

SWR2 Musikstunde

Ein Kind des Olymp (2) Der Komponist und Dirigent Pierre Boulez

Von Werner Klüppelholz

Sendung: Dienstag, 24. März 2015 9.05 – 10.00 Uhr
Redaktion: Norbert Meurs

Bitte beachten Sie:

Das Manuskript ist ausschließlich zum persönlichen, privaten Gebrauch bestimmt. Jede weitere Vervielfältigung und Verbreitung bedarf der ausdrücklichen Genehmigung des Urhebers bzw. des SWR.

Mitschnitte auf CD
von allen Sendungen der Redaktion SWR2 Musik sind beim SWR Mitschnittdienst
in Baden-Baden für € 12,50 erhältlich. Bestellungen über Telefon: 07221/929-26030

Kennen Sie schon das Serviceangebot des Kulturradios SWR2?

Mit der kostenlosen SWR2 Kulturkarte können Sie zu ermäßigten Eintrittspreisen
Veranstaltungen des SWR2 und seiner vielen Kulturpartner im Sendegebiet besuchen.
Mit dem Infoheft SWR2 Kulturservice sind Sie stets über SWR2 und die zahlreichen
Veranstaltungen im SWR2-Kulturpartner-Netz informiert.
Jetzt anmelden unter 07221/300 200 oder swr2.de

II

Mit Werner Klüppelholz, guten Morgen! „Ein Kind des Olymp – der Komponist und Dirigent Pierre Boulez“, Teil zwei.

| |
|-----------|
| Indikativ |
|-----------|

Paris, nach Hemingway „Ein Fest fürs Leben“, ist Schauplatz unzähliger Kinostreifen; darunter der bis heute beliebte Film „Die Kinder des Olymp“, von und mit Jean-Louis Barrault. Der hatte zugleich eine Theatertruppe, die benötigte Bühnenmusik, indes war die Stelle am Ondes Martenot gerade vakant. Arthur Honegger gibt Barrault den Tipp, er solle sich den jungen Mann in den „Folies Bergère“ einmal anhören. Pierre Boulez wird umgehend engagiert; ein göttergleiches Glück, wie sich herausstellen wird. Aus dem Film macht Barrault anschließend eine Ballett-Pantomime namens „Baptiste“, mit der Musik von Joseph Kosma, dem die Welt das Chanson „Les feuilles mortes“ verdankt. Barrault will mit dem Ballett auf Tournee durch die Provinz gehen, Kosma hat allerdings dazu keine Zeit (oder Lust). Dann soll doch der Neue die Bühnenmusik leiten und damit schlägt die Geburtsstunde des Dirigenten Pierre Boulez. Noch ist das Orchester durchaus überschaubar: Zwei Klavierspieler, Ondes Martenot, Blechbläser vom kostengünstigen Tonband und Schlagzeug, bedient von Michel Jarre, nachmals in Frankreich ein berühmter Filmkomponist. Mit der Musik von Honegger, Francis Poulenc oder Darius Milhaud bringt Barrault Stücke von Marivaux, Molière, Kafka oder Paul Claudel, dem die Musik besonders am Herzen lag. Einmal bat er Honegger,

einen „himmlischen Teekessel“ zu vertonen. Vom Hauskomponisten Honegger stammt auch die Musik zum „Hamlet“, Boulez' erstes Stück als Leiter der Bühnenmusik. Die Kompanie von Barrault und seiner Frau Madeleine Renaud unternimmt mehrfach Reisen nach Lateinamerika, Boulez ist stets dabei. Während seiner Freizeit komponiert er ununterbrochen, in Buenos Aires erklärt er einem ortsansässigen Statisten in Barraults Kafka-Bearbeitung, als Komponist müsse er unbedingt nach Europa gehen – das war Mauricio Kagel - und in Caracas wird der Leiter des Sinfonie-Orchesters auf Boulez aufmerksam und fragt, ob er nicht mal ans Pult wolle. „So weit weg von zu Hause ist ungefährlich“, denkt sich Boulez und dirigiert zum ersten Mal im Leben ein großes Orchester, mit Debussy, Strawinsky und der Klassischen Sinfonie von Serge Prokofjew.

| | |
|---|-------|
| Prokofjew: 1. Sinfonie op. 25, 1. Satz | 3'48" |
| Chicago Symphony Orchestra, Ltg. G. Solti | |
| M 0071988 006 | |

Das Chicago Symphony Orchestra, geleitet von Georg Solti, spielte den ersten Satz der Ersten Sinfonie von Prokofjew.

