
KLEINE BEITRÄGE

Pierre Boulez' „Sonatine für Flöte und Klavier“ und ihre neu aufgetauchte Frühfassung

von Susanne Gärtner, Basel

Als Pierre Boulez' *Sonatine für Flöte und Klavier* 1956 an den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt von Severino Gazzelloni und David Tudor offiziell uraufgeführt wurde, reagierte das Publikum mit Befremden. Von Antoine Goléa wenig später darauf angesprochen, schilderte Boulez die damalige Situation:

„Les uns, qui pensaient que c'était une œuvre récente, ont parlé de mon ‚retour‘ à une musique ‚humaine‘, ‚logique‘, ‚intelligible‘, que sais-je encore; vous connaissez toute la gamme des clichés. Les autres, en principe familiarisés avec ma musique, mais qui ignoraient tout autant sa date de composition, voulaient absolument que je l'eusse refaite avant de la livrer au public. Mais c'est faux: j'ai corrigé, en tout et pour tout, dix mesures!“¹

Zu Recht erklärte er das Staunen über die relative Zugänglichkeit des neuen Werkes mit der Tatsache, dass es bereits 1946 entstanden war, in Darmstadt jedoch nach bzw. zeitgleich mit späteren Werken rezipiert wurde.² Andererseits wehrte er sich ausdrücklich gegen den Verdacht, er habe die Komposition vor der Veröffentlichung durch Korrekturen aktualisiert.

Nach der Darmstädter Aufführung etablierte sich die *Sonatine* umgehend im Repertoire neuer Musik,³ sie zählt heute zu den meistgespielten Werken von Pierre Boulez.⁴ Interpretiert wird anhand der Ausgabe, die 1954 beim Pariser Verlag Amphion erschienen war. Auch in der Forschung gilt dieser Druck als Referenz, wenn die Komposition analysierend gedeutet und in Boulez' Frühwerk eingeordnet wird.

Mit den Klavierminiaturen der *Douze Notations* (Ende 1945) und der *Ersten Klaviersonate* (Mai/Juni 1946) gehört die im Januar und Februar 1946 geschriebene *Sonatine* zu den frühesten Kompositionen, die Boulez der Publikation für würdig befand.⁵ Anschaulich dokumentieren die drei Werke das Bestreben des Zwanzigjährigen, verschiedene zeitgemäße Kompositionsverfahren zu einer neuartigen musikalischen Sprache zu verbinden. Insbesondere war er bemüht, Igor Strawinskys und Olivier Messiaens rhythmische Zellentechnik, die er im Studium kennen gelernt hatte, in Einklang zu bringen mit der Zwölftontechnik Arnold Schönbergs und Anton Weberns, die er sich seither bei René Leibowitz aneignete. Während in den *Notations* die Einflüsse skizzenartig von Stück zu Stück wechseln, kündigt sich im Duktus der *Ersten Klaviersonate* bereits eine Synthese an. Die dazwischenliegende, in Anlehnung an Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9 einsätzig konzipierte *Sonatine* erscheint in ihrer Heterogenität als ein erster Versuch, die unterschiedlichen Techniken und Denkweisen innerhalb einer größeren Form zu erproben. Beschreibungen des Werkes in der Forschungsliteratur heben dabei einmütig Boulez' mühelosen und schon staunenswert eigenständigen Umgang mit der Zwölftontechnik hervor, der mit einer Abwendung von Messiaens Schreibweise einhergeht.

¹ Vgl. Antoine Goléa, *Rencontres avec Pierre Boulez avec trois hors-texte*, Paris 1958, S. 38.

² 1952 hatte die deutsche Erstaufführung von Boulez' *Zweiter Klaviersonate* (1948) stattgefunden, 1955 waren Teile der *Structures* (1952) zu hören gewesen, 1956 erklang *Le marteau sans maître* (1954) in einer Studioaufführung. – Zu Boulez' Wirken in Darmstadt vgl. Pierre Boulez, *Musikdenken heute 2*, übers. von Josef Häusler (= Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik VI), Mainz 1985, S. 79.

³ 1957 folgte eine Pariser „première audition“ innerhalb der Konzerte der *Domaine Musical* mit Gazzelloni und Boulez als Interpreten, auch in Darmstadt kam es zu weiteren Aufführungen: 1957 durch Gazzelloni und Aloys Kontarsky, 1959 ebenfalls durch Gazzelloni/Kontarsky, außerdem im Schlussvorspiel des Kranichsteiner Musikpreises durch Rainer Schuelein und Kontarsky.

⁴ Vgl. dazu etwa Josef Häusler, *Profil Pierre Boulez*, Klagenfurt 1995, S. 13.

