

# Die Sonatine von Pierre Boulez

Ein heterogenes Werk voller Sprengkraft  
Teil I – Entstehung und Revision

SUSANNE GÄRTNER



*Ce fut, pour moi, comme une illumination. J'eus le désir passionné de me familiariser avec cette musique et surtout, pour commencer, d'apprendre comment c'était fait.*

[Es war für mich wie eine Erleuchtung. Ich wollte diese Musik unbedingt kennenlernen und verstehen, wie sie gemacht war.]<sup>1</sup>

Mit diesen Worten schildert Pierre Boulez seine Begegnung mit Arnold Schönbergs *Bläserquintett*, und ähnlich erging es mir, als ich innerhalb eines Wettbewerbs erstmals die *Sonatine* hörte. Neben anderen Werken für Flöte und Klavier wirkte Boulez' *Sonatine* voller Sprengkraft. Atemberaubend und komplex, schwer zu spielen und ebenso schwierig zu hören.

Der Eindruck war so nachhaltig, dass ich das Stück 1989 für mein Konzertdiplom auswählte. Jürg Henneberger, der einzige Pianist in Basel, der den Klavierpart damals – noch dazu auswendig – drauf hatte, riss mich mit. Von der Werkstruktur konnte ich im Strudel der spieltechnischen Anforderungen kaum etwas begreifen.

Neugierig geblieben zeigten mir anschließende Recherchen, dass die *Sonatine* nicht nur hochkarätig das Repertoire für Flöte und Klavier bereichert, sondern auch innerhalb des Œuvres von Pierre Boulez eine Schlüsselstellung einnimmt. Das Werk entstand Anfang 1946, somit am Ende von Boulez' Lehrzeit, und ist sozusagen sein „Opus 1“.<sup>2</sup>

## Pierre Boulez' Lehrzeit

Pierre Boulez (\*1925) hat schnellst möglich studiert. Sein Studium am Pariser Conservatoire dauerte insgesamt nur zweieinhalb Jahre. Nach einem einjährigen Vorbereitungskurs bei Georges Dandelot (1895–1975) wurde Boulez im Herbst 1944 in die Harmonieklasse von Olivier Messiaen (1908–1992) aufgenommen, die er schon nach wenigen Monaten im Juni 1945 mit einem „premier prix“ wieder verließ. Die Aufnahme in die Kontrapunktklasse bei Simone Plé-Caussade (1897–1986) führte Ende 1945 bereits zu seiner vorzeitigen Entlassung aus dem Conservatoire, da er sich mit der Professorin und im folgenden dann auch mit dem Direktor Claude Delvincourt überworfen hatte. Bei seinem provozierten unfreiwilligen Abgang war Boulez 20 Jahre alt.

Boulez' Lehrzeit war kurz, doch sehr intensiv, dies vor allem wegen zusätzlichem Privatunterricht. Er nahm Klavierstunden, ging in Kontrapunktunterricht zu Arthur Honeggers Ehefrau Andrée Vaurabourg (1894–1980), er besuchte privat organisierte Analyse-kurse bei Messiaen und widmete sich auf dessen Anregung hin auch ethnomusikologischen Studien. Nachdem er in einem Hauskonzert durch Schönbergs zwölftöniges *Bläserquintett* aufgescheucht worden war, suchte er gemeinsam mit Kommilitonen den Musikschriftsteller, Dirigenten und Komponisten René Leibowitz (1913–1972) auf, um mit diesem die sonst in Paris noch nicht zugänglichen Zwölftonwerke von Schönberg, Alban Berg und Anton Webern zu studieren.

## Das „Opus 1“

Pierre Boulez hat einige Jugendwerke verfasst. Der entscheidende Impuls zum Komponieren kam jedoch im Studienjahr 1944/45 durch den Kontakt mit Messiaen und in der Auseinandersetzung mit Leibowitz. Innerhalb weniger Monate entstanden mehrere Kompositionen, hauptsächlich für Klavier. Alle diese Werke blieben unveröffentlicht. Ende 1945 schrieb Boulez die Klavierminiaturen der *Douze Notations*, die wir kennen, da er sie 1985 zur Veröffentlichung frei gab. Die *Notations* wirken wie eine Bestandesaufnahme verschiedener kompositorischer Möglichkeiten. Die *Sonatine*, die dann im Januar und Februar 1946 folgte, ist Boulez' ältestes veröffentlichtes größeres Werk.

Es ist zu lesen, es sei Jean-Pierre Rampal gewesen, der eine Flötenkomposition in Auftrag gegeben, sie aus „Geschmacksgründen“ jedoch nie gespielt habe.<sup>3</sup> Rampal selbst schreibt die Initiative hingegen Boulez zu:

*Boulez voulait écrire une pièce pour flûte, et je fus honoré quand il me demanda de la jouer. J'avais rencontré Boulez au Conservatoire de Paris. Il était intransigent, ardent et très intellectuel. Il n'aimait pas grand-chose dans la musique: il était contre Beethoven, contre Mozart, contre Ravel, bien qu'il aimât Bach. Il a changé depuis, naturellement [...]. Mais quand je le rencontrai pour la première fois, il était dans sa phase de rébellion, et très peu de choses lui plaisaient. Il écrivit sa Sonatine pour flûte et piano et m'envoya ma partie.*