Die Welt-Metropole Paris war für die Neue Musik um 1950 ein ödes Kaff. Da gab es niemanden, auch nicht die Tonband-Tüftler der „musique concrète“, mit dem Boulez die fundamentalen Probleme hätte besprechen können, die ihn als Komponist bewegten. Doch dann trifft er zufällig in einer Galerie einen dreizehn Jahre älteren Amerikaner, der sich als Komponist gerade in einem

radikalen Umbruch befindet. Sein Name: John Cage. Auf stundenlangen Spaziergängen rund um die Isle Saint-Louis diskutieren beide die Frage, wie die Neue Musik zu erneuern sei und setzen dieses Gespräch noch jahrelang brieflich fort über den Atlantik hinweg; so als ob Brahms und Wagner sich über ihre Arbeit ausgetauscht hätten. Boulez ist vor allem beeindruckt von einer instrumentalen Erfindung Cages, dem präparierten Klavier. Hier werden kleine Teile aus Holz, Metall oder Gummi nach Plan zwischen die Saiten gesteckt und das Ergebnis klingt dann etwa wie balinesische Musik, die Boulez gleichermaßen faszinierte. Er organisiert in Paris sogar eine Aufführung von Cages „Music of Changes“, der ersten Zufalls-Komposition, und zeigt sich damit „sehr einverstanden“. Dabei bleibt es nicht. Je klarer seine eigene Orientierung als Komponist wird, desto entschiedener lehnt Boulez das Komponieren mit dem Zufall ab; das treibe Cage ja nur aus „Faulheit“ und „Unfähigkeit“. Zum präparierten Klavier geht er ebenfalls auf Distanz, denn es widerspricht seinem konservativen Sicherheitsbedürfnis: Die Präparierungen könnten beim Spiel ja herausfallen.

| | |
|-----------------------|-------|
| Cage: Interlude Nr. 1 | 3'10" |
| P. Roggenkamp | |
| M0051352 | |

Peter Roggenkamp spielte Interlude Nr. 1 von John Cage, noch nicht mit dem Würfel komponiert, sondern ganz traditionell mit Inspiration.

Nicht allein der Gedanke an den Zufall ist Boulez unbehaglich; richtig übel

wird ihm bei Aufführungen jedweder Neuen Musik in Paris. Wenn diese überhaupt irgendwo auftauchte, „so war das beinahe eine Gnade“, sagt Boulez, „wie wenn man einem Bettler eine Brotkruste gibt.“ Und dann ist das Brot noch ungenießbar: „Ich fragte mich unwillkürlich, ob ich schielende Ohren besäße. Beim Lesen der Partitur hielt ich sie für wertvoll und göltig, aber in solchen Konzerten sagte ich mir dann, diese Stücke können unmöglich eine interessante musikalische Substanz haben. Besonders bei Webern-Aufführungen hat mich die fehlende klangliche Sorgfalt halb krank gemacht. Die Instrumente wurden hässlich, bekamen eine aggressive Färbung; es gab keinen Zusammenhang zwischen ihnen, es fehlte jede Vorstellung des Übergangs von einem Punkt des Werkes zum anderen. Die Musik wurde richtig dumm.“ Dabei hat Anton Webern in seine Sinfonie, von der Boulez hier spricht, ziemlich viel Geist investiert. Dieses Stück aus dem Jahr 1928 ist - als gelehrte Musik - ein Rückgriff aufs Mittelalter. Im ersten Satz benutzt Webern die strengste kontrapunktische Form überhaupt, den Kanon. Aber anders als etwa der Bruder Jakob geht Webern noch drei Schritte weiter. Er konstruiert einen Doppelkanon mit gleichzeitiger Umkehrung, das heißt, ein Ton der aufwärts springt, erscheint dann abwärts, horizontal gespiegelt. In einem dritten Schritt verteilt Webern die Töne – je nach Zusammenhang - auf zehn verschiedene Orchester-Stimmen. Das Horn beginnt, doch schon der allererste Harfenton im zweiten Takt gehört zur Umkehrung, die sich sogleich im Cello fortsetzt. Jeder Ton steht isoliert für sich und ist doch Teil des Systems. Das kann man bewundern wie das ausgeklügelte Strebewerk eines gotischen Domes, wo die Entfernung eines einzigen Steines die Statik gefährdet. Man

kann es auch anders sehen. Die Komponisten müssen selbstverständlich mit der Zeit gehen, meint Boulez, das Jahrhundert zwischen Beethoven und Webern sei schließlich auch das zwischen Kutsche und Flugzeug. Zugleich wurden aus der Gemeinschaft der Menschheit in den Sinfonien Beethovens vereinzelte Individuen in der Sinfonie Weberns.

