

# Komposition als klingende Analyse : René Leibowitz' Sonate op. 12 in ihrer Beziehung zu Weberns Variationen op. 27

Autor(en): **Gärtner, Susanne**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia**

Band (Jahr): **19 (1999)**

PDF erstellt am: **01.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835180>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## Komposition als klingende Analyse: René Leibowitz' *Sonate* op. 12 in ihrer Beziehung zu Weberns *Variationen* op. 27<sup>1</sup>

Susanne Gärtner

Um René Leibowitz und sein Werk ranken sich Mythen und Vorurteile. Massgeblich prägend waren Pierre Boulez' frühe Schriften, welche den ehemaligen Lehrer polemisch kritisierten. Auch später bleibt Boulez – wird er explizit auf Leibowitz angesprochen – in seinem Urteil gnadenlos: Zwar sei es dessen Verdienst gewesen, die Werke Schönbergs, Bergs und Weberns im Paris der Nachkriegszeit vermittelt zu haben, seine schulmeisterlichen Analysen hätten der seriellen Musik jedoch eher geschadet als genützt:

Leibowitz, pour la musique sérielle, c'était le pire académisme, bien plus dangereux pour elle que l'académisme tonal ne l'a jamais été pour l'écriture et la musique tonales.<sup>2</sup>

... après Messiaen, qui avait tout de même une approche organique et historique des choses, chez Leibowitz, c'était au contraire très mécanique. Pour les *Variations* de Schönberg, en particulier, cela devenait vraiment ce que j'appelle une analyse comptable: on compte de 1 à 12, avec les renversements de la série, etc. Il y avait très peu, premièrement, de souci esthétique et deuxièmement de souci organique.<sup>3</sup>

Zu Leibowitz' kompositorischem Schaffen findet sich bei Boulez kein Kommentar.

Die wissenschaftliche Literatur zu Pierre Boulez hat dessen Sicht übernommen. Leibowitz wird meist nur beiläufig erwähnt, wobei das Bild des

1 Der Text entspricht einem Vortrag, der innerhalb des Forums der 78. Hauptversammlung der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft am 29. November 1997 in Bern gehalten wurde. Es handelt sich um einen Ausschnitt aus meiner Lizentiatsarbeit *La discipline dodécaphonique. Untersuchungen zu René Leibowitz' Rezeption später Werke Anton Weberns*, die 1996 an der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel vorgelegt wurde und heute in der Paul Sacher Stiftung Basel einsehbar ist.

2 Boulez in: Antoine Goléa, *Rencontres avec Pierre Boulez avec trois hors-textes*, Paris 1958, S. 46.

3 Boulez in: Jean Boivin, *La classe de Messiaen*, Paris 1995, S. 58.

dogmatischen Reihenzählers dominiert.<sup>4</sup> Neuerdings gibt es jedoch Stimmen, die auf eine tiefgehende Beeinflussung des jungen Boulez durch Leibowitz hinweisen und dabei Leibowitzsche Kompositionen Boulez' Frühwerken kompatibel zur Seite stellen.<sup>5</sup> Auch der aktuelle Musikmarkt hat mittlerweile den Komponisten Leibowitz entdeckt. 1996 erschien eine erste Einspielung mit Kammermusik, für die im enthusiastischen Wortlaut Adornos geworben wurde:

Es ist kein Zweifel daran, daß Ihre Stücke das höchste Kompositionsniveau repräsentieren, das heute überhaupt gefunden werden kann – von einer Reinheit, Unbestechlichkeit und Konzessionslosigkeit, und zugleich einer so vollkommenen Verfügung über die Mittel in allen ihren Dimensionen, daß man Ihre Stücke allem, was heute zu komponieren sich unterfängt, als ein verpflichtendes Paradigma vorhalten möchte.<sup>6</sup>

4 Vgl. dazu Goléa, *Rencontres*, S. 33 (wohl Boulez' Wortlaut übernehmend): „Echanger Messiaen contre Leibowitz, c'était échanger la spontanéité créatrice, combinée avec la recherche incessante de nouveaux modes d'expression, contre le manque total d'inspiration et la menace d'un académisme sclérosant“; vgl. Theo Hirsbrunner, *Pierre Boulez und sein Werk*, Regensburg 1985, S. 49: „Das stereotype Zählen bis auf 12, wie er es in den vierziger Jahren bei René Leibowitz, dem orthodoxen Schönbergianer, kennenlernte, war ihm immer fremd“; vgl. Peter Heyworth in: *Pierre Boulez. A Symposium*, hrsg. v. William Glock, London 1986, S. 10–11: „The only person Boulez knew of in Paris who had studied with [Schönberg] was an obscure composer and conductor called René Leibowitz. [...] Boulez was, however, far from happy about the dogmatic manner in which Leibowitz expounded dodecaphonic technique.“ Beispielhaft sei auch auf die werkchronologisch angelegte Würdigung von Häusler verwiesen, in welcher Leibowitz nur innerhalb der supplementären „Biographie in Stichworten“ erwähnt wird, vgl. Josef Häusler, *Profil Pierre Boulez*, Klagenfurt 1995, S. 44.

5 Vgl. Reinhard Kapp, „Die Schatten des Urbilds des Doubles. Vorsichtige Annäherung an eine Figur: René Leibowitz“, in: *Musiktheorie* 2 (1987), S. 20: „In diesem ersten Stadium der Auseinandersetzung geht Boulez in dem Interesse, die Möglichkeiten der ‚klassischen Schreibweise‘ restlos auszuschöpfen, über Leibowitz noch nicht hinaus bzw. bleibt noch kompatibel.“, bzw. S. 19: „[...] soviel scheint mir sicher, daß Boulez über die Informationen, die er sich bei Leibowitz verschaffen konnte, hinaus dort in eine Schule des Denkens ging, die ihre Spuren selbst da hinterlassen hat, wo Leibowitz ihn zum Widerspruch herausforderte.“ – Ähnlich argumentiert Mosch, wenn er betont, dass Leibowitz' Einfluss auf Boulez' Musikverständnis „kaum zu überschätzen“ sei, vgl. Ulrich Mosch, *Musikalisches Hören serieller Musik. Untersuchungen zu einer Ästhetik serieller Musik am Beispiel „Le marteau sans maître“ von Pierre Boulez*, Diss. Berlin 1990, S. 158. Im Unterschied zu Kapp schliesst Mosch einen Einfluss Leibowitzscher Kompositionen allerdings gänzlich aus.