⁵ Die *Erste Klaviersonate* wurde gemeinsam mit der *Sonatine* dem Verlag Amphion übergeben und 1951 veröffentlicht. Die *Douze Notations* erschienen auf Betreiben Theo Hirsbrunnens 1985 bei der Universal Edition in Wien.

Antoine Goléa bewundert Boulez' zukunftsweisende Souveränität im Umgang mit den Möglichkeiten serieller Technik,⁶ auch Paul Griffiths stellt fest, Boulez habe die neu gefundene Technik bereits weitestgehend ausgelotet.⁷ Dominique Jameux spricht von einem zugleich strengen und persönlich geprägten Serialismus⁸ und sieht in der *Sonatine* die Kreativität des jungen Komponisten explosionsartig hervortreten,⁹ auch Susan Bradshaw thematisiert Boulez' außerordentlich frühe Sprachfindung und führt als ein Merkmal die an den Wiener Musikern orientierte Verschmelzung von Melodie und Begleitung im Sinne klassisch-motivischer Technik an.¹⁰ Gerald Bennett, der eine erste übergreifende Studie zu Boulez' Frühwerk beigetragen hat, erkennt den Einfluss Weberns, der denjenigen Messiaens zunehmend verdränge,¹¹ schließlich impliziert auch Robert Nemeceks Untergliederung des frühen Klavierschaffens von den ersten Anfängen im Jahr 1942 bis hin zu den *Notations*, dass sich Boulez zum Zeitpunkt der Niederschrift der *Sonatine* von der Kompositionsweise Messiaens und dem „style incantatoire“ André Jolivets bereits entfernt hatte.¹²

Die Möglichkeit einer dem Druck vorausgegangenen, stilistisch relevanten Revision der *Sonatine* wurde nicht weiter in Betracht gezogen. Seit die Paul Sacher Stiftung in Basel 1985 die Manuskripte von Pierre Boulez erworben hat und diese Sammlung fortlaufend ergänzt, bieten Skizzen sowie unveröffentlichte und zurückgezogene Werke neue Einblicke in den kompositorischen Arbeitsprozess. Unter den dort einsehbaren Materialien finden sich vier die *Sonatine* betreffende Dokumente:¹³ Eine Fotokopie der im April 1949 erfolgten Reinschrift, deren Original beim Verlag Amphion liegt, ein originaler skizzenartiger Entwurf, der dieser Reinschrift vorausging, eine kleine Einzelskizze sowie als interessantestes Indiz die Fotokopie einer isolierten Flötenstimme aus dem Jahr 1946, die dem Flötisten Jean-Pierre Rampal gewidmet worden war.¹⁴

Bereits vor einiger Zeit konnte ich anhand der Untersuchung dieser Dokumente erkennen, dass – entgegen dem bei Goléa zitierten Wortlaut von Pierre Boulez – vor der Drucklegung eine größere Überarbeitung stattgefunden hatte.¹⁵ Allein die Reinschrift offenbart Streichungen letzter Hand, die deutlich mehr als „zehn Takte“ betreffen. Sie häufen sich gegen Ende des abschließenden „Rapide“ und reduzieren beschwörende, beinahe obsessiv anmutende Wiederholungen von Einwüfen, Motiven und Akkorden. Der Vergleich der Druckfassung mit der

⁶ Vgl. Goléa, *Rencontres avec Pierre Boulez*, S. 37: „à peine l'enseignement sériel élémentaire assimilé, Boulez le dépasse, pour jouer, dès ce moment-là, des possibilités sérielles avec une souveraine liberté.“

⁷ Vgl. Paul Griffiths, *Boulez*, London 1978, S. 10: „Boulez appears to have been pushing his new-found technique as far as it would go, and in several diverse directions.“

⁸ Vgl. Dominique Jameux, *Pierre Boulez*, Paris 1984, S. 37.

⁹ Ebd., S. 282: „la *Sonatine* manifeste de façon éclatante cette explosion créatrice qui [...] allait imposer rapidement Pierre Boulez comme le compositeur le plus important de sa génération.“

¹⁰ Vgl. Susan Bradshaw, „The instrumental and vocal music“, in: *Pierre Boulez. A Symposium*, hrsg. von William Glock, London 1986, S. 140 und S. 142/143.