[Boulez wollte ein Stück für Flöte schreiben, und ich fühlte mich sehr geehrt, als er mich bat, es zu spielen. Kennengelernt hatte ich Boulez am Pariser Conservatoire. Er war kompromisslos, voller Leidenschaft und sehr intellektuell. In der Musik ließ er nicht viel gelten: Er war gegen Beethoven, gegen Mozart, gegen Ravel; Bach hingegen mochte er. Sicher, er hat sich später geändert. [...] Als ich ihn allerdings das erste Mal sah, war er in der Rebellionsphase und mochte nur sehr wenig. Er schrieb seine *Sonatine für Flöte und Klavier* und schickte mir meinen Part.]<sup>4</sup>

Wahrscheinlich war es ein eher unverbindliches Gespräch zwischen Studienkollegen, welches zum Anlass der *Sonatine* wurde. Rampal, um drei Jahre älter als Boulez, hatte 1944 mit André Jolivets *Chant de Linos* den „premier prix“ des „Concours de flûte du Conservatoire“ gewonnen und sich innerhalb kürzester Zeit in Paris einen Namen gemacht. Obwohl ihn vor allem Barockmusik interessierte, engagierte er sich auch für zeitgenössische Komponisten und war 1945 mit Jolivets *Cinq Incantations* bereits im Radio zu hören gewesen.<sup>5</sup> Auch Leibowitz hatte 1944 seine *Sonate für Flöte und Klavier* op. 12 mit einer Widmung an Rampal versehen.<sup>6</sup> Für Boulez lag es nahe, einen Interpreten zu kontaktieren, den sowohl Jolivet, Messiaen als auch Leibowitz schätzten.

## Druck und Uraufführung

Pierre Boulez hatte die *Sonatine* Jean-Pierre Rampal gewidmet. Pianistenstreitigkeiten und die praxisferne Einrichtung des Notentextes nennt Rampal als Gründe dafür, dass es 1946 zu keiner Pariser Uraufführung kam:

*Il m'imposait de la jouer avec un de ses pianistes préférés plutôt qu'avec mon partenaire, Robert Veyron-Lacroix, parce qu'il jugeait le style de Robert incompatible avec sa musique. Quant à Robert, la musique de Boulez ne l'emballait pas.*

*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. Circonspéct, je lui demandai s'il pouvait ajouter quelques barres de mesure.*

*„Jouez-la comme elle est écrite, l'unité de la mesure est comptée à la croche“, me répondit-il, toujours fidèle à ses principes. Mais sans barres de mesure, les silences sont difficiles à respecter et c'est extrêmement gênant à jouer. 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.*

[Ich sollte mit einem Pianisten seiner Wahl spielen und nicht mit meinem Partner Robert Veyron-Lacroix, weil er dessen Stil mit seiner Musik für unvereinbar hielt. Aber auch Robert war von Boulez nicht gerade begeistert.

Von der Notation her war die Musik äußerst schwer zu entziffern, obwohl dies sonst meine Stärke ist. Es gab weder Taktstriche noch irgendein anderes nützliches Zeichen. Ich spürte zwar, dass ich ein sehr emotionsgeladenes Werk vor mir hatte, als ich aber daran dachte, dass ich bei meinem vollen Terminkalender Stunden oder gar Tage brauchen würde, um mich bei diesem schwierigen Werk der Moderne durchzufinden, sank mir der Mut. Vorsichtig fragte ich an, ob er nicht ein paar Taktstriche einfügen könne.

„Spielen Sie es so, wie ich es geschrieben habe: die Einheit des Taktes ist an den Fähnchen ersichtlich,“ antwortete er mir, immer noch seinen Prinzipien treu. Ohne Taktstriche aber sind die Pausen sehr schwer einzuhalten. Es wirkt sich beim Spielen äußerst störend aus. Deshalb bat ich Boulez ein weiteres Mal um eine klarere, eindeutige Ausführung. Vielleicht hat ihn mein Vorschlag verärgert; denn die Zeit verging, und ich hörte nichts mehr von dem Projekt. Ich muss auch gestehen, dass mir das Stück aus dem Sinn geraten war.“<sup>7</sup>

Acht Jahre nach ihrer Entstehung erschien die *Sonatine* 1954 beim Pariser Verlag Amphion, am 15. Juli 1956 fand schließlich im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik mit Severino Gazzelloni und David Tudor die Uraufführung statt.