6 Begleitheft zu CDX-29303, S. 6 bzw. in gekürzter Form u.a. in: *Dissonanz* 47 (1996), S. 2. – Das Zitat ist einem Brief Adornos an Leibowitz vom 24. November 1948 entnommen.

Es scheint an der Zeit, dass sich die Forschung eingehender mit dem Musiker René Leibowitz auseinandersetzt, denn nach wie vor beschleichen einen „beim Versuch der Annäherung beinahe pionierhafte Empfindungen“<sup>7</sup>. Leibowitz' Kompositionen sind nur auf Anfrage bei Mobart Music Publications erhältlich, seine Buchpublikationen wurden grossenteils nicht übersetzt und sind heute vergriffen, Informationen über Leben und Werk lieferten bis vor kurzem nur die wenigen Beiträge treuer Schüler. Nachdem Leibowitz' Nachlass 1991 aus dem Besitz der Familie in die Paul Sacher Stiftung Basel überging, stehen nun neue Wege offen. Eine erste Monographie zu Leibowitz wird demnächst veröffentlicht, ausführlichere Werkanalysen sind dort jedoch nicht vorgesehen.<sup>8</sup> Leibowitz' kompositorisches Œuvre ist somit noch vollumfänglich aufzuarbeiten und einzuordnen.

Seit der ersten Beschäftigung mit der Zwölftontechnik Mitte der dreissiger Jahre bis hin zu seinem Tod im Jahr 1972 hat Leibowitz ohne Unterlass komponiert. Neben seinen Tätigkeiten als Dirigent, Lehrer, Journalist und freier Musikschriftsteller entstanden über neunzig Kompositionen, darunter Opern, Orchester- und Vokalwerke, Lieder und Kammermusik in unterschiedlichster Besetzung. Wie sein Leitbild Arnold Schönberg war Leibowitz Autodidakt. Von Rudolf Kolisch und Erich Itor Kahn in die Zwölftontechnik eingeführt, machte er sich anschliessend die Werke der Zweiten Wiener Schule zu seinen Lehrmeistern. Ob die legendären Begegnungen mit Webern in Wien und Schönberg in Berlin jemals stattfanden, ist bis heute nicht zu belegen.

Wenn im folgenden aus Leibowitz' Œuvre die *Sonate für Flöte und Klavier* op. 12<sup>9</sup> herausgegriffen wird, geschieht dies aus mehreren Gründen. Erstens gehört op. 12 zu denjenigen Kompositionen, die konkret im Zusammenhang mit Boulez genannt werden.<sup>10</sup> Man vermutet sogar, dass Boulez

7 Vgl. Kapp, „Die Schatten des Urbilds des Doubles“, S. 16.

8 Sabine Meine, *Ein Zwölftöner in Paris. Studien zur Biographie und zur Wirkung von René Leibowitz (1913–1972)*, Diss. Hannover 1998. – Meine hat vorab in jüngster Zeit bereits kleinere Publikationen beigetragen.

9 Leibowitz' *Sonate* op. 12 existiert auch in einer Fassung für Violine und wird in der Sekundärliteratur zitiert als „Sonate für Violine und Klavier op. 12a“ bzw. „Sonate für Flöte und Klavier op. 12b“. Eintragungen auf den Manuskripten sowie ein differenzierter Vergleich der beiden Fassungen lassen jedoch die Flötenversion als die ältere erkennbar werden.

10 Vgl. Kapp, „Die Schatten des Urbilds des Doubles“, S. 20.

diese *Sonate* kannte, als er 1946, während seiner Unterrichtszeit bei Leibowitz, die berühmt gewordene *Sonatine für Flöte und Klavier* schrieb.<sup>11</sup> Noch fehlt eine vergleichende Untersuchung, wohl deswegen, weil die Leibowitzsche *Sonate* kaum bekannt ist, und die Boulezsche *Sonatine* aufgrund ihrer Komplexität den analytischen Zugriff erschwert. Für die *Sonate* op. 12 spricht zweitens, dass Leibowitz sie offensichtlich als gelungen empfand. Er führte Passagen aus dem 3. Satz in *Schoenberg et son école* als Beispiele eines zukunftsweisenden Rhythmuskonzepts an<sup>12</sup> und veranlasste Aufführungen dieses Stückes im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse. Drittens entpuppt sich op. 12 bei näherem Hinsehen als wertvolles Zeugnis für Leibowitz' Rezeption später Werke Anton Weberns.<sup>13</sup> Die *Sonate* entstand 1944, somit höchstwahrscheinlich parallel zu Leibowitz' Analyse von Weberns *Variationen* op. 27, die 1947 in *Schoenberg et son école* erschien.<sup>14</sup> Es erweist sich als äusserst aufschlussreich, Analyse und Komposition in Beziehung zu setzen.