¹¹ Vgl. Gerald Bennett, „The early works“, in: *Pierre Boulez. A Symposium*, S. 57: „much of Webern's influence has superseded that of Messiaen, or more precisely, Boulez has chosen to work further on ideas he found in Webern, and it was this that necessarily moved him away from Messiaen's world.“

¹² Vgl. Robert Nemecek, „Tendenz und Kontinuität im frühen Klavierschaffen von Pierre Boulez“, in: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* 6 (1993), S. 18: „Aus der umfangreichen Sammlung der Paul Sacher Stiftung [...] geht hervor, daß Boulez bis zu den *Notations* in seinem frühen Klavierschaffen bereits drei Phasen durchlaufen hatte, die, so meine These, bruchlos ineinander übergehen. Diese lassen sich auf folgende Weise voneinander abgrenzen: 1. tonale Phase mit Tendenzen zur Auflösung der Tonalität (1942–1943); 2. Phase der Verknüpfung verschiedener atonaler Schreibweisen mit der rhythmischen Zellentechnik Strawinskys und Messiaens (1944–1945); 3. Phase der Synthese von Zwölftontechnik und rhythmischer Zellentechnik (seit 1945).“ – Dieselbe Phaseneinteilung findet sich als „Zeit der Jugend (1942–1943)“, „Pariser Lehrzeit (1944–1945)“, „Das frühe zwölftontechnische Klavierschaffen (1945)“ anhand wertvoller Erstbeobachtungen differenziert dargestellt in: Robert Nemecek, *Untersuchungen zum frühen Klavierschaffen von Pierre Boulez* (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 200), Kassel 1998.

¹³ Vgl. Paul Sacher Stiftung Basel, Sammlung Pierre Boulez, Mappe A, Dossier 4a und Dossier 3h.

¹⁴ Die Kopie der Flötenstimme wurde der Paul Sacher Stiftung Ende 1992 von Aurèle Nicolet übergeben.

¹⁵ Vgl. Susanne Gärtner, *Werkstattspuren. Zur Sonatine für Flöte und Klavier von Pierre Boulez mit ersten Beobachtungen zur Revision von 1949*, Hauptseminararbeit, Universität Basel 1995, einsehbar in der Paul Sacher Stiftung Basel und aufgeführt in: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* 9 (1996), S. 57.

isolierten Flötenstimme von 1946 legte zunächst die Vermutung nahe, dass vorrangig spieltechnische Gründe zur Revision geführt hatten, denn es zeigte sich, dass Boulez 1949 die Takteinteilung des gesamten Werkes neu gestaltete. Die ursprünglich weit gefassten Takte wurden in etwa halbiert, individuell bezeichnet und mit rhythmischen, die Sechzehntel zu Gruppen bündelnden Sonderzeichen versehen.¹⁶ Neben den aufführungspraktisch bedingten Veränderungen traten in der Gegenüberstellung der beiden Flötenpartien im Detail dann auch stilistische Korrekturen zu Tage. So wurden im die *Sonatine* eröffnenden „Très librement – Lent“ Intervalle gespreizt, stufenweise Tonbewegungen gebrochen und instrumentale Extremlagen ausgebaut. Hinsichtlich des Rhythmus sind 1949 eine Pulsverschleierung oder Pulsbrechung mittels zusätzlicher Pausen, Tonüberbindungen und Mischen der Zählzeiten, sowie ein größerer Variantenreichtum an rhythmischen Figuren zu beobachten. Außerdem hatte Boulez eine mehrtaktige Passage getilgt, die deutlich vom „style incantatoire“ geprägt war. Diese Passage stand nicht isoliert: Wiederholte Einwüfe innerhalb beider „Rapide“-Teile gemahnten ihrerseits 1946 noch an Jolivet, etwa an dessen *Chant de Linos* von 1944.

Obwohl also spätere kompositorische Errungenschaften und stilistische Neigungen im Nachhinein in die *Sonatine* miteinfließen, schien die Überarbeitung insgesamt nicht gravierend genug, um Analysen unter werkchronologischen Aspekten auf der Basis des Druckes in Frage zu stellen. Auch Sangtae Chang, der die Materialien der Paul Sacher Stiftung im Rahmen seiner Studie zur Genese von Boulez' Zwölfkloppentechnik sichtete, ließ keine Zweifel aufkommen.¹⁷ Gleichwohl zitierte er aus einem unbekannt gebliebenen Brief von Pierre Boulez, in welchem jener Anfang der sechziger Jahre die Revision nun folgendermaßen beschrieben hatte:

„La révision portait surtout sur le premier développement, sur l'harmonisation du thème proprement dit, et sur les points de développement concentrés. Le texte fondamental est resté inchangé; il y a surtout eu de modifications d'écriture. Les principales modifications ont été la concentration de différentes choses, et une épuration stylistique.“¹⁸

