

«L'épuration stylistique»

Zur Revision von Pierre Boulez' Sonatine für Flöte und Klavier

von Susanne Gärtner

Pierre Boulez' Sonatine für Flöte und Klavier entstand im Januar und Februar 1946, somit in jener Zeit, als sich der Zwanzigjährige bei René Leibowitz dem Studium der Werke Arnold Schönbergs, Anton Weberns und Alban Bergs widmete. In ihrer Druckfassung von 1954 gilt die Sonatine als eines der frühen Zeugnisse von Boulez' souveräner und zukunftsweisender Aneignung der Zwölftontechnik, wobei bereits eine Orientierung an Weberns musikalischer Sprache und eine Abwendung von Olivier Messiaens Kompositionsweise konstatiert wird.¹

Die Möglichkeit einer der späten Drucklegung vorausgegangenen, stilistisch relevanten Revision wurde bisher nicht ernsthaft in Betracht gezogen.² Einerseits fehlten wesentliche Manuskripte aus der Entstehungszeit des Werks, andererseits trugen von Boulez überlieferte Aussagen wohl das ihre dazu bei. So bezeichnete er Mitte der fünfziger Jahre im Gespräch mit Antoine Goléa die Sonatine rückblickend als seine erste Etappe auf dem Weg seriellen Komponierens und betonte, vor dem Druck insgesamt nur zehn Takte korrigiert zu haben.³ Bei Recherchen sind nun jedoch Dokumente aufgetaucht, die zeigen, daß vor der Übergabe an den Pariser Verlag Amphion im April 1949 eine Überarbeitung stattfand, die so umfassend war, daß von zwei verschiedenen Versionen gesprochen werden kann, einer unveröffentlichten Frühfassung und der revidierten Druckfassung.⁴

Die Fassung von 1946 ist derzeit in drei Dokumenten greifbar. Eine isolierte Flötenstimme liegt im Nachlaß von Jean-Pierre Rampal (Kopie in der Sammlung Pierre Boulez; siehe *Abbildung 1*), eine Partiturreinschrift ist in der Bibliothèque nationale de France einsehbar (Département de la musique, Louvois, Paris, Ms. 21612), und eine Reinschrift fremder Hand, welche für die Uraufführung 1947 in Brüssel angefertigt wurde, befindet sich in Privatbesitz (*Abbildung 2*). Wie Bleistiftkorrekturen zeigen, hat Boulez anhand des Pariser Manuskripts 1949 die Revision vorgenommen. Eine kleine Einzelskizze sowie ein größerer skizzenhafter Entwurf (beide Dokumente in der Sammlung Pierre Boulez) entstanden während der Korrekturarbeiten. Die dem Verlag als Druckvorlage übergebene Reinschrift der

revidierten Fassung (Kopie in der Sammlung Pierre Boulez; siehe *Abbildung 3*) weist nochmals abschließende Streichungen auf.

Die vorliegenden Dokumente zu Frühfassung und Revision lassen sich zu einer privaten Äußerung von Pierre Boulez in Beziehung setzen. In einem Brief an George Kenneth Mellott hatte er Anfang der sechziger Jahre zwar wiederholt, die Grundtextur der Sonatine sei unverändert geblieben, diesmal jedoch diverse Korrekturen eingeräumt, auf «modifications d'écriture», eine «concentration de différentes choses» und eine «épure stylistique» hingewiesen:

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 des modifications d'écriture. Les principales modifications ont été la concentration de différentes choses, et une épuration stylistique.⁵

Ein Vergleich der beiden Fassungen steht noch aus, die wesentlichen Züge der Überarbeitung seien hier bereits skizziert.

