den Augen verloren und dem Jugendwerk zugeschlagen hatte, erwies sich schnell als geeigneter Gegenstand und Boulez begann, die Stücke umzuarbeiten und dabei teils stark zu erweitern. In den folgenden Jahren vollendete er zunächst *Notations I-IV* (1980) und deutlich später *Notations VII* (1997).⁴

Die Klavierstücke von 1945

Zunächst liegt ein Blick auf die Originale nahe: Die Klavierstücke entstanden im Dezember 1945, also unmittelbar im Anschluss oder parallel zum Unterricht bei René Leibowitz, der im Juni desselben Jahres begonnen hatte.⁵ In Paris, kurz nach

1 Die in diesem Text enthaltenen Analysen sind in die Dissertation des Verfassers eingegangen (Grabow 2016). Nach Boulez' Tod im Januar 2016 hat sich die Quellenlage verändert und einige weitere relevante Manuskripte sind in der *Paul Sacher Stiftung Basel* zugänglich geworden. Diese wurden in einem aktuelleren Aufsatz ausgewertet (Grabow 2018) und auch im vorliegenden Text berücksichtigt.

2 Grabow 2018, 123.

3 In einem Gespräch mit Daniel Barenboim begründet Boulez seinen Rückgriff auf die Klavierstücke mit der Unmöglichkeit, als Dirigent des *Ring* gleichzeitig zu komponieren (vgl. *Notations I-IV*, Fernsehsendung des Bayerischen Rundfunks 1990).

4 Während *Notations I-IV* bereits 1978 bei Universal Edition veröffentlicht wurden, ist die Partitur von *Notations VII* beim gleichen Verlag bislang nur als Leihmaterial oder als Sonderanfertigung erhältlich. Die *Paul Sacher Stiftung Basel* verwahrt Entwürfe der unvollendet gebliebenen großen Orchesterfassungen von *Notations V*, *VI* und *VIII* (vgl. Grabow 2018).

5 Vgl. Gärtner 1996, 16 f., zitiert nach Meine 2000, 211. In der Sekundärliteratur kursierten bislang verschiedene Angaben bezüglich des Beginns des Unterrichts, den Susanne Gärtner jetzt auf Juni 1945 eingrenzen konnte.

dem Krieg und der Besatzung, war Leibowitz als Schüler Schönbergs zunächst eine unangefochtene Autorität und der einzige Komponist, der in der Lage war, der jüngeren Generation einen Einblick in die Zwölftontechnik seines einstigen Lehrers zu verschaffen. Boulez hatte den Kurs selbst für sich und einige Mitstudenten aus der Harmonielehrekasse von Olivier Messiaen organisiert, unter ihnen Yvette Grimaud, die am 12. Februar 1946 die Uraufführung⁶ der *douze notations* übernahm und Serge Nigg, dem Boulez anschließend ein Manuskript des Werkes mit Widmung überließ.⁷ Die *douze notations* stellen Boulez' erste konsequente Auseinandersetzung mit einer Zwölftontechnik dar – es ist nicht im engsten Sinne die Zwölftontechnik Schönbergs, mehr eine freie Adaption derselben. Ohne den Wert und die Eigenständigkeit der Kompositionen zu unterschätzen, muss man doch feststellen, dass die zwölf kurzen Stücke durch Vorbilder und Lehrer geprägt sind und stilistische Anleihen bei Messiaen, Jolivet und Schönberg kaum zu überhören.⁸

Die *notation 3* in der Klavierfassung von 1945 (Bsp.1) gliedert sich in fünf Abschnitte und ist spiegelsymmetrisch angelegt. In den Takten 1–3 des Klavierstücks wird in der rechten Hand eine in zwei Phrasen geteilte Melodie exponiert, die durch zwei rhythmisch aneinander gekoppelte Stimmen in der linken begleitet wird. Der zweite Abschnitt, bestehend aus den aufeinander bezogenen Takten 4 und 5, wird, kontrastierend zum lyrischen Beginn des Stücks, von einem fanfarenartigen Motiv eröffnet. Die Takte 6 und 7 gehören ebenfalls zusammen und präsentieren jeweils einen dynamisch unterstützten Aufschwung – sie bilden den Mittelpunkt des Stücks. Durch die deutliche Wiederkehr der ›Fanfare‹ aus Takt 4 in der Umkehrung stehen die beiden folgenden Takte 8 und 9 in Beziehung zum zweiten Abschnitt. Die Takte 10 bis 12 nehmen die Anfangsmelodie im Krebs wieder auf und verlegen sie in die linke Hand, während die ebenfalls rückläufige Begleitung von der rechten Hand ausgeführt wird und so die Spiegelung um den Mittelpunkt des Stücks vollendet.