Genauere Auskunft über die neue „Harmonisierung“ und die „stilistische Reinigung“ konnte nur der ursprüngliche Klavierpart geben. Von diesem aber fehlte jegliche Spur. Boulez selbst hatte „keine Ahnung, wo die Klavierstimme von 1946 geblieben“ sei,¹⁹ auch Rampal vermochte nicht weiterzuhelfen, Aurèle Nicolet hielt das Manuskript für definitiv verloren.²⁰ Weitere Recherchen meinerseits wirkten zunehmend vergeblich. Der Frühfassung der *Sonatine* schien das gleiche Schicksal beschieden zu sein wie Boulez' auf rätselhafte Weise verlorengegangener *Symphonie* von 1947. Dank des Entgegenkommens von Michel Souris sowie der Aufmerksamkeit von Peter O'Hagan ist es nun schließlich doch gelungen, zwei Dokumente ausfindig zu machen, welche eine vollständige Rekonstruktion der Überarbeitung ermöglichen und zeigen, dass die Frühfassung in weitaus höherem Maße vom Druck abweicht, als es die isoliert überlieferte Flötenstimme erahnen ließ.

*

Eher beiläufig wird vermerkt, dass Pierre Boulez' *Sonatine für Flöte und Klavier* bereits 1947 eine Aufführung in Brüssel erlebt hatte. Über den Stellenwert dieser Veranstaltung herrscht Uneinigkeit,²¹ die näheren Umstände waren nicht bekannt. In einer kürzlich erschienenen Biogra-

¹⁶ Boulez griff dabei auf eine von Messiaen und dem Dirigenten Roger Désormière empfohlene Notation zurück. Vgl. Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Paris 1944, S. 20–21.

¹⁷ Vgl. Sangtae Chang, *Boulez's Sonatine and the Genesis of his Twelve-Tone Practice*, Diss. Denton, Texas 1998, S. 225 ff.

¹⁸ Brief an George Kenneth Mellott. Zitiert nach Chang, *Boulez's Sonatine*, S. 225, Anm. 2.

¹⁹ Brief an die Autorin vom 28.5.1998.

²⁰ Auskunft vom 27.9.1998.

²¹ Während einigenorts hierin die Uraufführung gesehen wird, verweist die Formulierung andernorts auf eine Veranstaltung rein privaten Charakters. So sprechen etwa Goléa und Jameux übereinstimmend von einer „audition confidentielle“. Vgl. Goléa, *Entretiens*, S. 37 bzw. Jameux, *Pierre Boulez*, S. 37.

phie über den belgischen Literaten, Komponisten und Dirigenten André Souris wird nun ausführlich von diesem Ereignis berichtet.²²

Durch die in Paris tätigen russischen Intellektuellen Pierre Souvtchinsky und Boris de Schloezer war Souris auf den jungen Boulez aufmerksam geworden. Noch vor dem ersten Zusammentreffen entspann sich ein reger Briefwechsel. Boulez, dessen Kompositionen bis dahin nur in engeren Pariser Kreisen zu hören gewesen waren, reagierte erfreut auf Souris' Angebot, eines seiner Werke innerhalb der Konzerte des Brüsseler *Séminaire des Arts* vorstellen zu können, und er ließ ihm eine Auswahl zukommen. Nachdem sich Souris für die *Sonatine* entschieden hatte, wurde diese im Konzert am 28. Februar 1947 von der Pianistin Marcelle Mercenier und dem Flötisten Herlin Van Boterdael zur Aufführung gebracht.²³ Da Boulez persönlich nicht zugegen sein konnte, hatte er Souris ans Herz gelegt, die Musiker zu einer äußerst lebhaften, das Publikum schockierenden Interpretation anzuregen.²⁴ Souris schrieb später seine Erinnerungen nieder:

„L'œuvre fut naturellement exécutée sur le manuscrit et après un travail très approfondi, Marcelle Mercenier me proposa d'y pratiquer des coupures, ce qu'elle justifiait non par des raisons de trop grande difficulté, mais pour des questions d'équilibre formel. Chose piquante et qui est tout à l'honneur de Mercenier, ces coupures, que j'avais moi-même adoptées, furent aussi adoptées par Boulez, qui en reconnut le bien-fondé et qui en tint compte lors de l'édition de sa *Sonatine*.