Weberns *Variationen* op. 27 nehmen in Leibowitz' Deutung der „Schönberg-Schule“ eine herausragende Stellung ein. Schon bei der Pariser Erstaufführung der *Variationen* im Jahr 1938 war Leibowitz begeistert und setzte in seiner Konzertkritik zu höchstem Lob an:

Webern, le seul compositeur de nos jours qui soit remonté à la source même de la musique, qui a pris sur lui de mettre un point d'interrogation devant chacune de nos locutions musicales courantes: thème, motif, accord, etc. [...] Doué d'une maîtrise musicale extraordinaire, Webern confère ainsi à chaque son, à chaque note, une importance fonctionnelle, une précision et une valeur qui font de cet art un des plus purs et des plus ascétiques qui soient. Aussi à première audition nous semble-t-il presque impossible à saisir. En effet il nous faut écouter de tous côtés, si je puis m'exprimer ainsi, trop de choses se passent dans un espace qui semble beaucoup trop petit.<sup>15</sup>

Während der Niederschrift von *Introduction à la musique de douze sons* und *Schoenberg et son école* gegen Ende des Krieges, versuchte Leibowitz seine

11 Vgl. Hirsbrunner, *Pierre Boulez*, S. 46: „Daß dieses Werk Boulez bekannt war, als er seine eigene *Sonatine* schrieb, darf als sicher gelten, denn der Gemeinsamkeiten sind zu viele [...]“

12 Vgl. René Leibowitz, *Schoenberg et son école. L'étape contemporaine du langage musicale*, Paris 1947, S. 283–285, hier als op. 13 nummeriert. Bis Ende der vierziger Jahre hat Leibowitz die Zählung seiner Werke mehrfach geändert.

13 Einen ersten Hinweis in diese Richtung verdanke ich Sabine Meine. – Vgl. auch Meine, „René Leibowitz – ‚Variations sérieuses et non-sérieuses‘“, in: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* 9 (1996), S. 44.

14 Leibowitz, *Schoenberg et son école* (im folgenden abgekürzt SE), S. 228–243.

15 René Leibowitz, „Concert de la Schola Cantorum“, in: *Esprit* 6/2 (1937/38), S. 284.

Begeisterung rational zu begründen. In einem teleologisch ausgerichteten Musikgeschichtsbild sah er in Webern den Zukunftsweisenden.<sup>16</sup> Weberns Œuvre stelle zur Zeit den fortgeschrittensten Punkt in der Entwicklung abendländischer Kunstmusik dar, unter Weberns Werken seien es die *Variationen für Klavier* op. 27 und das *Streichquartett* op. 28, in welchen die zeitgenössische Polyphonie ihren absoluten Höhepunkt erreiche.<sup>17</sup> Es erstaunt daher nicht, dass sich Leibowitz auch kompositorisch mit den *Variationen* op. 27 auseinandersetzen wollte.

\*\*\*

Leibowitz' *Sonate für Flöte und Klavier* op. 12 ist wie Weberns *Variationen* op. 27 dreisätzig. Schon die Charakterbezeichnungen der Sätze verweisen auf Parallelen:

Webern, op. 27

Leibowitz, op. 12

I. Sehr mäßig (♩ = ca. 40)

I. Adagio (♩ = 60)/Allegro molto (♩ = 120)/  
Poco meno, ma scorrevole (♩ = 90)/  
Tempo I (♩ = 120)/Adagio (♩ = 60)

II. Sehr schnell (♩ = ca. 160)

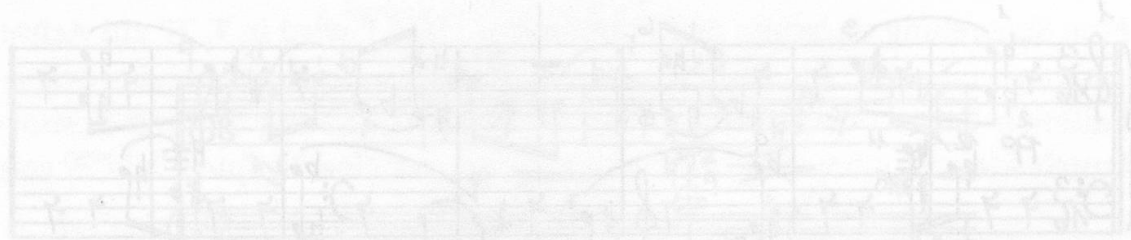
II. Largo assai (♩ = 40)

III. Ruhig fließend (♩ = ca. 80)

III. Scorrevole e tranquillo (♩ = 80)

Dem „Sehr mäßig“ bei Webern entspricht bei Leibowitz das „Largo assai“, dem „Sehr schnell“ das „Allegro molto“ und dem „Ruhig fließend“ das „Scorrevole e tranquillo“. Sogar bis in die Metronomangaben ist Leibowitz seinem Vorbild weitgehend gefolgt.

Obwohl der 1. Satz als „Allegro molto“ auf Weberns Mittelsatz verweist, orientierte sich Leibowitz strukturell am Eröffnungssatz der Webernschen *Variationen*:



16 Der Webern gewidmete Teil von *SE* trägt den sprechenden Titel: „Anton Webern. La conscience de l'avenir dans la musique contemporaine“, vgl. *SE*, S. 189.

17 Bezeichnend die Überschrift des 11. Kapitels von *SE*, S. 228: „Les dernières œuvres de Webern ou la pointe extrême de la polyphonie contemporaine“.

Webern, op. 27, 1. Satz<sup>18</sup>

## Leibowitz, op. 12, 1. Satz

		Adagio	T. 1
L'élément architectonique (A)	T. 1–18	Allegro molto (A)	T. 2–23
première partie (I)	T. 1–10		
premier fragment (a)	T. 1–7	Fragment a	T. 2–8
deuxième fragment (b)	T. 8–10	Fragment b	T. 9–13
deuxième partie (II)	T. 11–18		
premier fragment (a')	T. 11–15	Fragment c	T. 13–18
deuxième fragment (b')	T. 15–18	Fragment a''	T. 19–23
Première variation (B)	T. 19–36	Poco meno, ma scorrevole (B)	T. 24–51
première partie	T. 19–29		
trois fragments		Fragment d	T. 24–29
		Fragment e	T. 30–33
		Fragment f	T. 34–37
deuxième partie	T. 30–36		
trois fragments		Fragment f'	T. 37–41
		Fragment e'	T. 42–45
		Fragment d'	T. 46–51
Deuxième variation (A)	T. 37–54	Tempo I (A')	T. 52–73
quatre fragments		Fragment a'''	T. 52–56
		Fragment c'	T. 57–62
		Fragment b'	T. 62–66
		Fragment a'	T. 67–73
		Adagio	T. 74

Beide Sätze sind dreiteilig angelegt, wobei sich die Grossteile A bzw. A' in vier, Grossteil B in sechs „Fragmente“ untergliedern – ich bleibe der Übersicht wegen bei dieser Leibowitzschen Bezeichnung. Die Fragmente werden jeweils durch Spiegelungen gewonnen und sind mit Hilfe der Reihenanalyse eindeutig abgrenzbar.