6 Über das Jahr der Uraufführung herrscht Uneinigkeit in der Literatur, wahrscheinlich durch einen Irrtum, der Dominique Jameux in seiner Monographie unterlaufen ist; er nennt das Datum 12. Februar 1945 (vgl. 1984, 48 und 248).

7 Vgl. Hirsbrunner 1986.

8 Piencikowski stellt Beziehungen zu *Mana* und zur Suite für Klavier von 1936 von André Jolivet sowie zu den Klavierstücken op.11 von Arnold Schönberg fest (vgl. 1995).

Assez lent

p avec intensité

cresc.

f

p

mf

decresc.

Beispiel 1: Pierre Boulez, *notation 3* (Klavierfassung 1945)

Die Orchesterfassung von 1946

Gesamtbesetzung:

- Piccoloflöte, Flöten (2), Oboen (2), E. Horn, Klar. in Es, Klar. in B (2), Bassklar., Fagotte (2)
- Hörner in F (2), Tromp. in D, Tromp. in C, Pos. (2), Tuba
- div. Schlagzeug, Celesta, Harfe, Ondes Martenot, Klavier, Pauken
- Streicher

Unmittelbar im Anschluss an die Komposition der *douze notations* befasste sich Boulez mit einer Instrumentierung der Stücke. Er ist gerade 20 Jahre alt als er sich das erste Mal daran macht, diese Stücke für Orchester »einzurichten«. Die Bearbeitungen stellen gleichzeitig seine ersten Kompositionen für Orchester überhaupt dar; über eine eventuelle Aufführung zu Lebzeiten ist nichts bekannt. Das Manuskript, das ich 2003 in der Paul Sacher Stiftung (PSS) für jenen Vortrag eingesehen hatte, der Grundlage dieses Textes ist, stellt einen ersten mit Bleistift

geschriebenen Entwurf dieser Instrumentierung dar.⁹ Die Reinschrift in Tinte befand sich zu diesem Zeitpunkt noch im Besitz des Komponisten und ist erst 2017 mit dem Nachlass in die Sammlung gekommen, so dass sie nun ebenfalls berücksichtigt werden kann.¹⁰ Der wichtigste Unterschied zwischen den Manuskripten besteht im Umgang mit *notation 6*, die Boulez im ersten Entwurf noch als Klavierstück in der Originalgestalt integrieren wollte, in der Reinschrift aber ersatzlos strich, was den neuen Titel *Onze Notations* zur Folge hatte. Ansonsten sind die Unterschiede geringfügig: Angaben zur Dynamik und zur Artikulation, die im Entwurf noch rar und zumeist erst in einem zweiten Arbeitsgang mit anderen Schreibgeräten hinzugefügt worden sind, erscheinen in der Reinschrift vollständig. Demgegenüber sind die Hinweise auf bestimmte geforderte Spielweisen schon im Entwurf zahlreich und waren offensichtlich von vornherein Bestandteil der Konzeption. In beiden Fassungen setzt Boulez anstelle von Taktangaben (die auch in den Klavierstück fehlen) Dirigierzeichen, wie er sie 1943–44 bei der Uraufführung von Olivier Messiaens *Trois petites Liturgies de la présence divine* durch Roger Desormière kennengelernt hatte.¹¹