Il me reste à dire que cette exécution souleva dans la salle de violentes protestations, de la part d'un public pourtant averti, mais qui se trouva submergé par la profusion de nouveautés donc cette musique était faite. Depuis lors, les temps ont bien changé.“²⁵

Mit Genugtuung vernahm Boulez, dass die Darbietung seiner *Sonatine* in der Tat Protestreaktionen im Publikum ausgelöst hatte, und er bedankte sich bei den Interpreten für deren immensen Einsatz.²⁶ Im April desselben Jahres lernte er Souris in Brüssel kennen, es entwickelte sich eine künstlerische Freundschaft, welche bis zu Souris' Tod im Jahr 1970 andauerte. Der Gedankenaustausch zwischen Pierre Boulez und André Souris, die Aufarbeitung der Korrespondenz und die Frage nach Rolle und Einfluss des Älteren wäre eine eigene Untersuchung wert. So war es doch ebenfalls Souris, der dem noch kaum bekannten jungen Komponisten 1948 die Chance gab, in der von ihm redigierten Zeitschrift *Polyphonie* mit den Aufsätzen „Propositions“ und „Incidences sur Berg“ vehement in die aktuelle Musikdebatte einzusteigen.

Wie sich nun herausstellte, ist von der Brüsseler Aufführung zumindest diejenige Partitur erhalten, aus welcher Van Boterdael spielte. Das 25-seitige Dokument befindet sich in Brüsseler Privatbesitz. Es ist von fremder Hand geschrieben, der Kopist konnte noch nicht identifiziert werden.²⁷ Spieleinzeichnungen deuten auf die von Souris erwähnten Kürzungen hin,²⁸ weitere Informationen darüber könnte die Klavierstimme Merceniers liefern, welche möglicherweise in deren noch nicht zugänglichem Nachlass liegt.

*

²² Vgl. Robert Wangermée, *André Souris et le complexe d'Orphée. Entre surréalisme et musique sérielle*, Liège 1995, S. 257–259.

²³ Jameux nennt als Flötisten Jan Van Boterdael, vgl. Jameux, *Pierre Boulez*, S. 282.

²⁴ Vgl. Brief vom 31.1.1947, unveröffentlicht, zitiert nach Wangermée, *André Souris*, S. 258: „Si vous faites travailler ma *Sonatine* aux deux interprètes que ce soit avant tout vivant et qu'elle produise une impression de choc, de violence.“

²⁵ Undatiertes Manuskript. Neuerdings veröffentlicht in: André Souris, *La lyre à double tranchant. Écrits sur la musique et le surréalisme*, présentés et commentés par Robert Wangermée, Liège 2000, S. 181–182.

²⁶ Undatierter Brief vom Frühjahr 1947, unveröffentlicht, zitiert nach Wangermée, *André Souris*, S. 273 bzw. S. 258: „J'ai été enchanté d'avoir appris par votre lettre que ma sonatine avait provoqué quelques remous. [...] Je vous prie de remercier très chaleureusement Monsieur Van Boterdael et Madame Mercenier, car je me rends compte de l'effort qu'il leur a fallu pour mettre cela au point. Ici, Rampal, le flûtiste pour lequel la *Sonatine* a été écrite depuis un an, n'a pas encore eu le courage de la mettre en train.“

²⁷ Da Boulez' eigene Handschrift sehr klein und schwer leserlich ist, kann angenommen werden, dass er eine Person aus seinem Bekanntenkreis bat, die Partitur ins Reine zu schreiben. Vielleicht geht die Abschrift aber auch auf die Initiative von André Souris zurück. – Das auf der letzten Seite des Dokuments vermerkte Datum „2/46“ bezieht sich m. E. allein auf die Entstehungszeit der *Sonatine*.

²⁸ Vgl. die Seiten 14, 16, 19, 20 und 22.

Trotz emsiger Suche bis in die entlegensten Winkel konnten die Detektive der Pariser Polizei den königlichen Brief nicht finden: Zwar neu versiegelt, doch für alle Augen sichtbar, steckte er am naheliegendsten Ort. Erinnerungen an Edgar Allan Poes Erzählung „The Purloined Letter“ kamen hoch, als Peter O'Hagan empfahl, die Bibliothèque Nationale in Paris zu konsultieren. Seinerseits auf Ausschau nach frühem Material zur *Ersten Klaviersonate* war ihm dort ein völlig unbeachtetes Dokument der *Sonatine* begegnet.

Die Untersuchung ergab, dass es sich hierbei tatsächlich um jene verschollen geglaubte Klavierpartitur handelt, welche gleichzeitig mit der in der Paul Sacher Stiftung einsehbaren Flötenstimme entstand. Doch nicht nur das: Wie allgegenwärtige Bleistiftkorrekturen zeigen, hat Boulez anhand dieses Manuskripts 1949 die Überarbeitung vorgenommen. Die Tintenversion entspricht der Brüsseler Abschrift, die Bleistiftversion der dem Druck zugrundeliegenden Fassung.²⁹