Der Vergleich der beiden Anfangsfragmente zeigt, dass Leibowitz die Webernsche Gestaltung weitgehend imitiert hat:

Webern, op. 27, 1. Satz, T. 1–7

18 Rekonstruiert nach Leibowitz' Analyse in SE, S. 230–237.

Leibowitz, op. 12, 1. Satz, T. 2-8

Auch Leibowitz arbeitet mit einer vertikalen Spiegelung und doppelt deutbarem Reihenverlauf, auch er bündelt in der Regel zu Dreitongruppen, die durch Pausen untergliedert und ineinander verschachtelt werden. Sogar die Bewegungsrichtung der Gesten wurde nachempfunden. Ein Unterschied sticht jedoch ins Auge: Webern kleidet die ganze Passage in „pianissimo“ und „legato“, Leibowitz hingegen bemüht sich um grössere Varietas, fordert neben „legato“ auch „portato“, „détaché“ und „staccato“ sowie starke dynamische Gegensätze. Dass diese Spielanweisungen bei der Spiegelung dann wörtlich beibehalten werden, führt zu einer gewissen Überdeutlichkeit.

Entsprechendes lässt sich beim Vergleich der zweiten Fragmente beobachten:

Webern, op. 27, 1. Satz, T. 8-10

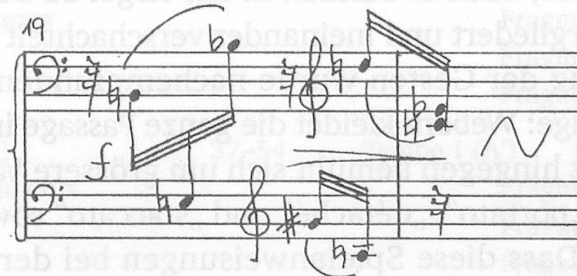
Leibowitz, op. 12, 1. Satz, T. 9-12



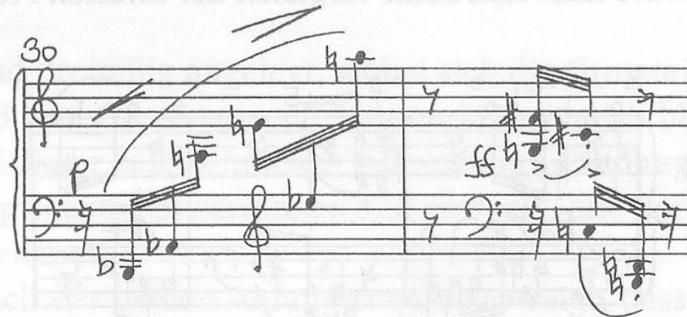
Wieder ist der Bezug unverkennbar. Wie Webern wählt Leibowitz nun eine Spiegelachse, die durch zwei Töne verläuft. Dem Vorbild gemäss werden die Achsentöne in den ersten Vierklang des Stückes gebunden, ein Moment, auf welches Leibowitz bezüglich op. 27 explizit hinweist.<sup>19</sup> In der Webernschen Version wird der Vierklang auf schwacher Zählzeit durchlaufen, Leibowitz aber betont das Ereignis mittels Akzent und „sforzato“.

Fragment c bringt in Loslösung vom Webernschen Modell eine neue Art der Spiegelung, wodurch erst mit dem vierten Fragment die Wiederaufnahme erfolgt.

Im Mittelteil B des Eröffnungssatzes sucht Leibowitz eigene Wege, übernimmt aus op. 27 jedoch den bewegteren Duktus. So prägen statt der in den A-Teilen vorherrschenden Sechzehntel nun 32stel den Ablauf, wobei Gestalten von Webern inspiriert sind:



Webern, op. 27, 1. Satz, T. 19–20



Leibowitz, op. 12, 1. Satz, T. 30–31

Eine Spiegelung zwischen den Fragmenten f und f' wird in T. 37 zur Achse des ganzen Satzes. Die Reihen laufen im folgenden krebsförmig, bei beibehaltenen Proportionen kehren die Fragmente rückläufig und mit Stimmtausch wieder. Leibowitz überträgt somit das „principe du *Spiegelbild*“<sup>20</sup> von

19 Vgl. SE, S. 232.

20 Leibowitz bedient sich in seiner Analyse durchwegs des deutschen Begriffs. Vgl. etwa SE, S. 234: „[...] cette unité et cette symétrie s'obtiennent grâce à la persistance – au travers de ces différents fragments – du principe du *Spiegelbild*.“

der Fragment- auf die Satzstruktur, Weberns Konzept wird aufgegriffen mit der Absicht, es konsequent weiterzuführen.

Die Tendenz zu unbedingter Klarheit dringt bis an die Oberfläche: Obwohl Leibowitz in seiner Analyse Weberns extreme Anwendung der Agogik nicht thematisiert, zeigt seine *Sonate*, dass er diese Anweisungen sehr wohl wahrgenommen hatte. Während Webern die Agogik jedoch mit Vorliebe verschoben zu den formbildenden Einheiten einsetzte, verwendet Leibowitz „ritardando“ und „a tempo“, um die Struktur zu markieren. Von wenigen Ausnahmen abgesehen beginnt jedes Fragment mit einer Tempowiederaufnahme und endet im „ritardando“.

