

Die Sonatine von Pierre Boulez

Ein heterogenes Werk voller Sprengkraft

Teil II – Analytische Hinweise

SUSANNE GÄRTNER

Pierre Boulez' *Sonatine für Flöte und Klavier* entstand im Januar und Februar 1946, somit am Ende seiner Lehrzeit. Als „Opus 1“ spiegelt sie die verschiedenen Einflüsse, mit denen er während seines Studiums konfrontiert war. Die Heterogenität der *Sonatine* wurde vor der Drucklegung durch eine Revision im April 1949 noch erhöht.¹

Boulez' kompositorische Auseinandersetzung mit Vorgängern auf dem Weg zu einer eigenen musikalischen Sprache hat eine gewisse Brisanz, da er im Nachhinein nicht mit Kritik an Lehrern und Ahnen gespart hat. Sein Zwölftonunterricht bei René Leibowitz endete im Juni 1946 mit einem Bruch. Als Boulez zwei Jahre später begann, mit ersten Aufsätzen in die aktuellen Musikdebatten einzusteigen, prangerte er Leibowitz für dessen Vernachlässigung des Rhythmus und den engstirnigen und akademischen Umgang mit der Zwölftontechnik an. Obwohl er sämtliche Komponisten, die nicht zwölftönig komponierten, als „unnütz“ bezeichnete, erklärte Boulez auch Arnold Schönberg als musikhistorisch tot, da dieser an traditionellen Formen festgehalten und die Zwölftonreihe letztlich wie ein Thema behandelt habe. Die rhythmischen Errungenschaften von Igor Strawinsky und Olivier Messiaen wurden propagiert, zugleich verworf er deren rückwärtsgewandte Tonalität und simple Satzmuster wie Melodie und Begleitung. Der einzige Komponist, der ohne Vorbehalte gepriesen wurde, war Anton Webern.

Liest man Boulez' Schriften der späten 40er und frühen 50er Jahre als Programm für zeitgemäßes Komponieren, so erscheint es als selbstverständlich, dass er sich selbst die Zwölftontechnik zielstrebig angeeignet hatte, indem er Verfahren aufgriff, die er bei Webern vorfand. In Artikeln wie „Propositions“ (1948) und „Eventuellement...“ (1952) forderte er seine Zeitgenossen dazu auf, sowohl Tonhöhen als auch Tondauern innovativ zu behandeln. Man müsse die musikalische Welt von Webern, Schönberg und Berg mit derjenigen von Messiaen und Strawinsky kombinieren und die jeweils nützlichen Elemente herausgreifen. Sein schon früh ausgeprägtes Aneignungsverfahren hat Boulez selbstbewusst definiert:

*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.*²

[Ich vollziehe eine Art chemische Trennung, greife mir nur das, was mich interessiert, und lasse den Rest fallen.]

Im Sinne eines „autodidacte par volonté“, eines „Autodidakten aus freien Stücken“, fordert Boulez zu einer eigenständigen Sprachfindung auf. Seine *Sonatine* lässt sich unter diesem Aspekt in ein Netz von Bezügen betten. Innerhalb eines gerafften Gangs durch Druck- und Frühfassung seien im folgenden die wichtigsten Bezugspunkte dargestellt.³



Form und Material

Die *Sonatine* ist ein durchkomponiertes Werk von etwa zwölfminütiger Dauer. Sie gliedert sich in eine Einleitung und vier Sätze, die ineinander übergehen: einen schnellen ersten Satz, einen langsamen Satz, ein Scherzo und einen schnellen vierten Satz, der zugleich die Funktion einer Reprise übernimmt. In dieser Kombination aus den Sätzen einer Sonate mit der Sonatenhauptsatzform lehnt sich das Werk formal an Schönbergs *Erster Kammer-symphonie* op. 9 an.

▼ Abb. 1: Pierre Boulez, *Sonatine*, Formübersicht

Satzbezeichnung	Druckfassung	Frühfassung
Très librement – Lent	T. 1–31 (31 T.)	T. 1–25 (25 T.)
I Rapide [Exposition]	T. 32–96 (65 T.)	T. 26–74 (49 T.)
II Très modéré, presque lent	T. 97–150 (54 T.)	T. 75–116 (42 T.)
III Tempo scherzando	T. 151–341 (191 T.)	T. 117–218 (102 T.)
IV Tempo rapide [Reprise]	T. 342–510 (169 T.)	T. 219–332 (114 T.)

Leibowitz hatte Schönbergs op. 9 damals als Formmodell für zwölftöniges Komponieren empfohlen und auch für eigene Kompositionen benutzt. Es verwundert daher nicht, dass auch Boulez am Schönbergschen Modell anknüpfte. Im Gegensatz zu seinem Lehrer nahm er jedoch Änderungen vor, indem er die Reihenfolge zwischen Scherzo und langsamem Satz vertauschte und auf einen expliziten Durchführungsteil verzichtete. Auch wollte er – wie er später darlegte – die Kompaktheit der Form noch steigern, indem er in der *Sonatine* deutlich weniger Ausgangsmaterial verwendete als Schönberg in seiner *Kammersymphonie*.⁴

Tatsächlich ist die Textur der *Sonatine* auf die Arbeit mit nur wenigen Materialien rückführbar: eine Zwölftonreihe als Rohmaterial, ein aus der Reihe entwickeltes Zwölftonthema, ein nicht zwölftöniges Scherzomotiv, das als eine Art Antagonist auftritt, und dazu als Begleitungsmaterial aus der Reihe abgeleitete Arpeggien und Akkorde sowie ein Cluster im Bass des Klaviers.