Die *Sonatine* kam somit zu einem Zeitpunkt an die Öffentlichkeit, da Boulez bereits durch Aufführungen später entstandener Werke, der *Zweiten Klaviersonate* (1950), der *Structures I* für zwei Klaviere

(1952) und des *Marteau sans maître* (1955), bekannt geworden war. Es verwundert daher nicht, dass das Darmstädter Publikum irritiert auf die *Sonatine* reagierte. Wenig später darauf angesprochen, schilderte Boulez die damalige Situation und wehrte sich gleichzeitig gegen die Annahme, er habe die Komposition vor der Veröffentlichung revidiert. Alles in allem habe er „zehn Takte“ korrigiert:

A.G.: „Vous les avez bien ‚eus‘, les critiques internationaux, avec votre *Sonatine* pour flûte. Car vous l'avez laissée longtemps dans les cartons; [...] L'avez-vous revue et modifiée, avant son exécution de 1956, comme vous avez fait pour plusieurs autres de vos œuvres?“

P.B.: „Je sais que cela aussi a été dit. 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!“

[A.G.: „Sie haben Sie ganz schön gehabt, die internationalen Kritiken, mit Ihrer *Sonatine* für Flöte. Denn Sie haben sie lange in den Schachteln gelassen; [...] Haben Sie sie durchgeschaut und revidiert vor der Uraufführung von 1956, so wie Sie es mit mehreren Ihrer Werke getan haben?“

P.B.: „Ich weiß, dass man auch das gesagt hat. Diejenigen, die dachten, es sei ein neues Werk, haben von meiner Rückkehr zu einer humanen, logischen, verständlichen Musik gesprochen etc.; Sie kennen ja all die Klischees. Die anderen, die mit meiner Musik im Prinzip vertraut waren, das Kompositionsdatum aber nicht kannten, beharrten darauf, dass ich die *Sonatine* vor der Veröffentlichung von Grund auf überarbeitet hätte. Aber das stimmt nicht: Ich habe alles in allem zehn Takte korrigiert!“<sup>8</sup>

Trotz der ersten Vorbehalte etablierte sich die *Sonatine* umgehend im Repertoire neuer Musik. Heute gehört sie zu den meistgespielten Werken von Pierre Boulez.

## Die Frühfassung

Auch aus musikwissenschaftlicher Warte begann man sich bald für Boulez' „Opus 1“ zu interessieren. In analytischen Annäherungen wurde die Heterogenität des Stückes bemerkt und ein Reigen von Werken genannt, die die *Sonatine* beeinflusst haben könnten. Da Boulez inzwischen als vehementer Verfechter serieller Musik hervorgetreten war, versuchte man zudem, die *Sonatine* zwölftönig zu analysieren und stieß dabei auf Schwierigkeiten. Neben komplexen zwölftönigen Passagen, die immer wieder als Beispiele herangezogen wurden, um Boulez' staunenswerte Übernahme und Weiterführung der Zwölftontechnik zu beschreiben, kam man über weite Strecken des Stückes mit Zwölftonanalyse überhaupt nicht weiter. Während meiner Recherchen machte mich nun Robert Piencikowski von der Basler Paul Sacher Stiftung auf die Fotokopie einer separaten Flötenstimme der *Sonatine* aufmerksam, die Aurèle Nicolet der Stiftung übergeben hatte.

<sup>1</sup> Pierre Boulez in Antoine Goléa, *Rencontres avec Pierre Boulez avec trois hors-texte*, Paris 1958, S. 27.

<sup>2</sup> Vgl. im folgenden Susanne Gärtner: *Werkstatt-Spuren: Die Sonatine von Pierre Boulez. Eine Studie zu Lehrzeit und Frühwerk*, Bern etc. 2008 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II/47).

<sup>3</sup> Vgl. Joan Peyser, *Boulez. Composer, Conductor, Enigma*, New York 1976, S. 37: „The *Sonatina* was commissioned by the flutist Jean-Pierre Rampal, who never played it, because it was too extreme for his taste.“ bzw. Dominique Jameux, *Pierre Boulez*, Paris 1984, S. 282: „Commandée par le flûtiste Jean-Pierre Rampal, qui ne la joua jamais par incompatibilité de goût...“

<sup>4</sup> Jean-Pierre Rampal, *Musique, ma vie. Mémoires*, Paris 1991, S. 168 bzw. Jean-Pierre Rampal, *Erinnerungen. Aus dem Französischen von Carola Gerlach*, Zürich und Mainz 1995, S. 134.

<sup>5</sup> Vgl. Rampal (1991), S. 78–87.

<sup>6</sup> Vgl. die bei Mobart Music Publications erhältliche handschriftliche Partitur. Ob Leibowitz' *Sonate* von Rampal aufgeführt wurde, ist bisher nicht zu eruieren.

<sup>7</sup> Rampal (1991), S. 168–169 bzw. Rampal (1995), S. 134–135.

<sup>8</sup> Goléa (1958), S. 37–38.

Abb. 1: Pierre Boulez, Sonatine, Frühfassung (1946), Fotokopie der Flötenstimme, S. 1, Ausschnitt (Paul Sacher Stiftung Basel; mit freundlicher Genehmigung)

Schon ein erster Vergleich mit der Druckfassung ließ deutlich werden, dass es sich bei dieser Flötenstimme um eine frühere Fassung des Werkes handeln musste und zwar eine, die in mehr als nur „zehn Takten“ abwich. Von der Klavierstimme dieser Fassung fehlte aber jede Spur. Pierre Boulez hatte „keine Ahnung, wo die Klavierstimme von 1946 geblieben“ sei<sup>9</sup>, auch Jean-Pierre Rampal vermochte nicht weiterzuhelfen, er erinnerte sich nur, die Flötenstimme erhalten zu haben.<sup>10</sup> Aurèle Nicolet hielt die dazugehörige Partitur für definitiv verloren.