Die Gesamtbesetzung aller Stücke der Orchesterfassung von 1946 sieht dreifach besetzte Holzbläser, zweifach besetzte Blechbläser und eine nicht näher bestimmte Anzahl von Streichern vor; neben Celesta, Klavier und Harfe auch noch Ondes Martenot und außer Pauken nur wenige weitere Schlagzeuge. An der Ausführung von *Notation 3* (Bsp. 2) ist nicht das gesamte Orchester beteiligt. Boulez verwendet, dem lyrischen Grundcharakter entsprechend, in erster Linie die Holzbläser ergänzt durch die beiden Hörner (in den Rahmenteilern ›con sordino‹) und zieht für die ›Fanfaren‹ zusätzlich Posaunen heran. Die Streicher beteiligen sich erst ab dem Mittelteil am Geschehen, treten dann aber schnell wieder in den Hintergrund, indem sie zunächst in halber Besetzung weiter spielen und dann Dämpfer verwenden. Erstaunlich, weil untypisch für den späteren Boulez, ist die Abwesenheit jeglichen Schlagzeugs – dafür gab es wohl in diesem eher melodiebetonten Stück bei einer notengetreuen Übertragung des Klavierstücks keine unmittelbare Verwendungsmöglichkeit.

9 Dieser erste, noch *12 Notations* betitelte Entwurf befand sich nicht auf Boulez' Initiative hin schon in der *Paul Sacher Stiftung Basel*, sondern war im Nachlass des zwei Jahre jüngeren Maurice Le Roux enthalten, der zur gleichen Zeit wie Boulez in der Harmonielehreklasse von Messiaen war und ebenfalls an den Kursen bei Leibowitz teilnahm.

10 Gerald Bennett hat einige Passagen aus dieser Reinschrift in seinem Aufsatz zum Frühwerk von Pierre Boulez in Form einer Abschrift veröffentlicht (vgl. 1986).

11 Vgl. Grabow 2018, 124.

(5)

Assez lent. Avec intensité

à 2

2 Grandes Flûtes
(2.e reprend la Flûte)

2 Hautbois

Cor Anglais

2 Clarinettes
en Sib

Clarinette Basse en Sib

2 Bassons

2 Cors
en Fa

2 Trombones

Harpes

Violons I

Violons II

Altos

Violoncelles

2 Contrebasses

© Paul Sacher Stiftung

Beispiel 2 (Fortsetzung von vorangehender Seite)

Zunächst fällt die sehr kammermusikalische Behandlung des mittelgroßen Orchesterapparats ins Auge, die eine solistische Führung der Linien bevorzugt. Es treten aber auch Kombinationen zweier Instrumente zur Darstellung einer Linie auf – wie zu Beginn die impressionistisch anmutende Akzentuierung der Töne des Englisch Horns durch die Harfe – oder etwas später, wo erste Violinen und beide Flöten in hoher Lage in sehr vertrauter Weise einen Mischklang bilden (T.8–9).

Auf den ersten Blick könnte man versucht sein, den Einfluss Anton Weberns in der zerstreuten, das Tutti meidenden Orchesterbehandlung zu sehen, was sicher auch nicht ganz unzutreffend ist, denn Boulez hatte gerade die Symphonie op. 21 und das Konzert für neun Instrumente op. 24 kennengelernt.¹³ Doch es gibt wichtige Unterschiede: So finden sich in den beiden Werken Weberns praktisch keine Mischklänge zur Darstellung eines melodischen Motivs oder auch nur eines Tons, wie sie bei Boulez eine wesentliche Rolle spielen. Darüber hinaus ist die blockhafte Instrumentierungsweise, wie sie die erste Hälfte der *Notation 3* kennzeichnet, in ihrer Trennschärfe nicht typisch für die beiden Kompositionen Weberns. Die blockhafte Instrumentierung ist vielmehr einer schon dem Klavierstück immanenten formalen Konzeption geschuldet: Nach einer sehr abgezielten formalen Gestaltung in der ersten Hälfte, mit Abschnitten, die sich genau abgrenzen lassen, weil rechte und linke Hand ihre Phrasen fast synchron beginnen und beenden, entsteht in der zweiten Hälfte durch Überlappungen, die die einzelnen Abschnitte verbinden, eine höhere formale Komplexität. So legt erst die zweite Hälfte von *notation 3* eine stärker verwobene Instrumentierung nahe, in der die einzelnen Stimmfäden sich verfilzen können, wie es auch für Webern typisch ist.