Für den 2. Satz seiner *Sonate* wählte Leibowitz in Anlehnung an Weberns *Variationen* Kanontechniken als grundlegendes Gestaltungsprinzip. Die Voraussetzungen waren jedoch zu verschieden, als dass sich direkte Übernahmen angeboten hätten. Mit der Flöte stand Leibowitz im Vergleich zu Webern eine zusätzliche Kanonstimme zur Verfügung, ausserdem forderte ein „Largo assai“, wie es Leibowitz konzipierte, ein anderes kontrapunktisches Gewebe als der Satz im Charakter eines „Presto“, wie er sich bei Webern findet. Statt der Webernschen Zweiteiligkeit entschied sich Leibowitz für die gleiche Anlage wie im 1. Satz: Dreiteiligkeit mit vertikaler Symmetrie und Stimmtausch.

Den 3. Satz der *Variationen* op. 27 bezeichnet Leibowitz in *Schoenberg et son école* als Kulminationspunkt des Werkes.<sup>21</sup> Er weist auf die Länge dieses Variationensatzes und auf Weberns meisterliche Freiheit im Umgang mit der Zwölftontechnik hin.<sup>22</sup> Auch der Finalsatz der *Sonate* op. 12 ist ein Variationsatz im engeren Sinn, wie folgende Übersicht verdeutlicht:

#### Leibowitz, op. 12, 3. Satz

Thema:	T. 1–11
1. Variation:	T. 12–20
2. Variation:	T. 21–27
3. Variation:	T. 27–34
4. Variation:	T. 35–45

21 Vgl. *SE*, S. 241: „[...] ce mouvement final constitue un point culminant remarquable, ce qui nous découvre encore une fois toute la science de dosage dont témoigne la maîtrise de Webern.“

22 Vgl. *SE*, S. 241 und René Leibowitz, *Introduction à la musique de douze sons. Les Variations pour orchestre op. 31 d'Arnold Schoenberg*, Paris 1949, S. 243: „Du point de vue strictement dodécaphonique les passages subtils et intéressants abondent dans le dernier mouvement, le plus libre musicalement et en même temps aussi le plus libre au point de vue de maniement des formes de la série.“

- |                    |          |
|--------------------|----------|
| 5. Variation:      | T. 46–50 |
| 6. Variation:      | T. 51–56 |
| 7. Variation:      | T. 57–67 |
| 8. Variation:      | T. 68–78 |
| 9. Variation/Coda: | T. 79–90 |

Aufgrund seines Umfangs im Vergleich mit den anderen Sätzen und der hohen Anzahl der Variationen wegen – neun an der Zahl statt fünf wie bei Webern – ist anzunehmen, dass Leibowitz seinerseits einen abschliessenden Höhepunkt anstrebte. Wie bei Webern ist das Thema elftaktig und zeigt in der durchbrochenen Präsentation der Reihe und in den Gesten der Stimmführung deutliche Anleihen. Auch verwundert es nicht, wenn Leibowitz die Spielanweisungen „dolce“ (im Klavier) und „molto cantabile“ (in der Flöte) beifügt, beschreibt er Weberns Thema in *Schoenberg et son école* doch als „douce et chantante“.<sup>23</sup> Er übersah wohl die bei Webern mit dem „forte“ in T. 2 und 3 angelegten dynamischen Kontraste, sein Thema verbleibt denn auch durchgehend im „piano“-Bereich:

Ruhig fließend  $d = ca. 80$

Webern, op. 27, 3. Satz, T. 1–5

Scorevole e tranquillo ( $d = 80$ )

Leibowitz, op. 12, 3. Satz, T. 1–4

23 Vgl. SE, S. 241.

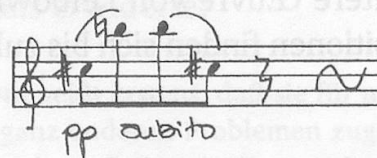
Dem Vorbild entsprechend setzt die Oberstimme synkopisch mit einem langen Halteton im „piano“ ein, worauf eine Viertelbewegung in der Unterstimme antwortet. In op. 27 beginnt Ende des zweiten Taktes nach einer Viertelpause eine durch „staccato“ und „forte“ gegensätzliche Einheit, in op. 12 findet sich an gleicher Stelle wiederum die Gestik des Anfangs mit beginnender Oberstimme und Antwort in tieferem Register. Beidesmal wechselt die linke Hand Ende des dritten Taktes in den Violinschlüssel. Während bei Webern mit dem Sprung aus tiefer Lage ins  $f^3$  die Konventionen eines traditionellen Themas gesprengt werden, hält sich der Sprung zum  $b^1$  bei Leibowitz im Rahmen.

Bezüglich der dem Thema folgenden Variationen deuten Satzweise, Reihengliederung und Dynamik an, dass jeweils zwei Leibowitzsche Variationen auf eine Webernsche reagieren. Weberns letzte Variation interpretiert Leibowitz als Coda, und als eine solche ist auch Leibowitz' „più tranquillo“ (T. 79–90) anzusehen. Viele Details könnten hier angeführt werden, eine symptomatische Beobachtung möchte ich herausgreifen.

Am Ende der Leibowitzschen fünften Variation ist im „pianissimo subito“ eine Tongruppe zu hören, die sehr an das – Zitat Leibowitz – „nouveau motif en croches“<sup>24</sup> aus Weberns dritter Variation erinnert:



Webern, op. 27, 3. Satz, T. 35/36



Leibowitz, op. 12, T. 50

In beiden Sätzen tritt dieses „Motiv“ noch weitere Male auf. Bei Webern geht es aus einer Spiegelung hervor und findet sich dort, wo eine Reihentransposition mit ihrer Krebsvariante verknüpft wird, die Leibowitzsche Figur aber bedingt stets reihenmässig nicht zu fassende Tonwiederholungen. Es scheint, als ob Leibowitz, inspiriert durch die „dodekaphonen Freiheiten“, die er bei Webern bezüglich des 3. Satzes hervorhob, sich nun seinerseits ermutigt sah – ganz gegen seine sonstige Gewohnheit – den Reihenablauf zu durchbrechen.