Mir blieb nichts anderes übrig, als eine Art detektivische Suche zu starten, und es dauerte drei Jahre, bis schließlich eine Kopie des frühen Klavierparts in meinem Briefkasten lag.<sup>11</sup> Die Vermutung wurde nicht nur bestätigt, sondern übertroffen. Vor der Drucklegung der *Sonatine* fand eine Überarbeitung statt, die so umfassend war, dass von zwei verschiedenen Versionen gesprochen werden muss, der unveröffentlichten Frühfassung von 1946 und der revidierten Druckfassung. Nicht zehn, sondern etwa hundert der ursprünglich 332 Takte wurden gestrichen oder komplett überarbeitet. Und schon die unbekannte Frühfassung hatte ihre Uraufführung.

## Die Brüsseler Aufführung

Nachdem die Zusammenarbeit mit Rampal gescheitert war, hatte Boulez Ende 1946 vom belgischen Musikschriftsteller, Komponisten und Dirigenten André Souris das Angebot erhalten, eines seiner Werke innerhalb der Konzertreihe „Aspects de la musique d’aujourd-

d’hui“ des Brüsseler Séminaire des Arts uraufzuführen. Boulez hatte erfreut auf die Anfrage reagiert und vier seiner Werke zur Auswahl angeboten. Souris entschied sich für die *Sonatine*. Um die Übermittlung des Manuskripts sowie Fragen der Interpretation entspann sich ein reger Briefwechsel, in welchem Boulez darum bat, die Interpreten der *Sonatine* zu einer lebhaften, das Publikum schockierenden Wiedergabe anzuregen:

*Cela m’amène à quelques précisions 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.*

[Das führt mich zu einigen Präzisionen, wenn Sie meine *Sonatine* mit den beiden Interpreten einstudieren – die Wiedergabe soll vor allem lebendig sein und eine heftige Schockwirkung erzeugen.]<sup>12</sup>

Kombiniert mit fünf weiteren „premières auditions“ von Komponisten verschiedenster Richtung – unter ihnen André Jolivet und Frank Martin – wurde Boulez’ *Sonatine* in ihrer Frühfassung am 28. Februar 1947 im Brüsseler Palais des Beaux Arts uraufgeführt. Die Solisten waren Herlin Van Boterdael, Flötist am Théâtre de la Monnaie, und die in zeitgenössischer Musik versierte Pianistin Marcelle Mercenier. André Souris schrieb später seine Erinnerungen an die Einstudierung und Darbietung des Stückes nieder:

*L’œuvre fut naturellement exécutée sur le manuscrit et après un travail très approfondi, Marcelle Mercenier me proposa d’y pratiquer des coupu-*

res, 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 dont cette musique était faite.

[Das Werk wurde natürlich aus dem Manuskript aufgeführt und nach einer sehr gründlichen Arbeit schlug mir Marcelle Mercenier Kürzungen vor, die sie nicht mit Aufführungsschwierigkeiten begründete, sondern mit Fragen des formalen Gleichgewichts. Eine heikle Sache, und es spricht für Frau Mercenier, dass diese Kürzungen, die ich gut heißen hatte, auch von Boulez übernommen wurden, den die Begründung überzeugte und der diese Kürzungen dann bei der Edition der Sonatine berücksichtigte.

Mir bleibt noch zu sagen, dass diese Aufführung im Saal heftige Proteste hervorrief von Seiten eines ansonsten aufgeschlossenen Publikums, welches aber überwältigt war von der Fülle an Neuartigkeiten in dieser Musik.]<sup>13</sup>

Mit Genugtuung vernahm Boulez, der bei der Aufführung persönlich nicht dabei sein konnte, dass seine *Sonatine* in der Tat Protestreaktionen im Publikum ausgelöst hatte. Über Souris ließ er den Interpreten seinen Dank ausrichten:

*J'ai été enchanté d'avoir appris par votre lettre que ma Sonatine avait provoqué quelques remous. Du reste, j'ai vu quelques jours après A. Jolivet. Il m'a reproché l'absence totale, dans cette Sonatine, d'une „mélodie qui accroche“... Sans commentaire.*

*Quoi qu'il en soit, 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 fournir 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... Il joue celle de Claude Arrieu.*

[Ich war erfreut, aus Ihrem Brief zu erfahren, dass meine Sonatine einigen Wirbel hervorgerufen hatte. Im übrigen habe ich einige Tage danach André Jolivet getroffen, der mir das Fehlen einer jeglichen „eingängigen Melodie“ vorwarf... Ohne Kommentar.

Wie dem auch sei, ich bitte Sie, Herrn Van Boterdael und Frau Mercenier ganz herzlich zu danken, da ich mir bewusst bin, welcher Einsatz erforderlich war, um die Sache auf den Punkt zu bringen. Hier hat Rampal, der Flötist, für den die Sonatine vor einem Jahr geschrieben wurde, noch nicht den Mut gehabt, sich an die Arbeit zu machen. Er spielt die Sonatine von Claude Arrieu.]<sup>14</sup>

Im April 1947 lernten sich beide Musiker in Brüssel kennen, und es entwickelte sich eine lebenslange künstlerische Freundschaft. So war es ebenfalls André Souris, der dem noch kaum bekannten jungen Boulez 1948 die Chance gab, in der Zeitschrift *Polyphonie* mit den Aufsätzen „Propositions“ und „Incidences actuelles de Berg“ in die Musikdebatten der damaligen Zeit einzusteigen.