Auf der Rückseite des Titelblatts trägt das 14-seitige Manuskript die Widmung an Jean-Pierre Rampal, die letzte Seite hatte Boulez signiert, wobei er unter seinem Namen das Datum „Février 46“ vermerkte. Während Rampal nur die isolierte, mit spärlichen Stichnoten des Klavierparts ausgestattete Flötenstimme anvertraut wurde,³⁰ lag die Klavierpartitur offensichtlich eine Zeit lang bei Boulez' Kommilitonin Yvette Grimaud, da diese das Manuskript auf der Titelseite mit ihrer eigenen Signatur versah. Es ist denkbar, dass Boulez, der Rampals Klavierpartner Robert Veyron-Lacroix nicht sonderlich schätzte,³¹ als Pianistin Grimaud vorgesehen hatte, welche mit seiner Musik bestens vertraut war.³² Eine Pariser Uraufführung kam jedoch nicht zustande, wobei Rampal für sein Zaudern in erster Linie die Unleserlichkeit und praxisferne Einrichtung seines Notenexemplars verantwortlich macht.³³

Spätestens für die Überarbeitung gelangte die Klavierpartitur wieder in Boulez' Hände, mit Bleistift hielt er deren Datum „Avril 49“ fest. Wohl Mitte der 50er-Jahre schenkte er das Dokument seinem väterlichen Freund und Gönner Souvtchinsky. Die Widmung an Rampal und die Signatur Grimauds wurden gestrichen und in gleichem Zug auf der Rückseite des Titelblatts eine neue Widmung angebracht: „A Pierre Souvtchinsky avec toute mon amitié un souvenir un peu plus vivant que l'imprimerie. PB.“ Dabei spielte Boulez darauf an, dass er Souvtchinsky bereits ein signiertes Exemplar der Druckfassung von 1954 übereignet hatte.³⁴ 1990 ging das Manuskript, unbemerkt von Forschern, Musikern und dem Komponisten, als Geschenk aus dem Nachlass Souvtchinskys an die Bibliothèque Nationale über.³⁵ Interessant ist, dass Boulez dazumal die korrigierte Partitur etwa gleichzeitig aus der Hand gab, als er im Interview mit Goléa die Überarbeitung herabspielte.

*

Anhand der beiden neu aufgetauchten Quellen sowie des in der Paul Sacher Stiftung befindlichen Materials lässt sich die Revision der *Sonatine* nun anschaulich rekonstruieren. Innerhalb weniger Wochen war Anfang des Jahres 1946 eine erste Fassung entstanden. Diese ist in der

²⁹ Vgl. F-Pn, Ms. 21612.

³⁰ Brief an die Autorin vom 8. Februar 1999.

³¹ Vgl. die amüsant zu lesenden Schilderungen Rampals bezüglich Boulez' *Sonatine* in: Jean-Pierre Rampal, *Musique, ma vie. Mémoires*, Paris 1991, S. 168–170.

³² Von den unveröffentlicht gebliebenen *Psalmodes* (1945) bis hin zu den *Structures* hat Yvette Grimaud Boulez' frühe Klavierwerke in Paris erstaufgeführt. – Die Kontaktaufnahme meinerseits mit Grimaud blieb bisher erfolglos.

³³ Vgl. Rampal, *Musique, ma vie*, S.168–169: „En ce qui concerne la notation, la musique était extrêmement difficile à décoder, pourtant je déchiffre bien. Il n'y avait ni barres de mesures, ni aucun autre signe utile. Je sentais bien que l'œuvre avait une forte charge émotionnelle, mais compte tenu de mon emploi du temps extrêmement chargé, l'idée de passer des heures, peut-être même des jours, à me frayer un chemin dans une œuvre moderne difficile me démoralisait. Circonspect, je lui demandai s'il pouvait ajouter quelques barres de mesure. [...] Je demandai à Boulez une fois de plus s'il pouvait me remettre un exemplaire plus net, plus clair. Cette initiative l'agaça peut-être, parce que le temps passa et je n'entendis plus parler de ce projet. Je reconnais que la pièce m'était aussi sortie de l'esprit.“

³⁴ Vgl. F-Pn, Rés. VmA 381.

³⁵ Vgl. den Stempel „Don 1990“. Vermutlich stand die Schenkung in Zusammenhang mit dem Verkauf eines anderen Boulez-Manuskripts. Auskunft von Robert Piencikowski, Paul Sacher Stiftung Basel.

Flötenstimme Rampals, der Tintenversion des Pariser Manuskripts und in der Brüsseler Abschrift greifbar. Im April 1949, wohl im Zusammenhang mit der von John Cage vermittelten Übergabe an den Verlag,³⁶ korrigierte Boulez die erste Fassung anhand der Klavierpartitur. Bevor er das Werk erneut ins Reine schrieb, notierte er u. a. den skizzenartigen Entwurf und die erhaltene kleine Einzelskizze. Die Reinschrift wurde im letzten Moment nochmals mit Strichen versehen. Warum das Werk bei Amphion weitere fünf Jahre auf seine Veröffentlichung warten musste, ist mir nicht bekannt.