Nachdem 2017 die Reinschrift dieser Fassung mit dem Nachlass des Komponisten in die *Paul Sacher Stiftung* Basel gelangt war, ergab sich schnell eine erste Anfrage zur Uraufführung. Um über den weiteren Umgang mit dem Werk zu diskutieren und die Aufführbarkeit praktisch zu erproben, organisierte Angela Ida de Benedictis, Leiterin der *Sammlung Pierre Boulez*, einen Workshop mit Fachleuten, bei dem *Onze Notations* durch die *Basel Sinfonietta* unter Baldur Bronni-

13 In der *Paul Sacher Stiftung* Basel befindet sich eine Reihe von Manuskripten, die im Laufe des Unterrichts bei René Leibowitz entstanden sind und unter anderen Abschriften Boulez' dieser beiden Werke Weberns enthält.

mann erfolgreich geprobt und eine Veröffentlichung befürwortet wurde.¹⁴ *Onze Notations* sind äußerst bemerkenswerte erste Auseinandersetzungen eines 20-jährigen mit dem Orchesterapparat. Nähme man sie zu Vorbildern im Instrumentationsunterricht, wäre es ein bisschen so, als fordere man die Studierenden auf, einem Kommilitonen über die Schulter schauen. Auch wenn sie sicher nicht zu den Referenzwerken eines zeitgemäßen Instrumentationsunterrichts gehören, taugen sie als Vergleichsobjekte und können dazu anregen, eigene kleine Orchesterfassungen der *douze notations* anzufertigen, die aufgrund ihrer Kürze, ihrer strukturellen Dichte aber auch ihres Abwechslungsreichtums, sehr lohnenswerte Studienobjekte für den Instrumentationsunterricht abgeben.

Die Orchesterfassung von 1978

Gesamtbesetzung:

- Flöten (4; 4. auch Picc.), Oboen (3), E. Horn, Klar. in Es, Klar. in B (2; 3. auch Klar. in A), Bassklar., Fagott (4, 4. auch Kontrafagott)
- Hörner in F (6), Tromp. in C (4), Pos. (4), Tuba
- Schlagzeug (8 Spieler), Celesta, Klavier¹⁵, Harfen (3), Pauken
- Streicher (9 / 8 / 7 / 6 / 5 Pulte)

Die 1978–80 entstandenen Orchesterfassungen¹⁶ könnten bezogen auf die gerade besprochenen kaum verschiedener sein. Boulez nutzt die Klavierstücke jetzt als Ausgangspunkt für eine gewaltige Expansion, die die engen Begrenzungen des Originals durchbricht und das kompositorische Material breit auswalzt.¹⁷ Die Titelgebung, sowie sie Boulez in der Veröffentlichung durch die Universal Edition 1978 verwendet, versinnbildlicht diese Expansion auf subtile Weise: Während er das dem jeweiligen Orchesterstück vorangestellte Klavierstück im Singular beti-

14 Leider haben die Erben eine erste Genehmigung wieder zurückgezogen.

15 Nicht in *Notations III*.

16 Die Uraufführung der ersten vier *Notations* in der neuen Fassung fand 1980 in Paris statt; die später entstandene *Notations VII* wurde erst 1998 vollendet und 1999 in Chigago uraufgeführt. Beide Aufführungen standen unter der Leitung von Daniel Barenboim.

17 Zählt das Klavierstück 12 Takte, kommt die Orchestrierung von 1978 auf 70 Takte.

telt, benennt er die Orchesterfassung selbst im Plural: also *notation 1* für das Klavierstück, aber *Notations I* für die Orchesterfassung.¹⁸

Die Orchesterbesetzung, die für die Fassung von 1978 benötigt wird, ist, besonders durch die vierfache Bläserbesetzung, größer als die noch relativ bescheidene, die Boulez 1946 verlangt (Bsp. 3). Boulez zielt aber auch auf eine ganz andere Art und Weise der Orchestrierung: Nachdem er 1946 in der Nachfolge Weberns kammermusikalisch instrumentierte, nutzt er jetzt das historisch gewachsene Große Orchester, um eine viel üppigere orchestrale Klangwelt zu erschaffen. Er verzichtet vollständig auf Experimente mit der Aufstellung oder Besetzung des gegebenen Instrumentalkörpers, wie sie noch wenige Jahre zuvor, etwa in den Werken *Rituel in memoriam Maderna* (1975) oder *Figures-Doubles-Prismes* (1963/1968), unbedingter Bestandteil der Konzeption eines Orchesterwerkes gewesen waren.