## Die Dokumente

Nach der Brüsseler Uraufführung scheint es zu keinen weiteren Aufführungen der *Sonatine* gekommen zu sein. Boulez war kompositorisch anderweitig beschäftigt, auch hatte er sich als junger musikalischer Leiter der Theatercompagnie von Madeleine Renaud und Jean-Louis Barrault zu bewähren.

Der Vermittlung durch John Cage ist es zu verdanken, dass sich die renommierten französischen Musikverlage Amphion und Heugel im Spätsommer 1949 zu ersten Publikationen Boulezscher Werke entschlossen.<sup>15</sup> Während die 1946–1948 entstandene *Zweite Klaviersonate* bereits 1950 bei Heugel erschien, 1951 bei Amphion die *Erste Klaviersonate* folgte, wurde die *Sonatine* ebendort erst 1954 ediert.<sup>16</sup> Vor der Übergabe an den Verlag hat Boulez die *Sonatine* im April 1949 – wie nun deutlich wird – eingehend revidiert. Dank der aufgetauchten Dokumente ist es möglich, die Revision vollumfänglich zu rekonstruieren.<sup>17</sup>

Zunächst stellte sich heraus, dass von der Brüsseler Aufführung zumindest diejenige Partitur erhalten ist, aus welcher Van Boterdael spielte. Das Dokument befindet sich in Privatbesitz. Es ist von fremder Hand geschrieben. Wie aus dem Briefwechsel zwischen Boulez und André Souris hervorgeht, wurden im Januar 1947 in Brüssel zwei Kopien der *Sonatine* angefertigt. Boulez forderte zu diesem Zweck von Rampal dessen Partitur zurück.<sup>18</sup> Da Rampal sein Exemplar nicht auffinden konnte, wurde als Vorlage Boulez' eigenes

- 9 Vgl. den Brief Astrid Schirmers (Künstlersekretariat Pierre Boulez) vom 28. Mai 1998 an die Autorin: „Sehr geehrte Frau Gärtner, Pierre Boulez dankt Ihnen für Ihren Brief vom 14. Mai. Leider kann Ihnen Herr Boulez nicht weiterhelfen, er hat keine Ahnung, wo die Klavierstimme von 1946 geblieben ist. Vielleicht zusammen mit der Flötenstimme bei Jean-Pierre Rampal? Oder beim damaligen Begleiter, Robert Veyron-Lacroix, von dem wir aber nicht wissen, wo er aufzufinden ist. Vielleicht lohnt es sich, einmal bei Herrn Rampal nachzufragen, aber Herr Boulez ist nicht sehr optimistisch.“
- 10 Vgl. den Brief Brigitte Hohmanns (Sekretariat Jean-Pierre Rampal) vom 8. Februar 1999 an die Autorin: „Chère Madame, Maître Rampal est sur le point de partir pour les Etats-Unis et m'a prié de vous remercier de votre aimable lettre du 13 Janvier dernier. Il est tout à fait navré de vous faire savoir que malheureusement il n'a jamais possédé la partition flûte-piano de la Sonatine de Pierre Boulez mais uniquement la partie de la flûte. Peut-être pourriez-vous la trouver auprès de la pianiste Yvette Grimaud. J'ignore malheureusement son adresse.“ – Meine Anfrage bei Yvette Grimaud blieb unbeantwortet.
- 11 Vgl. Susanne Gärtner, „Pierre Boulez' ‚Sonatine für Flöte und Klavier‘ und ihre neu aufgetauchte Frühfassung“, *Die Musikforschung* 55 (2002), S. 51–59.
- 12 Brief vom 31. Januar 1947, Bibliothèque Royale de Belgique, Archives et Musée de la Littérature, Nr. 5436/38.
- 13 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.
- 14 Undatierter Brief vom Frühjahr 1947, B-Br, M.L. Nr. 5436/32.
- 15 Peyser (1976), S. 60–61 weiß anschaulich von diesem Ereignis zu berichten: „Cage did a great deal for Boulez. Thirteen years older and better connected than he, Cage promoted Boulez to Philippe Heugel and Amphion, the two most important music publishers in France. He told them he had an invitation from Henry Cowell, then publisher of *New Music Editions* in New York, to publish Boulez's scores. Hervé Dugardin of Amphion replied that he had had Boulez's *Flute Sonatina* and *First Piano Sonata* on his desk for some time but had not yet made a decision about them. However, he said, this was a ‚French problem.‘ The next morning Cage brought Boulez to Heugel and Amphion and a deal was made to publish everything Boulez wanted published then.“
- 16 Gründe hierfür sind bisher nicht bekannt, Nachfragen beim Verlag erbrachten keine Informationen.
- 17 Vgl. im folgenden Susanne Gärtner, „L'épuration stylistique“. Zur Revision von Pierre Boulez' *Sonatine* für Flöte und Klavier“, *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* 15 (2002), S. 14–19.
- 18 Vgl. Boulez' Brief an Souris vom 21. Dezember 1946, B-Br, M.L. Nr. 5436/36: „Cher Monsieur, Je viens d'apprendre par votre lettre que vous avez choisi ma Sonatine pour flûte et piano pour votre prochain concert. Je vais me dépêcher de vous envoyer le manuscrit, qui n'est pas chez moi en ce moment. Il faut compter juste deux ou trois jours pour que Rampal puisse me l'envoyer. Comme j'ai encore un autre manuscrit de cette Sonatine entre les mains d'Yvette Grimaud, vous pouvez conserver celui que je vous enverrai aussi longtemps que vous en aurez besoin. (Car il faut deux partitions complètes pour l'exécution).“ – Vgl. außerdem Boulez' Brief vom 16. Januar 1947, B-Br, M.L. Nr. 5436/33: „Cher Monsieur, Je pense en effet que le plus simple est de faire faire à Bruxelles deux exemplaires de ma Sonatine que je vous retournerai plus tard quand vous viendrez à Paris.“