\*\*\*

24 Vgl. SE, S. 242.

Der Vergleich der *Sonate* op. 12 mit Weberns op. 27 ist in mehrerer Hinsicht aufschlussreich. Schon die Analyse der *Variationen* in *Schoenberg et son école* belegt, dass Leibowitz nicht nur Reihen zählte, sondern auch andere Parameter der Komposition diskutierte. Dies betrifft in erster Linie Formfragen, doch kommen auch Rhythmus und Dynamik zur Sprache. Die *Sonate* zeigt darüber hinausgehend, dass Leibowitz mehr sah als das, was er analysierend beschrieb, es wird deutlich, dass er sich intensiv und auf verschiedensten Ebenen mit dem ihm vorliegenden Werk auseinandersetzte. Leibowitz als dogmatischen Reihenzähler abzutun, wird ihm nicht gerecht.

Eine Komposition wie op. 12 kann wohl als „klingende Analyse“ interpretiert werden. Ob die *Sonate* eigenständig zu überzeugen vermag, wird man sehen, in der Gegenüberstellung mit den *Variationen* op. 27 kommen Zweifel auf. Neben Weberns souveränem Umgang mit den komplexen Verschachtelungsmöglichkeiten zwölftönigen Komponierens wirkt Leibowitz' Reihenkonzepth schematisch<sup>25</sup>, die Umsetzung zuweilen unbeholfen.<sup>26</sup> Sein offensichtliches Bestreben, Webern an Klarheit und Konsequenz, somit in den Qualitäten, die er immer wieder als zukunftsweisend herausstellte, noch zu übertreffen, führt tendenziell zur Nivellierung: Aus Webernscher Vieldeutigkeit wird Leibowitzsche Überdeutlichkeit.

Nach Kenntnis von op. 12 ist man neugierig und skeptisch zugleich, was das weitere Œuvre von Leibowitz betrifft, denn auch bezüglich späterer Kompositionen finden sich bis zuletzt Hinweise auf deutliche Rückbezüge.<sup>27</sup>

25 Aufschlussreich hierfür ist der Reihenplan der drei Sätze mit seinen stets konsequenten Wiederaufnahmen (einsehbar im Anhang meiner Lizentiatsarbeit, S. 21).

26 Die Reihen sind immer vollständig, müssen – vor allem in den *Variationen* des dritten Satzes – aus klanglichen Gründen jedoch teils weit aufgesplittert werden.

27 Ogdons Analyse des 3. *Streichquartetts* op. 26 (1951/52) verweist auf die Anlehnung an Schönbergs *Konzert für Violine und Orchester*, vgl. Wilbur Lee Ogdon, *Series and Structure: An Investigation into the Purpose of the Twelve-Note Row in Selected Works of Schoenberg, Webern, Krenek and Leibowitz*, Diss. Indiana Univ. 1955, S. 259. – Die *Serenade* op. 38 (1955) zeigt offensichtlich „verblüffende“ Analogien zu Schönbergs *Serenade* op. 24, vgl. Sabine Meine, „Der Komponist als Interpret – Der Interpret als Komponist“. René Leibowitz im Briefwechsel mit Theodor W. Adorno“, in: *Musiktheorie* 11 (1996), S. 62. – Der *Chanson dada* op. 76 (1968) wurde von Schönbergs *Pierrot lunaire* inspiriert, vgl. Sabine Meine, „Schönberg ist tot – Es lebe Schönberg! René Leibowitz – Ein Pionier der ‚Stunde Null‘ im Spannungsfeld von Fortschritt und Tradition“, in: *Das Orchester* 44/2 (1996), S. 17. – Leibowitz' letztes Werk, die Oper *Todos caeran* op. 91 (1972) vereinigt Anleihen aus Puccinis *Turandot*, Verdis *Don Carlos* und *Lucia di Lammermoor* sowie Wagners *Meistersinger*, vgl. Jan Maguire, „René Leibowitz (II): the music“, in: *Tempo* 132 (1980), S. 8–10.

In seiner Ehrfurcht vor den Werken Schönbergs, Bergs und Weberns, war es Leibowitz möglicherweise nie vergönnt, eine eigene musikalische Sprache zu finden. Von Adorno brieflich auf diese Problematik angesprochen und aufgefordert, alle Kraft auf die Erfindung von „Neuem“ zu verwenden, schreibt Leibowitz am 28. November 1955 – also elf Jahre nach der Komposition seiner *Sonate*:

Ich verstehe sehr gut, was Du meinst, und ich glaube auch, daß Du ganz Recht hast. Es ist halt sehr schwer, dieses ganz ‚Neue‘ zu erobern. Ich muß nun sagen, daß ich es damit nicht allzu eilig hatte, aber daß ich doch glaube, jetzt schon auf dem Wege der Eroberung zu sein. Glaubst Du nicht? Jedenfalls fühle ich mich jetzt auf anderen Ebenen schon ganz sicher und kann mich also ganz diesem ‚Neuen‘ widmen, was mir hoffentlich in den nächsten Werken gelingen wird.<sup>28</sup>

Wenn heute im Wortlaut Adornos für Leibowitz' Kompositionen geworben wird<sup>29</sup>, stellt dies insofern eine Verzerrung dar, als Adorno bereits 1948 nach den anfangs zitierten Worten höchsten Lobes auch kritisch Bedenken an Leibowitz' mangelnder kompositorischer Selbständigkeit geäußert hatte. Ihm war nicht entgangen, dass die *Vier Stücke für Klavier* op. 8, die Leibowitz ihm zur Ansicht geschickt hatte, deutlich auf Schönbergs *Klavierstücke* op. 23 verwiesen, und er hatte im einzelnen die Parallelen herausgestellt.<sup>30</sup> Höchst interessant ist, was Leibowitz damals erwiderte:

Die Stücke stammen aus den Jahren 42–43. Das heißt erstens, daß sie für mich nicht mehr ganz neu sind. Ich habe mich seitdem ganz anderen Problemen zugewendet. Zweitens waren sie ganz bewußt von Schönberg beeinflusst, wie Sie es ja bemerkt haben. Und zwar war es ganz einfach meine Absicht, den ‚Stil‘ in strengster Weise zu meistern, um gerade nachher in dieser Hinsicht zu einer echten Aufhebung zu gelangen.<sup>31</sup>