Beispiel 3 zeigt den Beginn der *Notations III* in der Fassung von 1978 und enthält die Orchestrierung des 1. Taktes des Klavierstücks; Instrumentation und neue Satzstruktur sind untrennbar miteinander verbunden. Boulez hat den ursprünglich dreistimmigen Satz erheblich erweitert: Standen die ersten beiden Melodietöne im Klavierstück allein da, sind sie jetzt mit einer Anzahl von Nebennoten versehen worden und fungieren als Zentraltöne. Die Ausführung der Melodie obliegt nicht mehr einer einzelnen Stimme – vielmehr sind verschiedene Stimmen gleichzeitig, zu Beginn fast alle beteiligten Instrumente, mit ihrer Darstellung der Melodie beschäftigt. Wie schon in der Fassung von 1946 kommt den Holzbläsern große Bedeutung zu, die die lang ausgehaltenen Zentraltöne über unterschiedlich lange Auftaktfiguren erreichen. Dies geschieht nicht synchron, sondern in einer Art sehr freien Kanons gegeneinander verschoben. Die Blechbläser begnügen sich mit kurzen Tupfern aus Nebennoten oder Zentraltönen. Die Harfe spielt eine gleichmäßige Pendelbewegung, die immer wieder zum Zentralton zurückkehrt, während die Streicher teilweise die Auftakte der Bläser verdoppeln und zu Akkordfolgen erweitern. Den Zentralton unterlegen sie mit gehaltenen Akkorden, zu Beginn ›col legno battuto‹ akzentuiert.

18 Zur weiteren Differenzierung der Titel nummeriert Boulez in der Ausgabe der *douze notations pour piano* von 1985 (wie schon in den Manuskripten von 1945/46) mit arabischen Ziffern – während die großen *Notations pour Orchestre* römisch gezählt werden.

Notations

pour orchestre (1978/1984)

Pierre Boulez

(ⁿ 1925)

III

The image shows a page of a musical score for Pierre Boulez's 'Notations III'. The score is for an orchestra and includes parts for various instruments and voices. The top section features woodwinds (Flute 1, Flute 2, Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon, and Bassoon 2) and strings (Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Double Bass). Below these are vocal parts for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is marked with a circled '1' at the beginning. The tempo is indicated as 'Très modéré' with a 4/52 time signature. There are several tempo changes and markings: 'poco rall.', 'revenir au', '2/4 T', 'poco rall.', '4/4 T', 'poco rall.', '3/8', and 'revenir au' with a 6/8 time signature. The score is densely notated with various musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings like 'ppp' and 'pp'. The bottom of the page has a circled '3' and the instruction 'basse le cora'.

© Copyright 1978 by Universal Edition (London) Ltd., London

Korr. VII / 1987
Universal Edition UE 16819

Beispiel 3: Pierre Boulez, *Notations III* in der Fassung von 1978, Beginn

Diese Darstellungsweise der Melodie, wie sie hier durch das ganze Orchester erfolgt, lässt sich mit Boulez als heterophon bezeichnen: »Ich definiere ganz allgemein die Heterophonie als Überlagerung einer Grundstruktur mit einem *veränderten* Aspekt der gleichen Struktur.«¹⁹ Die neue, heterophone Darstellungsweise dient einem ganz anderen Ziel als das Klavierstück oder noch die erste Orchesterfassung erreichen wollten: Ging es dem jungen Boulez, der ursprünglichen, aphoristischen Form entsprechend, sowohl in den Klavierstücken als auch in der Orchesterfassung von 1946 um eine möglichst klar konturierte, geschliffene Präsentation, ist es gerade das Unschärfe und Verschwommene in der Darstellungsweise, was die Orchesterfassung von 1978 auszeichnet. Erst diese neue Idee macht überhaupt den tieferen Sinn dieser Bearbeitung verständlich.