| | |
|---|-------|
| Webern: Sinfonie op. 21, 1. Satz | 6'27" |
| London Symphony Orchestra, Ltg. P. Boulez | |
| Sony M4 35193 | |

Das London Symphony Orchestra, geleitet von Pierre Boulez, spielte den ersten Satz der Sinfonie op. 21 von Anton Webern, dessen Askese der Malerei-Kenner Boulez gern mit Piet Mondrian vergleicht.

Im Konstruktivismus Weberns liegt ein Ausgangspunkt des Komponisten Boulez, in den quasi improvisierten Formen Debussys ein anderer. Beides sei notwendig, der strenge und der freie Stil, wofür Bach das beste Beispiel biete.

Schon früh zeigt Boulez eine starke Zuneigung zu Deutschland, die darin gipfelt, dass er sich 1958 dauerhaft in Baden-Baden niederlässt. Ein äußerer Grund ist gewiss der, dass sich die deutschen Rundfunkanstalten in hohem Maße für die Neue Musik engagierten, die in Frankreich nur ein Schattendasein fristete; zu schweigen von der Kulturpolitik dort, die Boulez in vielen Zeitungsartikeln geißelt. Zudem meint dieser Wahl-Badenser, der in Wahrheit ein Preuße ist: In romanischen Ländern kann man nicht arbeiten, höchstens Urlaub machen. Eine tiefere Ursache seiner Zuneigung zu

Deutschland liegt in der Musikgeschichte. Boulez bewundert die kontinuierliche Entwicklungslinie von Bach über Beethoven und Wagner zu Schönberg und Webern (Österreich großzügig eingemeindet), die in Frankreich so nicht existieren. Der Komponist Boulez ist das Gegenteil eines Bilderstürmers, als den man Cage betrachten kann. Er ist zeitlebens auf der Suche nach Modellen in den Stücken der Vorgänger, die er in seinem eigenen Schaffen neu formulieren und produktiv machen möchte. Bei Bach, über den Boulez einen langen Aufsatz verfasst, lernt er etwa, wie der Kanon musikalische Strukturen erzeugen kann. „Die sich steigernde Komplexität des kanonischen Satzes, die Zunahme in der Anzahl der Stimmen, die wachsende Schwierigkeit der Kanons, die rhythmische Progression, schließlich die Neugruppierung von Kanons in ein und derselben Variation, das alles bestimmt die Architektur dieser Choralvariationen.“ Im Blick hat Boulez hier die kanonischen Veränderungen über den Choral „Vom Himmel hoch“, die fast so schwierig mit dem Ohr zu verfolgen sind wie Weberns Sinfonie. Geschrieben wurde das Stück für die „Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften“ in Leipzig. Jedes Mitglied hatte einmal im Jahr einen theoretischen Beitrag abzuliefern; beim Mitglied Bach genügte eine Komposition.

Bach: Einige canonische Veränderungen über das Lied „Vom Himmel hoch“

BWV 769a

G. Weinberger

M0242193 011 - 016

Gerhard Weingerger spielte die Kanonischen Veränderungen über den Choral „Vom Himmel hoch“ von Johann Sebastian Bach.