Manuskript benutzt, welches er der Pianistin Yvette Grimaud anvertraut hatte.<sup>19</sup> Diverse Einzeichnungen in Van Boterdaels Spielpartitur deuten auf die von Souris erwähnten Kürzungen hin. Weitere Informationen dazu könnte die Klavierstimme Merceniers liefern, die wahrscheinlich in deren noch nicht zugänglichem Nachlass liegt.

Auch Boulez' eigene Partitur-Reinschrift von 1946, welche der Brüsseler Abschrift als Vorlage diente und welche die isolierte Flötenstimme der Frühfassung ergänzt, ist nicht verschollen, sondern in der Bibliothèque Nationale de France einsehbar (Département de la musique, Louvois, Paris, Ms. 21612). Wie Bleistiftkorrekturen zeigen, hat Boulez anhand dieses Manuskripts 1949 die Revision vorgenommen. Die Tintenversion entspricht Van Boterdaels Spielpartitur, die Bleistiftkorrekturen entsprechen der Druckfassung.

Eine Kopie der Reinschrift, welche Boulez nach der Revision im April 1949 als Druckvorlage an Amphion übergab, befindet sich unter den Dokumenten der Paul Sacher Stiftung. Die Druckvorlage hatte Boulez im letzten Moment nochmals mit Streichungen versehen.

## Die Revision

Möglicherweise waren es zunächst spieltechnische Überlegungen, welche die Revision der *Sonatine* veranlassten, denn der Blick in Rampals Flötenstimme macht dessen Vorwürfe hinsichtlich mangelnder Lesbarkeit nachvollziehbar. Die Takte waren ursprünglich weit gefasst, trotz wechselnder Länge nicht bezeichnet, und zu solistischen Klavierpassagen gab es so gut wie keine Stichnoten.<sup>20</sup>

Für die Brüsseler Aufführung hatte Boulez beiden Interpreten Spielpartituren anfertigen lassen. Auch für den Druck setzte er dies voraus und legte der an Amphion übergebenen Reinschrift ein Extrablatt bei, das die Einrichtung von Klavier- und Flötenpart mit jeweils drei Notensystemen genau vorschrieb. Um die Koordination im Zusammenspiel und das Erfassen der rhythmischen Gestalten zu erleichtern, änderte Boulez zudem die gesamte Takteinteilung des Werkes. Die Takte wurden verkleinert, bezeichnet und auf einer zwischen Flöten- und Klavierstimme angebrachten Zusatzlinie mit rhythmischen Sonderzeichen versehen, welche die Sechzehntel in Zweier- und Dreiergruppen bündeln.