Lässt das entstehende Klangbild auch vieles im Vagen und Ungreifbaren – der spürbare Puls ist sehr fasslich und konkret; er wird insbesondere durch die Schlaginstrumente ohne fixierte Tonhöhe akzentuiert. Gleichwohl handelt es sich nicht um einen nachträglichen Zusatz: Der Grundschatz ist, wenn auch weniger deutlich wahrnehmbar, auch schon im heterophonen Satzgefüge präsent, da die an der Ausführung der Melodie beteiligten Stimmen trotz heterophoner Schreibweise die Gerüsttöne nur auf Viertelposition erreichen. Wie die klangliche Verschwommenheit steht auch die rhythmische Begradigung im Gegensatz zu einem wesentlichen Charakterzug der Klavierstücke, denn hier verhindern noch Messiaens ›hinzugefügte Töne‹²⁰, dass sich ein übergeordneter Grundschatz etablieren kann.

Die beschriebene Art der Erweiterung des Satzgefüges und der Instrumentation ist nur möglich, weil Boulez das Klavierstück in Zeitlupe ablaufen lässt. Trotz der Verschiebungen und Überlagerungen in den einzelnen melodietragenden Stimmen lässt sich meist eine ›Modell-Linie‹ ausmachen; zu Beginn findet sich diese Grundstruktur in der Stimme des ersten Pulsts der Celli, in der Boulez auf Auftaktfiguren ganz verzichtet und den Gerüstton immer zeitgleich mit einem Taktstrich wechselt. Wie in Beispiel 4 aus den Tabellen unter dem Notentext der jeweils führenden Stimme des Klavierstücks abzulesen ist, erscheinen alle Notenwerte der Modell-Linie im Orchester gegenüber dem Original vergrößert – das Stück insgesamt wurde etwa in einem Proportionsverhältnis von 1:5 erweitert. In der obersten Zeile der Tabelle sind die betreffenden Töne der jeweils führenden Stimme wiedergegeben. In der zweiten Zeile findet sich die Dauer dieses Tons im Klavierstück, unmittelbar darunter die Dauer desselben Tons so, wie er in der

19 Boulez 1963, 100 f. (Hervorhebung original).

20 Vgl. Messiaen 1944, Kapitel XIII.

Modell-Linie der Orchesterfassung von 1978 erscheint. Um eine leichtere Vergleichbarkeit der Dauern in beiden Fassungen zu ermöglichen, sind sie in der Tabelle in Zahlen ausgedrückt; dabei entspricht eine Einheit einem triolischen 32-stel – dementsprechend enthält eine Viertel in beiden Fassungen 12 Einheiten. Kurz vor der Wiederkehr des ersten Teils war die Dauer der einzelnen Gerüsttöne im Orchesterstück nicht eindeutig zu bestimmen: Hier wurde die Dauer der gesamten Phrase ermittelt und zur Errechnung eines durchschnittlichen Proportionsverhältnisses verwendet (Bsp. 4).

Wie man sieht, erfolgt die Augmentation der Dauern des Originals nicht gleichmäßig: Der Faktor wechselt. Dabei vertraut der Komponist sich nicht dem Automatismus einer Zahlenreihe an, sondern zeichnet den formalen Verlauf der Musik nach. Dies geschieht auf ganz traditionelle Weise, nämlich durch lange Schlusstöne, die, Fermaten gleich, das Stück gliedern. Obwohl Boulez also die Form des Klavierstücks unangetastet lässt, passt er doch die Einschnitte den vergrößerten Dimensionen des Orchesterwerks an. Durch diese vertieften Einschnitte bleibt der formale Ablauf trotz Zeitlupe verständlich.