Paris 1954. „Wir hatten sehr bald die ungewöhnlichen Qualitäten unseres jungen Kapellmeisters erkannt. Die Intensität seiner Einsatzbereitschaft ließ darauf schließen, dass es ihn zu schöpferischer Tätigkeit drängte. Sein vielseitiges Talent, eine gewisse Mischung aus Unnachgiebigkeit und Humor, die wechselhaften Launen mal liebevoller, mal unverschämter Anwendungen, ein ausgeprägtes und unwiderstehliches Temperament – all das hatte uns ihm nahegebracht und unsere Bindung an ihn verstärkt. Wir liebten ihn aufrichtig wie einen Sohn.“ Unter den vielen Mentoren, die Boulez gefördert haben, ist der gerade zitierte Schauspieler, Regisseur und Theaterintendant Jean-Louis Barrault vielleicht der Wichtigste. Gelernt hat der Dirigent Boulez von ihm: Dass ein Chef nicht auf Macht fixiert sein darf, sondern nur auf die ideale Aufführung. Dass diese wenigstens annäherungsweise erreicht werden kann, wenn der Regisseur das Stück genauestens im Kopf hat. Und: Dass der Muskelgebrauch so sparsam sein sollte wie bei einem guten Schauspieler. All das werden die Musiker, die mit Boulez zu tun hatten, später an ihm rühmen. Die Heimat der Kompanie Barrault/Renaud ist das „Théâtre Marigny“, nahe den Champs-Élysées gelegen. Barrault gestattet Boulez, dort auch Konzerte durchzuführen. So entsteht die Konzertreihe und das gleichnamige Ensemble „Domaine musical“. Das Publikum auf den 280 Plätzen könnte gemischer nicht sein: Studenten, Berufsmusiker, literarische Intellektuelle oder Damen von Welt, die

sich in amerikanischen Straßenkreuzern heranchauffieren ließen. Wer die lange Schlange am Kartenschalter überwunden hatte, muss sich gefühlt haben wie die Urchristen in den Katakomben. Ganz ähnlich soll die Luft gewesen sein, stickig, überhitzt, atemverschlagend; die Stühle äußerst unbequem, jeder Abend hatte enorme Überlänge. Vielleicht sprach deshalb der Hausherr zu Boulez: „Mein Kleiner, Deine Konzerte sind sehr schön, aber ich kann sie nicht aushalten.“ Selbstredend bestehen die Programme aus Neuer Musik, Zeitgenossen oder klassische Moderne, die bislang in Paris noch kaum zu hören war. Schon damals versucht Boulez, Beziehungen zwischen den einzelnen Stücken herzustellen. Webern benutzt im zweiten Satz seiner Sinfonie konstante rhythmische Zellen zur Bildung einer Form. Dazu passt nahtlos Guillaume de Machaut, einer der Erfinder des Prinzips solcher „Isorhythmie“, wörtlich Gleichrhythmik. Machaut ist die Neue Musik des 14. Jahrhunderts, wo die gerade erbauten gotischen Dome mehr dem lieben Gott als dem Tourismus dienten. In seinem Fall erfüllte der Klang dieser Messe die Kathedrale von Reims.

| | |
|--|-------|
| Machaut: Messe Nostre Dame, Agnus Dei | 3'46" |
| Ensemble Diabolus in Musica, Ltg. A. Guerber | |
| M 0257420 | |

Wir hörten das „Agnus Dei“ aus der „Messe Nostre Dame“ von Guillaume de Machaut.

Das von Antoine Guerber geleitete Ensemble trägt den bedenklichen Namen

„Diabolus in Musica“, der Teufel in der Musik.

Pierre Boulez ist mit allen Fasern seines Herzens ein leidenschaftlicher Anwalt der Neuen Musik. „Neugier“ heißt sein Schlüsselwort, „ich will nach etwas suchen, das ich noch nicht kenne“ oder „Wir können uns nicht von der Geschichte gefangen nehmen lassen“ und musikalisch nur in einem „Museum“ leben. Als Anwalt ist Boulez freilich entschieden parteiisch. Skrjabin, Schostakowitsch, Sibelius, Hindemith oder Benjamin Britten, sie alle und viele andere Tonsetzer kanzelt er ab in der unverblühten Art Strawinskys. Nennt der die Musik von Carl Orff „Neo-Neandertal“, so bezeichnet Boulez beispielsweise seinen Kollegen Henze in einem „Spiegel“-Interview als „lackierten Friseur“. Wenn er jedoch von einem Komponisten überzeugt ist, engagiert sich Boulez nach Kräften. Überzeugt ist er dann, wenn er in einem Werk eine neue Perspektive entdeckt, die für Nachfolger inspirierend sein könnte. Besser sei das Neue nicht als das Alte, Webern nicht besser als Machaut, aber es eröffne mehr Möglichkeiten und das sei ein „Fortschritt“. Boulez' Lieblingsvergleich ist die Architektur, die mit Glas und Stahl eben mehr Möglichkeiten bietet als bloß mit Holz und Stein. In Schönbergs „Pierrot lunaire“ von 1912 erblickt Boulez eine solch neue Perspektive für die menschliche Stimme, die hier weder sprechen noch singen soll, sondern mit dem Sprechgesang genau dazwischen steht. „Der Mondfleck“

Schönberg: Pierrot lunaire, Der Mondfleck

0'54"

Interpreten s. u.