Die Reihe

Die Zwölftonreihe der *Sonatine* ist annähernd symmetrisch angelegt mit krebsgängig verlaufenden Halbtonschritten am Anfang und am Ende und mit zwei Viertongruppen in der Mitte, die jeweils die Intervallfolge Tritonus, Quart (bzw. Quinte) und grosse Terz aufweisen. Das Rahmenintervall der Reihe ist ebenfalls ein Tritonus: *f–h*.



Abb. 2: Pierre Boulez, *Sonatine*, Reihe

Diese Reihe orientiert sich an derjenigen von Anton Weberns *Symphonie* op. 21. Weberns *Symphonie* war gemeinsam mit Schönbergs *Kammersymphonie* im Dezember 1945 in einem von Leibowitz geleiteten Konzert erklingen und hatte Boulez enorm beeindruckt. Leibowitz besprach Weberns *Symphonie* op. 21 damals auch im Unterricht – es existieren Unterrichtsmitschriften von Boulez – und er hatte Weberns Reihe seinerseits als Modell für eigene Zwölftonreihen benutzt.



Abb. 3: Anton Webern, *Symphonie* op. 21, Reihe

Vergleicht man die Reihe der *Sonatine* mit derjenigen von Webern op. 21, wird deutlich, dass Boulez das Rahmenintervall *f-h* übernommen hat. Die Stellung der Zweit- und Viertongruppen ist jedoch vertauscht und statt einer strengen Spiegelung wie bei Webern, finden wir bei Boulez das, was er selbst als „équilibre dissymétrique“, als asymmetrische Ausgewogenheit bezeichnet. Nur die Zweitongruppen sind gespiegelt, die Intervallfolge der Viertongruppen läuft in dieselbe Richtung.

Die Sätze

Très librement – Lent (T. 1–31)

Die Einleitung der *Sonatine* stellt zu Beginn die Zwölftonreihe vor. In einer transponierten Form baut sich die Reihe allmählich auf (vgl. Abb. 4).

Diese Anfangsgeste gleicht dem Beginn der *Sonate für Flöte und Klavier* op. 12, die Leibowitz 1944 geschrieben hatte. In beiden Fällen präsentiert sich die dem Stück zugrundeliegende Reihe als Akkord im Klavier mit vorweggenommenem Bass und als aufsteigende Sechzehntelquintole in der Flöte. Während Leibowitz die Einleitung mit dieser Eröffnungsgeste bereits schliesst, lässt Boulez das Material improvisationsartig wuchern. Ausgehaltene Akkorde wechseln sich ab mit Arpeggien, die durch Pausen zersetzt sind und in deren rhythmischer Bündelung sich zuweilen bereits das Thema andeutet. Der Beginn der Einleitung ist zwölftönig gut analysierbar. Verschiedene Transpositionen der Reihe werden miteinander verknüpft. Boulez machte sich dabei die Tatsache zunutze, dass dank der Halbtonschritte an Anfang und Schluss der Reihe mehrere Reihentranspositionen mit denselben Tongruppen beginnen bzw. aufhören. Auch rhythmisch ist die Einleitung elegant komponiert. Den rhythmischen Variantenreichtum zeigen etwa die verschiedenen Fünfergruppierungen als Sechzehntelquintole (Flöte, T. 2), fünf 32stel (Flöte, T. 3), fünf Sechzehntel (Flöte, T. 5), Achtelquintole (Flöte, T.

Abb. 4: Pierre Boulez, *Sonatine*, Druck, T. 1–9

8) sowie fünf Achtel (Klavier, T. 7–8). In der Frühfassung war der Variantenreichtum noch nicht so gross, dort herrschten Sechzehntelquintolen vor. Boulez hat die Einleitung bei der Revision rhythmisch nachgefeilt und dabei auch die melodischen Linien in der Flötenstimme durch Oktavversetzungen aufgesplittert. Mit T. 15–23 der Frühfassung wurde ausserdem etwa ein Drittel der ursprüng-

lichen Einleitung gestrichen. Dort erklang eine melodische Flötenpassage, die sich von den vorausgegangenen Arpeggien absetzte und nur noch ansatzweise mit der Zwölftonreihe spielte. Mit ihren wiederholten Tonfolgen und Halbtonvorschläge erinnerte diese Passage an André Jolivets „style incantatoire“ (vgl. Abb. 5).

U3: ⊗

U2:

U1:

Presque rien. *mf* *Sempre ppp*

comme une percussion.