Das optische Erscheinungsbild der Partitur ist im weiteren Verlauf an vielen Stellen frappant. Nachdem Boulez den ersten Teil der *notations III* heterophon orchestriert hat, schließen sich die folgenden Teile in vergleichsweise homophon²¹ Schreibweise an, während der Schlussteil entsprechend der spiegelsymmetrischen formalen Anlage wiederum heterophon ist. Die homophonere Schreibweise der Mittelteile offenbart sich naturgemäß besonders im rhythmischen Bereich; eine Vielzahl von Instrumenten ist gerade in den jetzt noch umfangreicheren Auftaktgruppen aneinander gekoppelt und erreicht die Gerüsttöne bzw. die ihnen zugeordneten Akkorde gemeinsam. So deutlich wie der Beginn eines Akkordes wird auch sein Ende deutlich sichtbar als senkrechter Schnitt gestaltet.

Solche Schnitte finden sich in den heterophonen Außenteilen nicht; hier machen die bewegten Klangflächen eine andere Technik des Endigens notwendig: Statt eines geraden oder diagonalen Einschnitts dominiert hier optisch die geschwungene Linie, die eher an einen unregelmäßigen Riss denken lässt. In der Spiegelachse der *notations III*, also mitten im homophonen Teil, hat Boulez diese Idee auf die Spitze getrieben und lässt im Partiturbild eine nach rechts unten drehende Spirale entstehen: geschwungene Linien auf beiden Seiten, die sich aus den gegeneinander verschobenen Einsätzen der Streicher bilden. Das aus anderen Gründen faszinierende klangliche Resultat dieser Spirale löst sich im Gegenteil in großer Höhe ins Nichts auf.

21 »Wir [...] betrachten die Homophonie als direkte Dichte-Transformation der Monodie« (vgl. Boulez 1963, 99).



<i>es''</i>	<i>d'</i>	<i>a'</i>	<i>e'</i>	<i>c'</i>	<i>f</i>	<i>cis'</i>	<i>g'</i>	<i>fis''</i>	<i>h'</i>	<i>gis''</i>	<i>b'</i>
12	6	15	4	17	9	6	6	8	4	9	12
48	24	63	24	102	84	24	24	36	24	36	96
1:4	1:4	1:4..	1:6	1:6..	1:9..	1:4	1:4	1:4..	1:6	1:4	1:8

Takt 4 / 18



<i>f</i>	<i>b</i>	<i>es'</i>	<i>e'</i>	<i>cis''</i>	<i>d'</i>	<i>g''</i>	<i>c'''</i>	<i>e''</i>	<i>h'</i>	<i>es''</i>	<i>a'</i>	<i>b</i>	<i>f</i>	<i>fis</i>
6	6	4	1	3	3	3	3	4	8	6	6	6	3	6
24	24	16	8	12	12	12	12	36	72	24	24	24	12	60
1:4	1:4	1:4	1:8	1:4	1:4	1:4	1:4	1:9	1:9	1:4	1:4	1:4	1:4	1:10

Takt 6 / 31



<i>e'''</i>	<i>f''</i>	<i>b'''</i>	<i>es'</i>	<i>G'</i>	<i>d'</i>	<i>fis'</i>	<i>c''</i>	<i>cis'''</i>
6	9	18	4	4	4	3	6	12
24	36	72 + 132	16	16	16	12	6	84
1:4	1:4	1:4/1:11,3..	1:4	1:4	1:4	1:4	1:4	1:7

Takt 8 / 45



<i>as''</i>	<i>h'</i>	<i>a'</i>	<i>a'</i>	<i>b'</i>	<i>es''</i>	<i>d'</i>	<i>a</i>	<i>e</i>	<i>es</i>	<i>fis''</i>
6	6	6	8	4	0	6	6	4	8	12
24	24	24	32	10 + 6		24	24	16	128	96
1:4	1:4	1:4	1:4	1:4		1:4	1:4	1:4	1:16	1:8

Takt (noch) 9 / 55



<i>b</i>	<i>as</i>	<i>H</i>	<i>fis'</i>	<i>g</i>	<i>cis'</i>	<i>f</i>	<i>c'</i>	<i>e</i>	<i>a</i>	<i>d'</i>	<i>es'</i>
12	9	4	8	6	6	15	7	8	15	6	12
48	36	24	48	24	54	60	42	48	60	24	192
1:4	1:4	1:6	1:6	1:4	1:9	1:4	1:4	1:6	1:4	1:4	1:16