Neben diesen spieltechnischen Aspekten nutzte Boulez die Revision

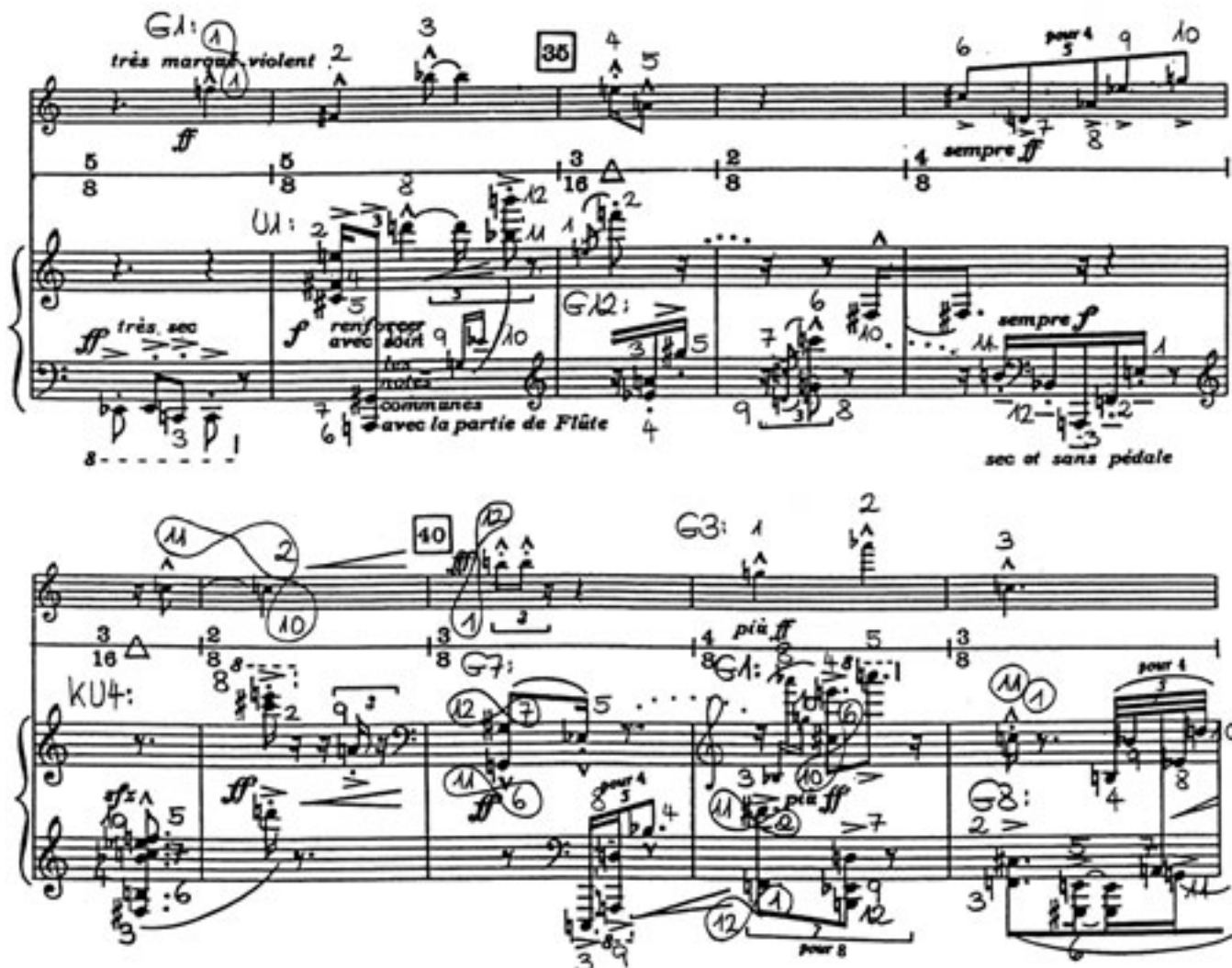


Abb. 2: Pierre Boulez, Sonatine, Druck (1954), T. 32-42 (© Editions Amphion, Paris)



jedoch auch, um etwa ein Drittel der *Sonatine* stilistisch zu überarbeiten. In der Einleitung (T. 1–31) blieb einzig der Anfangsgestus unverändert.<sup>21</sup> Vor allem die Flötenstimme wurde in ihrem weiteren Verlauf minutiös nachgebessert. Permutationen und Oktavversetzungen zersplittern ursprünglich lineare Tonbewegungen. Zusätzliche Pausen, Überbindungen und eine größere Variation an rhythmischen Figuren führen zu Pulsbrechungen und erhöhen den improvisatorischen Charakter dieses Abschnitts. Auch tilgte Boulez eine mehrtaktige Passage, die an André Jolivets repetitiven „style incantatoire“ erinnerte (vgl. Abb. 1, Frühfassung T. 16–22). Der langsame 2. Satz (T. 97–150) wurde nur geringfügig modifiziert. In erster Linie kam es hier zu Kürzungen und Streichungen

von Motivwiederholungen. Der streng kontrapunktisch gewebte 3. Satz (T. 151–341) blieb gar so gut wie unverändert. Abgesehen von der neuen, kleingliedrigen Takteinteilung, welche gewisse rhythmische Modifikationen nach sich zog, und abgesehen von einer deutlichen Differenzierung in der Dynamik entsprechen die Scherzandopartien der Frühfassung denjenigen des Druckes.

Abschnittsweise kaum wiederzuerkennen sind in der Frühfassung hingegen 1. Satz (T. 32–96) und 4. Satz (T. 342–510). Gerade die Klavierbegleitung der Themenexposition, welche in der Druckfassung den virtuososen Umgang mit der Zwölftontechnik widerspiegelt, war 1946 noch gar nicht vorhanden. Stattdessen fand sich Begleitung Messiaenscher und Jolivetscher Prägung (vgl. Abb. 2 und Abb. 3).

The image shows a handwritten musical score for Pierre Boulez's *Sonatine*, measures 26–35. The score is written for flute and piano. It features complex rhythmic patterns, including a "Rapide" section with a "5" time signature and "5 Beis marqués, robuste" marking. The piano part includes markings like "ff", "mf", "Plus fort", and "Seconde fois". The score is annotated with "G10:" and circled areas labeled "A1" and "A2". Fingerings and articulation marks are clearly visible throughout the piece.