Sony M 42072

Die Solistin war Yvonne Minton, die Spieler hießen Daniel Barenboim, Michel Debost, Antony Pay, Pinchas Zukerman und Lynn Harell, Leitung Boulez. Er nimmt Schönbergs Melodramen-Zyklus „Pierrot lunaire“ als Vorbild für seine bekannteste Komposition, „Le Marteau sans maître“. Das geschieht nicht heimlich, vielmehr gibt er es öffentlich kund und spielt häufig beide Werke zum Vergleich unmittelbar hintereinander. „Le Marteau sans maître“ wird beim Fest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik uraufgeführt, 1955 in Baden-Baden. Hier sitzt ein weiterer Boulez-Förderer, Heinrich Strobel, Südwestfunk-Redakteur und Leiter der Donaueschinger Musiktage. Der frankophile Strobel war bereits zuvor nach Paris gereist, um Boulez mit einem Orchesterstück zu beauftragen, das in Donaueschingen einen wunderbaren Skandal verursacht. Erst recht gewinnt Boulez Strobels Sympathie, als es ihm gelingt, in Paris ein Konzert für das Orchester des SWF zu organisieren, eine Großtat, wenige Jahre nach dem Krieg. Hans Rosbaud ist Chef des Orchesters, er wird zum großen Vorbild des Dirigenten Pierre Boulez, neben dem früh verstorbenen Roger Désormière und Hermann Scherchen. Strobel ist es auch, der Boulez zur Übersiedelung nach Baden-Baden verleitet, mit dem Argument, hier könne man in aller Ruhe arbeiten. Nebenbei hatte er noch einen Hintergedanken. Strobels Rivale Herbert Eimert, in gleicher Funktion beim Westdeutschen Rundfunk Köln tätig, konnte bereits einen jungen Siegfried vorweisen, namens Karlheinz Stockhausen. Das müsste doch mit diesem großen Talent aus Frankreich womöglich noch zu übertreffen sein. „Le Marteau sans maître“, der Hammer ohne Herr und Meister, beruht auf

surrealistischen Gedichten von René Char. „Die Texte werden teils gesungen“, bemerkt Boulez, „teils durch rein instrumentale Partien gedeutet“; letzteres ganz so, wie Debussy das Mallarmé-Gedicht „L'après-midi d'un faune“ behandelt. Wegen der prominenten Rolle eines Schlaginstruments wurde das Boulez-Stück von einem Spötter auch gleich umgetauft: „L'après-midi d'un vibraphone“. Begeistert seinerzeit von der Musik anderer Erdteile, hatte Boulez beim Vibraphon an javanisches Metallophon gedacht, beim Xylophon an das afrikanische Balaphon oder bei der Gitarre an die japanische Koto-Harfe. Sie treten gemeinsam im letzten Satz auf, wo Boulez überdies das Vertonen und das Instrumentalisieren des Textes zusammenführt: Die Stimme, teils Sprechgesang, teils Gesang, singt schließlich mit geschlossenem Mund und geht über in die Flöte. Igor Strawinsky, nach allem, was er von Boulez über sich lesen musste, hatte weiß Gott keinen Grund zur Freundlichkeit. Dennoch lässt er verlauten, dass er vom Marteau sehr beeindruckt sei und „Es macht mir Freude, Boulez anzuhören.“

| | |
|---|-------|
| Boulez: Le Marteau sans maître, IX. | 6'00" |
| E. Laurence, Ensemble InterContemporain, Ltg. P. Boulez | |
| Sony MK 42619 | |

Beim anschließenden Essen stieg Boulez auf den Tisch und zündete das Programm des Konzerts an; mit den anderen Komponisten wollte er offenbar nichts zu tun haben. Schade um Erich Ito Kahn, Karl-Birger Blomdahl und Wladimir Vogel.

Die heutige „Musikstunde“ mit Werner Klüppelholz ging zu Ende mit dem letzten Satz von „Le Marteau sans maître“, komponiert und dirigiert von unserer Titelfigur Pierre Boulez. Eine Aufnahme mit Elizabeth Laurence und dem Ensemble InterContemporain. Fortsetzung folgt, morgen zur gleichen Zeit.