In dieser Stellungnahme kommt ein kompositorisches Aneignungsverfahren zum Ausdruck, welches untrennbar mit Leibowitz' linearem Musikgeschichtsverständnis einhergeht. Bereits im Vorwort zu *Schoenberg et son école* hatte Leibowitz die Aufgabe eines ernstzunehmenden Komponisten klar definiert. Jeder angehende Komponist müsse in einem Erkenntnisprozess („prise de

28 Zitiert nach Meine, „René Leibowitz im Briefwechsel“, S. 62.

29 Vgl. oben S. 320.

30 Vgl. René Leibowitz, *Korrespondenz*, Paul Sacher Stiftung Basel, Mikrofilm 088-0053/54 sowie Meine, „René Leibowitz im Briefwechsel“, S. 58.

31 Brief vom 1. 12. 1948. Vgl. René Leibowitz, „Brief an Theodor W. Adorno“, in: *Musiktheorie* 11 (1996), S. 53.

conscience“) im Werk eines zeitgenössischen Musikers entdecken, was die wahre musikalische Sprache seiner Epoche sei. Beispielhaft schildert er seine persönliche Erfahrung:

C'est ce qui se produit pour moi dès mes premiers contacts avec la musique de Schoenberg, de Berg et de Webern. Le langage que parlent leurs œuvres, je ne l'ai pas compris d'emblée [...] Mais sans l'avoir compris complètement, j'ai su dès le début qu'il était la seule expression authentique et nécessaire de l'art musical de notre temps.<sup>32</sup>

Um in der Folge am aktuellen Punkt in die Geschichte der Musik miteingreifen zu können, muss der Komponist – so lässt es sich anhand diverser Aussagen Leibowitzens übereinstimmend rekonstruieren – verschiedene Phasen durchlaufen. Zunächst steht es an, die allgemeinen Gesetzmässigkeiten der Polyphonie zu lernen, Leibowitz empfiehlt als Orientierungshilfe Schönbergs *Models for Beginners in Composition*.<sup>33</sup> Dann sollte das gründliche Studium der erwähnten aktuellen Werke einsetzen. Wie dies im einzelnen ablaufen müsse, beschreibt er anschaulich in der Einführung zum unveröffentlicht gebliebenen *Traité de la Composition avec Douze Sons* aus dem Jahr 1950: Zu Beginn solle der Kompositionsschüler noch ganz den Modellen folgend komponieren, dabei kontinuierlich die Schwierigkeiten steigern und schliesslich aus den am besten reüssierten Versuchen erste eigene Stücke formen. Auf diese Weise erhalte jeder ein solides Metier:

Nous conseillons à l'élève d'étudier chaque exemple avec un maximum de minutie. [...] L'élève devra procéder ensuite à des exercices pratiques, c'est à dire qu'il devra essayer de composer lui même des exemples selon tous les modèles qu'il trouvera ici. Il ne s'agit pas, dans ce cas, de 'copier' ou 'd'imiter', mais de comprendre les structures et les fonctions et d'apprendre à s'en servir. D'un autre coté il serait absurde pas d'avoir honte si le résultat de tels efforts finissait par rassembler aux modèles, car il ne s'agit pas pour l'instant de création originale mais d'apprentissage. [...] Il sera bon de procéder de cette manière tout au long de l'ouvrage, de grouper les exercices les mieux réussis et, peut-être, en fin de compte d'essayer de les relier entre eux pour en former de véritables morceaux ou mouvements. [...] Certains des exemples cités ici sont difficiles et complexes. Il n'est pas recommandé au débutant d'abuser de cette complexité dans ses propres exercices. Mais, lorsqu'il aura acquis une certaine habilité dans les maniements sériels simples, il pourra s'essayer aux problèmes d'écriture plus ardues tels qu'on les trouvera dans quelques exemples. [...] Il va de soi que nous n'avons pas la prétention de vouloir 'fabriquer' des génies, mais nous croyons fermement qu'une étude sérieuse de notre

32 SE, S. 10.

33 SE, S. 264.

ouvrage pourra donner à l'élève une connaissance approfondie de la technique des maitres et l'aider ainsi d'acquérir ce que nous nous devons de lui fournir: un solide métier.<sup>34</sup>

Wenn Leibowitz 1948 formuliert, dass es seine Absicht sei, „zu einer echten Aufhebung zu gelangen“, bedeutet dies, dass er die Modelle zuletzt hinter sich lassen wollte. Inwieweit er seinen eigenen kompositorischen Anspruch jemals einlösen konnte, bleibt zu untersuchen.<sup>35</sup>

Nach meiner Analyse von René Leibowitz' *Sonate für Flöte und Klavier* op. 12 scheint es mir schliesslich nicht angebracht, diese Komposition der Boulezschen *Sonatine* kompatibel zur Seite zu stellen.<sup>36</sup> Denn schon im Ansatz unterscheidet sich Boulez prinzipiell von Leibowitz. Während Leibowitz einem Modellwerk auf so gut wie allen Ebenen folgt, findet sich in Boulez' *Sonatine* bereits eine Synthese, die aus dem Prozess einer „dissociation chimique“ hervorging. Selbstbewusst und kritisch übernimmt Boulez von verschiedenen Vorbildern nur gewisse Aspekte, andere hingegen werden respektlos fallen gelassen.<sup>37</sup> Die Frage, ob, und wenn ja, in welcher Hinsicht Leibowitz' *Sonate* in Boulez' *Sonatine* einfluss, wäre eine detaillierte Untersuchung wert.<sup>38</sup> An dieser Stelle sei nur auf den Beginn beider Werke hingewiesen, denn der Vergleich legt tatsächlich einen direkten Bezug nahe. Es drängt sich der Eindruck auf, Boulez wolle den Lehrer an Differenzierung und Eleganz deutlich hinter sich lassen:

34 René Leibowitz, *Traité de la Composition avec Douze Sons. Structural Functions in Twelve-Tone Composing*, Manuskript, S. IX–XI. Wiedergegeben mit freundlicher Genehmigung der Paul Sacher Stiftung Basel.