Bereits ein erster Vergleich der nun vollständig vorliegenden Frühfassung mit derjenigen des Druckes zeigt, dass Boulez nicht nur verfeinerte und komprimierte:³⁷ Insgesamt wurden etwa hundert der ursprünglich 332 Takte gestrichen oder komplett überarbeitet. Das betrifft vor allem die „Rapide“-Teile, die abschnittsweise kaum wiederzuerkennen sind. Dabei wird ersichtlich, was Boulez in zitiertem Brief als „harmonisation du thème“ bezeichnete: Gerade jene Klavierpartien, welche den virtuosen Umgang des Komponisten mit der Zwölftontechnik exemplarisch widerspiegeln, sind 1946 noch gar nicht vorhanden.³⁸ Stattdessen findet sich Begleitung messiaenscher und jolivetscher Prägung.

Beispiel 1a: P. Boulez, *Sonatine*, Fassung von 1946, T. 26–31
(Abschrift von fremder Hand, Privatbesitz Brüssel)

³⁶ Vgl. hierzu Joan Peyser, *Boulez. Composer, Conductor, Enigma*, New York 1976, S. 60–61 bzw. David Reville, *The Roaring Silence. John Cage: A Life*, London 1992, S. 99–101.

³⁷ Das „Tempo scherzando“ blieb – abgesehen von der neuen, kleingliedrigen Takteinteilung, welche gewisse rhythmische Modifikationen nach sich zog, und abgesehen von einer deutlichen Differenzierung in der Dynamik – so gut wie unverändert. Auch im „Très modéré, presque lent“ sind eher geringfügige Korrekturen zu verzeichnen. Bedeutender war die Revision des eröffnenden „Très librement – Lent“, wie der Vergleich der Flötenpartien schon zu erkennen gab. Die dortigen Tendenzen könnte man interpretierend zusammenfassen als ein Verdichten, Zersetzen und Verschleiern zugunsten eines komplexeren musikalischen Gewebes.

³⁸ Es handelt sich um folgende Abschnitte der Druckfassung: T. 32–79, T. 342–361, T. 380–385.

Das markante Zwölftonthema zu Beginn des ersten „Rapide“ (Druck: T. 32 ff.) wird noch nicht zwölftönig umspielt, wobei gemeinsame Töne und wiederaufgenommene Rhythmen Melodie und Begleitung miteinander verzahnen, sondern der Klavierpart insistiert auf wiederholten Floskeln, welche aus einer Zwölftonarabeske abgespalten werden, die ihrerseits auffällig an den Anfang des Liedes „Répétition planétaire“ aus Messiaens Zyklus *Harawi* (1945) erinnert. Auch im weiteren

The image displays a musical score for P. Boulez's *Sonatine*, measures 35 through 42. The score is written for piano and flute. The top system (measures 35-38) is marked "Rapide" and "ff". The middle system (measures 39-42) is marked "très sec" and "ff". The bottom system (measures 43-46) is marked "più ff". The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings. The tempo is marked "Rapide" and "très sec". The score also includes a section for flute, marked "avec la partie de Flûte".

Beispiel 1b: P. Boulez, *Sonatine*, Druck, T. 32–42
 (Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Editions Amphion, Paris)

Verlauf dieses Abschnitts werden zwölftönige Melodien von repetierten Einwüfen umgeben, zusätzlich fundiert mittels eines rhythmisierten Cluster-Ostinatos der drei tiefsten Töne des Klaviers, wie es auch in Werken von Messiaen und Jolivet über lange Passagen hinweg eingesetzt wird.³⁹

³⁹ Vgl. dazu besonders „La parole toute puissante“ aus Messiaens Klavierzyklus *Vingts regards sur l'enfant Jésus* (1944) sowie „La Princesse de Bali“ aus Jolivets Klavierstücken *Mana* (1935).