Es ist durchaus denkbar, daß spieltechnische Überlegungen die Revision veranlaßten. 1946 war eine Pariser Uraufführung mit Jean-Pierre Rampal gescheitert, wobei dieser die Unleserlichkeit und praxisferne Einrichtung seines Notenexemplars kritisiert hatte.⁶ Auch die Brüsseler Interpreten Herlin Van Boterdael und Marcelle Mercenier mögen ihrerseits Erfahrungen eingebracht haben.⁷ Um die Koordination im Zusammenspiel zu erleichtern, änderte Boulez für die Druckfassung die Takteinteilung des gesamten Werks, indem er auf eine von Messiaen und dem Dirigenten Roger Désormière empfohlene Schreibweise zurückgriff.⁸ Die weit gefaßten Takte wurden in etwa halbiert, individuell bezeichnet und mit rhythmischen, die Sechzehntel zu Gruppen bündelnden Sonderzeichen versehen. Boulez nutzte die Gelegenheit jedoch zugleich, um stilistisch redigierend einzugreifen: Annähernd hundert der ursprünglich 332 Takte wurden gestrichen oder deutlich überarbeitet.

In dem die Sonatine eröffnenden Abschnitt «Très librement – Lent» (T. 1–31)⁹ blieb einzig der Anfangsgestus (T. 1–2) unverändert. Vor allem die Flötenstimme wurde in ihrem weiteren Verlauf minutiös nachgebessert. Bezüglich der Tonhöhen ist ein Aufsplittern linearer Bewegungen in einen weiter gespreizten Tonraum zu beobachten, dies mittels Permutationen innerhalb der Zwölftonreihe und Oktavversetzungen einzelner Töne bis in instrumentale Extremlagen. Noch bedeutsamer erscheinen die rhythmischen Verfeinerungen. Zusätzliche Pausen, Tonüberbindungen und Mischen der Zählzeiten führen zu einer den improvisatorischen Charakter des Abschnitts stärkenden Pulsverschleierung oder Pulsbrechung, die einhergeht mit einem größeren Variantenreichtum an rhythmischen Figuren. Auch tilgte Boulez eine mehrtaktige Passage, die an André Jolivets «style incantatoire» erinnerte (vgl. *Abbildung 1*, fünf Takte vor Ziff. 2).

Abbildung 1: Pierre Boulez, Sonatine für Flöte und Klavier, Frühfassung (1946), Fotokopie der Flötenstimme, S. 1, Ausschnitt (Sammlung Pierre Boulez).

Der langsame Teil «Très modéré, presque lent» (T. 97–150) wurde eher geringfügig modifiziert. In erster Linie sind Kürzungen und Streichungen von Motivwiederholungen zu verzeichnen. Ein solches partielles, nachträgliches Komprimieren des Satzes war im streng kontrapunktisch gewebten «Tempo scherzando» (T. 151–341) nicht angebracht. Abgesehen von zusätzlichen Differenzierungen in der Dynamik und subtilen, durch die neue Takteinteilung bedingten rhythmischen Abänderungen im Abschnitt «En éclaboussures» (T. 296ff.) entsprechen die Scherzando-Partien der Frühfassung denjenigen des Drucks.

Abschnittsweise kaum wiederzuerkennen sind hingegen Exposition und Reprise des «Tempo rapide» (T. 32–96 bzw. T. 342–510). Hier wird ersichtlich, was Boulez in zitiertem Brief als «harmonisation du thème» bezeichnete: Gerade jene Klavierpassagen, welche den virtuoson Umgang des Komponisten mit der Zwölftontechnik exemplarisch widerspiegeln, sind 1946 noch gar nicht vorhanden, statt dessen findet sich Begleitung mes-siaenscher und Jolivetscher Prägung (vgl. Abbildung 2). Das Thema wird

Handwritten musical score for Pierre Boulez's "Sonatine" for flute and piano, page 16. The score is a transcription by another hand. It features a flute part at the top and a piano accompaniment below. The piano part includes complex chords, triplets, and dynamic markings such as "ff", "f", "mf subito", and "diminuendo". Performance instructions like "Reptide.", "Simile.", and "comme une percussion." are present. A circled number "22" is written in the left margin. The score is filled with various musical notations including notes, rests, and articulation marks.

Abbildung 2: Pierre Boulez, Sonatine für Flöte und Klavier, Frühfassung (1946), Partiturreinschrift von fremder Hand, S. 16, Reprise des «Tempo rapide» (Privatbesitz Brüssel; mit freundlicher Genehmigung).