35 Auch wenn Meines „Ehrenrettung“ verständlich ist, wenn sie Leibowitz' Verharren in der Tradition „weniger einem kompositorischen Unvermögen, als einer bewusst gewählten Haltung“ zuschreibt – vgl. Meine, „René Leibowitz im Briefwechsel“, S. 63 –, muss doch betont werden, dass Leibowitz den „Weg der Eroberung“ im Auge hatte, wenn er es damit auch „nicht allzu eilig“ hatte.

36 Vgl. Kapp, „Die Schatten des Urbilds des Doubles“, S. 20.

37 Vgl. Pierre Boulez, *Par volonté et par hasard. Entretiens avec Célestin Deliège*, Paris 1975, S. 32: „Je fais moi-même une espèce de dissociation chimique pour parvenir à prendre et à retenir ce qui m'intéresse et à laisser tomber ce qui ne m'intéresse pas.“

38 Den von Hirsbrunner angedeuteten Gemeinsamkeiten müsste im einzelnen nachgegangen werden. Vgl. Hirsbrunner, *Pierre Boulez*, S. 46.



Leibowitz, Sonate op. 12, T. 1

Boulez, Sonatine, T. 1-2

Gemeinsam ist beiden Anfängen der liegende Akkord im Klavier mit jeweils vorweggenommenem Bass, die Aufwärtsbewegung der Flöte in einer Sechzehntelquintole hin zu einem hohen Zielton, die melodische Führung der letzten drei Töne (Abwärtsbewegung/Aufwärtsbewegung) mit den Intervallen der kleinen Sekunde und der Quarte, und innerhalb dieser Anfangsgeste jeweils aufgefächert die Reihe mit allen zwölf Tönen. Signifikant nun die Unterschiede: Statt der Fermaten bei Leibowitz wird bei Boulez der improvisatorische Charakter differenziert auskomponiert, der Ambitus der Flötenstimme ist weiter gespreizt, was dem Aufstieg einen stärkeren Impetus verleiht, zusätzlich unterstützt durch ein „crescendo“. Der Zielton *fis*<sup>3</sup> ist spieltechnisch souveräner zu handhaben als das *des*<sup>4</sup> bei Leibowitz, Boulez verfremdet den Ton jedoch durch Flatterzunge, so dass auf elegantere Weise eine grössere Wirkung erzielt wird. Schliesslich wächst der eintaktige Leibowitzsche Vorspann zu einer Boulezschen Einleitung von 31 Takten.

Noch sind Boulez' Mitschriften aus dem Unterricht bei Leibowitz nicht datiert. Es ist jedoch anzunehmen, dass Boulez Weberns *Variationen* op. 27 noch nicht kannte, als er seine *Sonatine* schrieb.<sup>39</sup> Boulez hat die Kompositionsverfahren der Webernschen *Variationen* also möglicherweise zunächst an der Leibowitzschen *Sonate* kennengelernt. Von daher könnte die *Sonate* op. 12 ein Zeugnis in Tönen für jene Vermittlerrolle zwischen Webern und Boulez sein, die Leibowitz einnahm.

L'autre est différent, il est lointain, sa culture nous est étrangère: il peut faire peur ou séduire. Il peut susciter l'incompréhension ou l'émerveillement. Dans la rencontre avec l'autre, c'est toujours soi-même qu'on questionne, le rapport qu'on entretient avec sa propre culture, avec sa tradition. Pour les compositeurs, l'autre de la musique représente une formidable source d'inspiration. Le degré d'assimilation des sources extra-européennes dans la musique occidentale dépend d'une part de leur impact plus ou moins superficiel, d'autre part du statut de la musique occidentale. Au Moyen-Age, c'est d'une rencontre avec l'Orient qu'est né le système musical occidental. Dans les beaux jours du système tonal, de la période baroque jusqu'à la fin du XIXe siècle, les influences extra-européennes ont une fonction purement décorative, connotant le ridicule à l'époque des turqueries et des chinoiseries baroques<sup>2</sup> ou le merveilleux et le rêve d'un ailleurs inaccessible à l'époque romantique.<sup>3</sup> Dès le début du XXe siècle, les musiques extra-européennes acquièrent un autre statut. La crise du langage tonal au début du siècle a permis l'exploration de domaines nouveaux sous une liberté incertaine auparavant. Le compositeur qui souhaite utiliser un autre langage musical a le plus à le déformer pour le faire entrer dans le cadre harmonique, rythmique ou formel de la musique tonale. La découverte des musiques extra-européennes, notamment africaines et asiatiques ont fait entrevoir des modèles rythmiques et sonores nouveaux aux compositeurs. Les complexités de la musique indienne et les polyrythmies africaines offrirent de nouveaux moyens

2. Cet article est une version revue et abrégée de mon article de la même période, et présenté à la Faculté des Lettres de Genève en 1970. Le contenu de l'article se concentre sur les aspects esthétiques et philosophiques des deux styles, en accordant moins de place à l'aspect analytique, qui était réservé au commentaire pour le lecteur dont nous ne voudrions pas éprouver outre mesure le savoir.

3. Voir Gradenwitz, *Music zwischen Orient und Occident* (Wiesbaden 1977), pour une discussion détaillée des rapports entre les musiques extra-européennes et l'Occident.

39 Boulez' *Sonatine* entstand Anfang 1946. Maurice Le Roux, der – wie ein Vergleich der Mitschriften zeigt – Weberns *Variationen* gemeinsam mit Boulez bei Leibowitz kennengelernte, kam erst später zur Unterrichtsgruppe hinzu. Vgl. Brief von Maurice le Roux an René Leibowitz, Paul Sacher Stiftung Basel, Mikrofilm 089-1257.