Entsprechendes lässt sich bei der Wiederaufnahme der „Rapide“-Faktur gegen Ende der *Sonatine* (Druck: T. 342 ff.) beobachten. Während das nun im Bass anzutreffende Zwölftonthema in der Frühfassung mit einer schlagzeugartigen Begleitung aus chromatischen Einwüfen und in höchste Höhen versetzten Cluster-Reminiszenzen versehen war, beeindruckt nach der Revision ein auch rhythmisch komplexes dodekaphones Gewebe. 1946 aber kann bezüglich dieser Passagen von einer Integration der Zwölftontechnik noch kaum gesprochen werden. Im Grunde genommen findet sich hier, was Boulez 1948 in „Propositions“ lautstark an Messiaen kritisieren sollte: kein kontrapunktisch durchgearbeiteter Satz, sondern ein Nebeneinanderstellen verschiedener Elemente im Dienste der Melodie.⁴⁰

The image shows a handwritten musical score for Pierre Boulez's *Sonatine*, 1946 version, measures 219-225. The score is written for piano and includes various performance instructions and musical notations. The top system shows a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 7/7 time signature. The bottom system shows a bass clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a 7/7 time signature. The score includes dynamic markings such as *ff*, *f*, and *ff*. There are also performance instructions like *Rapide.*, *Comme une percussion.*, and *Simile.*. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and chromatic passages. The notation includes various accidentals and articulation marks.

Beispiel 2a: P. Boulez, *Sonatine*, Fassung von 1946, T. 219–225
(Abschrift von fremder Hand, Privatbesitz Brüssel)

Wie die Frühfassung der *Sonatine* zu erkennen gibt, hielt die Prägung des jungen Boulez durch seinen Lehrer Olivier Messiaen offensichtlich länger an und war stärker wirksam, als man es bisher annahm. Da bezüglich der *Ersten Klaviersonate* und deren ebenfalls noch vor dem Druck erfolgter Revision parallele Beobachtungen gemacht werden können, wenn auch nicht im selben Ausmaß,⁴¹ bedarf das Bild des technisch blitzartig lernenden und stilistisch zukunftsweisend wertenden Eleven einer behutsamen Korrektur. Zumindest in der ersten Hälfte des Jahres 1946

⁴⁰ Vgl. Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti*, Textes réunis et présentés par Paule Thévenin, Paris 1966, S. 68: „Bref, les recherches de Messiaen ne sauraient s'intégrer à son discours, parce qu'il ne compose pas – il juxtapose – et qu'il fait toujours appel à une écriture exclusivement harmonique – je dirais presque de mélodie accompagnée.“

⁴¹ Vgl. das Manuskript der *Ersten Klaviersonate*: F-Pn, Ms. 20227. Im Gegensatz zur Frühfassung der *Sonatine* ist die Existenz dieses Dokuments seit einiger Zeit bekannt, es wurde 1984 von der Bibliothèque nationale angekauft. Analytische Beobachtungen finden sich jedoch erst in: Peter O'Hagan, *Pierre Boulez: Sonate „que me veux-tu“*. An Investigation of the Manuscript Sources in Relation to the Third Sonata and the Issue of Performer Choice, Diss. University of Surrey 1997, S. 26–32. – Insbesondere in den langsameren Passagen wurden wiederholte chromatische Einschübe, Cluster sowie mehrtaktige Melodien gestrichen. Anders als in der *Sonatine* kam bei der Überarbeitung aber nichts Wesentliches hinzu.

hatte Boulez die Bedeutung Anton Weberns für seine eigene musikalische Sprache noch nicht in dem Maß erkannt, wie dies im Nachhinein den Anschein erweckte.⁴²

1949 war Boulez' ästhetisches Urteil soweit gefestigt, dass ihm eine „*épure stylistique*“ der früheren Werke nötig schien. Kritik von außen, etwa von René Leibowitz oder André Souris, mag das ihre dazu beigetragen haben. Immer deutlicher aber wird, dass Boulez' Manier des Überarbeitens und Neufassens von Anfang an seine Schaffensweise bestimmte: Schon die ersten veröffentlichten Kompositionen tragen Züge eines ‚work in progress‘.

The image shows a musical score for P. Boulez's *Sonatine*, measures 346-350. It consists of two systems of music. The first system (measures 346-349) features a piano part with a treble clef and a harp part with a grand staff. The piano part is marked "Tempo rapide" and "quasi glissando". The harp part is also marked "Tempo rapide" and "ff heurté et violent". The second system (measures 350-353) continues the piano part with "sempre ff" and "le moins de péd. possible" markings, and the harp part with "pour 4" and "più ff" markings. The score includes complex rhythmic patterns, dynamic markings, and performance instructions.

Beispiel 2b: P. Boulez, *Sonatine*, Druck, T. 342–352
(Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Editions Amphion, Paris)

⁴² Ab seinem Aufsatz „Trajectoires – Ravel, Stravinsky, Schönberg“ von 1949 verweist Boulez explizit auf Weberns Musik als Referenz für zeitgemäßes Komponieren. Vgl. Boulez, *Relevés d'apprenti*, bes. S. 244, 251, 253, 261.