Beispiel 4: Pierre Boulez, *notation 3*, Proportionen von Hauptstimme und ›Modell-Linie‹ im Vergleich

Die Verwendungsmöglichkeiten der *notations* in der Fassung von 1978 im Instrumentationsunterricht sind anders geartet als die der frühen Fassung. Aufgaben, die auf die Nachahmung einer solchen Bearbeitungspraxis abzielen, wären sehr anspruchsvoll und zeitaufwändig. Es müssten nicht allein instrumentatorische Entscheidungen getroffen werden, sondern genuin kompositorische – und so wären es Komponisten und Tonsetzer in höheren Semestern, die für ein solch ambitioniertes Projekt in Frage kämen. In der *Paul Sacher Stiftung Basel* befinden sich inzwischen Skizzen und Particellentwürfe für die unvollendet gebliebenen *Notations V, VI und VIII*, die Ausgangspunkt für Vervollständigungsversuche sein könnten: sicher nicht im normalen Instrumentationsunterricht – möglicherweise aber im Rahmen einer Masterarbeit oder einer künstlerischen Dissertation. Aufschlussreich für Studierende jeden Fachbereichs dürfte ein Vergleich der drei Fassungen sein – auch ohne dass es zu eigenen Instrumentationsversuchen kommt; es würde einfach darum gehen, die möglichen Auswirkungen einer Orchestrierung auf ein Klavierstück an einem sehr frappanten Beispiel zu studieren.

Literatur

- Bennett, Gerald (1986), »The early works«, in: *Pierre Boulez A Symposion*, hg. von William Glock, London: Eulenburg, 41–84.
- Boulez, Pierre (1963), *Musikdenken heute 1*, Mainz: Schott.
- Gärtner, Susanne (1996), *La discipline dodécaphonique. Untersuchungen zu René Leibowitz' Rezeption später Werke Anton Weberns*, Lizentiatsarbeit Universität Basel.
- Gärtner, Susanne (2005), *Werkstatt-Spuren: Die Sonatine von Pierre Boulez – eine Studie zu Lehrzeit und Frühwerk*, Bern: Peter Lang.
- Grabow, Martin (2018), »Encore deux fois plus longue« Pierre Boulez Bearbeitungen seiner *douze notations pour piano*« in: *Re-Set. Rückgriffe und Fortschreibungen in der Musik seit 1900*, hg. von Simon Obert und Heidy Zimmermann, Mainz: Schott, 123–133.
- Grabow, Martin (2016), *Erfindung, Recycling, Neukomposition. Untersuchungen zur inneren Verflochtenheit des Lebenswerks von Pierre Boulez am Beispiel der notations (= Mannheimer Manieren und Musikforschung 3)*, Hildesheim: Olms.
- Hirsbrunner, Theo (1986), »Pierre Boulez: Notations (1945)«, *Melos* 48/2, 2–20.
- Jameux, Dominique (1984), *Pierre Boulez*, Paris: Fayard.
- Meine, Sabine (2000), *Ein Zwölfötner in Paris. Studien zu Biographie und Wirken von René Leibowitz*, Augsburg: Wißner.
- Messiaen, Olivier (1944), *Technique de mon langage musicale*, Paris: Leduc.
- Piencikowski, Robert (1995), *Bemerkungen zu den Notations I–IV von Pierre Boulez*, Programmheft des Festkonzerts 75 Jahre Salzburger Festspiele.

Martin Grabow

© 2022 Martin Grabow

Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim [University of Music and Performing Arts Mannheim]

Grabow, Martin (2022), »In Zeitlupe und durchs Vergrößerungsglas. Pierre Boulez' *notations* im Instrumentationsunterricht« [In slow motion and through a magnifying glass – Pierre Boulez' *notations* in instrumentation lessons], in: ›Was fehlt?‹ – *Desiderate und Defizite musiktheoretischer Forschung und Lehre. 4. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie Köln 2004* (GMTH Proceedings 2004), hg. von Stefan Rohringer, 111–126. <https://doi.org/10.31751/p.249>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022