Abb. 3: Pierre Boulez, *Sonatine*, Frühfassung (1946), T. 26–35 (Abschrift von fremder Hand, Privatbesitz Brüssel; mit freundlicher Genehmigung)

In der Frühfassung wurde das Thema der Flöte noch nicht zwölftönig umspielt, wobei gemeinsame Töne und wiederaufgenommene Rhythmen Melodie und Begleitung verflechten, sondern es dominierten wiederholte Floskeln und Einwüfe sowie – in der Reprise – rhythmisierte Cluster-Ostinati. Strenggenommen lag noch das vor, was Boulez 1948 in seinem Aufsatzerstling „Propositions“ an Messiaens Kompositionen polemisch beanstanden sollte: kein kontrapunktisch durchgearbeiteter Satz, sondern ein Nebeneinanderstellen verschiedener Elemente im Dienste der Melodie.<sup>22</sup> Schließlich fallen im Manuskript der Frühfassung und erneut in der Druckvorlage großzügige Streichungen gegen Ende des 4. Satzes ins Auge. Sie betreffen geballte Repetitionen von Einwüfen, Motiven und Akkorden. Während 1946 Wiederholungen noch substantiell zu Boulez' musikalischer Sprache gehörten, suchte er sie 1949 weitmöglichst zu tilgen.

Die Revision macht deutlich, dass die *Sonatine* in ihrer Druckfassung nicht allein als ein Werk aus dem Frühjahr 1946 angesehen werden kann. Spätere kompositorische Errungenschaften und stilis-

tische Neigungen flossen 1949 mit ein. Will man Boulez' kompositorische Entwicklung anhand seines „Opus 1“ nachvollziehen, muss die Frühfassung des Werkes herangezogen werden. Als Konzertstück aber ist die revidierte Fassung der *Sonatine* zweifelsohne vorzuziehen. Gerade die Änderungen im Detail bedeuten eine wesentliche Komprimierung der Textur sowie eine Steigerung der klanglichen Brillanz. Sie zeugen von Boulez' weiterentwickelter Kompositionstechnik, von höheren stilistischen Ansprüchen und von Erfahrungen im Umgang mit den Instrumenten. Gerade so nachgebessert und heterogen wie uns die *Sonatine* in der Druckfassung vorliegt, hat sie eine enorme Sprengkraft. Die Frühfassung aber öffnet die Augen für den analytischen Zugang. Sie birgt die Schlüssel für die Heterogenität der *Sonatine*.

**Ein kommentiertes Konzert sowie ein Workshop am 12. Febr. 2012 in der Hochschule für Musik Würzburg bieten die Gelegenheit in die Musik rund um die Sonatine einzutauchen.**

**In Flöte aktuell 1/2012 erscheint Teil II – Analytische Hinweise**

- 19 Vgl. Boulez' Brief an Souris vom 31. Dezember 1946, B-Br, M.L. Nr. 5436/34: „Excusez si cette sonate [sic!] ne vous est pas parvenue plus tôt. Mais le flûtiste Rampal a du égarer une de mes copies, car il ne la retrouve pas. Ainsi ne reste-t-il que celle d'Yvette Grimaud. Vous pouvez la conserver aussi longtemps que vous en avez besoin.“
- 20 Bei Rampals erstaunlicher Behauptung, es habe gar keine (!) Taktstriche gegeben, handelt es sich zwar um eine aus der Luft gegriffene Zuspitzung, doch war ein rhythmisch so komplexes Stück wie die *Sonatine* anhand dieser isolierten Stimme kaum einstudierbar.
- 21 Die Taktangaben beziehen sich – sofern nicht anders angegeben – auf die Druckfassung.
- 22 Vgl. Pierre Boulez, „Propositions“, in: ders., *Relevés d'apprenti. Textes réunis et présentés par Paule Thévenin*, Paris 1966, S. 68.



DR. SUSANNE GÄRTNER studierte Flöte bei Jean-Claude Gérard (Hamburg), André Jauret (Zürich) und Peter-Lukas Graf (Basel) sowie Musikwissenschaft und Germanistik an der Universität Basel und der Harvard University. Sie war Flötistin in der Jungen Deutschen Philharmonie und im Radio-Sinfonieorchester Basel. Seit 1991 ist sie Dozentin an der Basler Musik-Akademie. Für ihre Dissertation zum Frühwerk von Pierre Boulez erhielt sie 2006 den Preis für Geisteswissenschaften der Universität Basel.



Susanne Gärtner

**Werkstatt-Spuren:  
Die Sonatine von  
Pierre Boulez**

Peter Lang, Bern 2008

ISBN 978-3-03911-202-9

**Sonntag, 12. Februar 2012  
Hochschule für Musik Würzburg**

In Zusammenarbeit mit dem Institut für Neue Musik der Hochschule für Musik Würzburg

**RUND UM DIE SONATINE:  
Olivier Messiaen, Le Merle noir  
René Leibowitz, Sonate  
Pierre Boulez, Sonatine**

**11 Uhr Konzert – 14-18 Uhr Workshop**

**Ruth Wentorf** – Flöte, HfM Freiburg, HfM Würzburg  
**Cordula Hacke** – Klavier, HfM Düsseldorf  
**Dr. Susanne Gärtner** – Moderation, Workshop, Basel

30.- € für Mitglieder (aktiv), 40.- € für Nichtmitglieder (aktiv)  
10.- € für Mitglieder (passiv), 20.- € für Nichtmitglieder (passiv)

**ALTUS**  
Handmade Professional Flutes  
**Alle Modelle vorrätig  
Auch Alt- und  
Baßflöten**  
Meisterwerkstätte  
**Werner Fischer**  
Inhaber Achim Kopitzki  
Telefon · (04 21) 27 36 31 · Krögersweg 31 a · 28357 Bremen