Abbildung 3: Pierre Boulez, Sonatine für Flöte und Klavier, Reinschrift der Druckfassung (1949), Fotokopie mit Korrekturen letzter Hand, S. 15, Ausschnitt (Sammlung Pierre Boulez).

noch nicht zwölftönig umspielt, wobei gemeinsame Töne und wiederaufgenommene Rhythmen Melodie und Begleitung verflechten, sondern es dominieren wiederholte Floskeln und Einwüfe sowie rhythmisierte Cluster-Ostinati. Strenggenommen liegt das vor, was Boulez 1948 in seinem Aufsatzerstling «Propositions» an Messiaens Kompositionen polemisch beanstandete: kein kontrapunktisch durchgearbeiteter Satz, sondern ein Nebeneinanderstellen verschiedener Elemente im Dienste der Melodie.¹⁰

Schließlich fallen im Manuskript der Frühfassung und erneut in der Druckvorlage großzügige Streichungen gegen Ende des zweiten «Rapide» ins Auge. Sie betreffen geballte Repetitionen von Einwüfen, Motiven und Akkorden (vgl. *Abbildung 3*). Während 1946 Wiederholungen noch substantiell zu Boulez' musikalischer Sprache gehörten, suchte er sie 1949 weitmöglichst zu tilgen.

Insgesamt aber wird deutlich, daß die Sonatine in ihrer Druckfassung nicht allein als ein Werk aus dem Frühjahr 1946 angesehen werden kann. Spätere kompositorische Errungenschaften und stilistische Neigungen sowie engagierte Reflexionen über zeitgemäßes Komponieren fließen 1949 in der Revision mit ein. Will man Boulez' ästhetischen Entwicklungsstand von 1946 analysierend interpretieren, muß von der Frühfassung des Werks

ausgegangen werden. Es zeigt sich dann, daß Messiaens Schulung weitaus prägender war als bisher angenommen. 1949 aber muß weichen, was seriellem Denken entgegensteht. Nun wird einer ästhetischen Vorgabe gefolgt, die 1952 im Klavierwerk der *Structures* ihre radikale stilistische Einlösung finden sollte.

¹ Vgl. etwa den grundlegenden Beitrag zu Boulez' Frühwerk von Gerald Bennett, «The Early Works», in: *Pierre Boulez. A Symposium*, hrsg. von William Glock, London: Eulenburg und New York: DaCapo 1986, S. 41–84, insbesondere S. 57.

² So basiert auch Sangtae Changs analytische Studie zur Genese von Boulez' Zwölftontechnik auf der Druckfassung der Sonatine, vgl. Sangtae Chang, *Boulez's Sonatine and the Genesis of his Twelve-Tone Practice*, Diss. Denton, Texas 1998.

³ Antoine Goléa, *Rencontres avec Pierre Boulez*, Paris: Juillard 1958, S. 38.

⁴ Zur Rezeptionsgeschichte der Sonatine sowie zur Quellenlage im einzelnen vgl. Susanne Gärtner, «Pierre Boulez' «Sonatine für Flöte und Klavier» und ihre neu aufgetauchte Frühfassung», in: *Die Musikforschung*, 55 (2002) 1, S. 56–65.

⁵ George Kenneth Mellott, *A Survey of Contemporary Flute Solo Literature with Analyses of Representative Compositions*, Diss. Iowa 1964, Appendix H, S. 361.

⁶ Vgl. Jean-Pierre Rampal, *Musique, ma vie. Mémoires*, Paris: Calmann-Lévy 1991, S. 168–169.

⁷ Vgl. dazu André Souris, *La lyre à double tranchant. Écrits sur la musique et le surréalisme*, hrsg. von Robert Wangermée, Liège: Mardaga 2000, S. 181–182.

⁸ Vgl. Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Paris: Leduc 1944, S. 20–21.

⁹ Die Taktangaben beziehen sich auf die Druckfassung mit nun insgesamt 510 Takten.

¹⁰ Vgl. Pierre Boulez, «Propositions», in: ders., *Relevés d'apprenti*, hrsg. von Paule Thévenin, Paris: Éditions du Seuil 1966, S. 68.