Enigmatique.

Abb. 5: Pierre Boulez, Sonatine, Frühfassung (Brüsseler Abschrift), T. 14–25 (entspricht Druck T. 22–27)



In der Druckfassung kamen anstelle der gestrichenen Takte drei neue hinzu (T. 23–25). Diese setzen die vorangegangenen Figuren nun in grossen Intervallsprüngen rhythmisch variantenreich fort. Und nicht nur die Flötenpassage, auch die repetitive Gestik der Klavierbegleitung wurde gekürzt. Die Einleitung endet mit demselben Klavierakkord, mit welchem sie begann.

Rapide (T. 32–96)

Der erste Satz beginnt mit der Exposition des Themas in der Flöte (T. 33–52). Das Sonatinenthema folgt noch dem klassischen Schema von zwei Perioden, die sich in Vordersatz und Nachsatz gliedern, gefolgt von einer kurzen Schlusswendung. Von den Kantilenen der Flötenliteratur setzt es sich allerdings entschieden ab: Die Intervalle werden durch Oktavierungen gespreizt, und statt eines Belcanto-Spiels artikuliert die Flöte die Thementöne meist marcato und fortissimo (vgl. Abb. 6).

A (Vordersatz I) B (Nachsatz I)

A (Vordersatz II) C (Nachsatz II – Commentaire)

A' (Schlusswendung)

Abb. 6: Pierre Boulez, Sonatine, Thema

Das Thema ist zwölftönig gearbeitet. Die erste Periode (T. 33–40) präsentiert die zwölf Töne der Grundreihe, dann folgen weitere Reihentranspositionen. Charakterisiert wird das Thema desweiteren durch seine rhythmische Unruhe. Hier wird der Einfluss Messiaens erkennbar und dessen Arbeit mit variablen rhythmischen Zellen, die sich nicht mehr in ein durchgehendes Metrum fassen lassen. Kleinste rhythmische Werte – in diesem Fall Sechzehntel – werden zu Zweier- oder Dreiergruppen gebündelt, was Achtel und punktierte Achtel als wechselnde Zählheiten zu Folge hat. Die Komplexität der Rhythmik begründet sich darüber hinaus in der Kombination dieser wechselnden Zählheiten mit Werten wie Quintolen oder Triolen, die dem Sechzehntelpuls noch entgegenstehen. Hier hat sich Boulez zusätzlich von André Jolivet, vor allem dessen *Incantations* für Flöte, inspirieren lassen.

Was sich in der Druckfassung der Exposition im Klavierpart findet, ist keine Begleitung mehr, sondern ein weit gespannter, zwölftönig und rhythmisch komplexer Satz, in den das Thema eingebettet wird. Verschiedene Reihentranspositionen sind raffiniert mit den Thementönen verwoben. Auch die Rhythmik ist sehr elaboriert, die Zellen des Themas werden aufgenommen und variiert (vgl. *Flöte*

aktuell 4 (2011), S. 20, Abb. 2).

Dieser Klaviersatz kam bei der Revision 1949 neu hinzu. In der Frühfassung wurde das Thema noch als „mélodie accompagnée“ von eingestreuten Akkorden, Motivsplintern und einer Arpeggiofigur begleitet, die deutlich auf ein Begleitungsarpeggio in Messiaens 1945 entstandenem Liederzyklus *Harawi* verweist.⁵ Diese schnelle Fortissimo-Geste, bei der das chromatische Total auf beide Hände des Klaviers verteilt ist, wurde in der Frühfassung wiederholt und zerlegt. Von Zwölftönigkeit im engeren Sinne konnte hier noch nicht die Rede sein (vgl. *Flöte aktuell* 4 (2011), S. 21, Abb. 3).

An die Exposition schliesst sich T. 53–79 die Verarbeitung des Themas an. In der Druckfassung ist – von vereinzelten Einwüfen abgesehen – nur mehr Material des Themas vorhanden. Im Bassregister des Klaviers werden die Rhythmen des Vordersatzes, der Themenkopf x_1 , sowie die jambische Zelle x_2 , variiert und mit unterschiedlichen Reihentönen verbunden, wodurch die Nähe zum Thema ab- und zunimmt. Sämtliches thematische Material des Verarbeitungsabschnitts stammt bereits aus der Frühfassung, dennoch wich diese erheblich ab (vgl. Abb. 7).

Abb. 7: Pierre Boulez, Sonatine, Frühfassung, T. 38–44 (entspricht Druck T. 53–55)

The image shows a handwritten musical score for Pierre Boulez's Sonatine, Frühfassung, measures 38-44. The score is written for piano and includes various performance instructions and markings. The top system shows a treble clef staff with notes and rests, and a bass clef staff with notes and rests. The middle system shows a grand staff with notes and rests. The bottom system shows a grand staff with notes and rests. The score includes markings such as "U12:", "Cresc. sec", "2 incresc.", "pp 5", "pp subito, poi da", "Cresc. sec.", "U12: un peu plus fort", "U12: 2", "sans pedales", "pp", "Ped", and various fingerings and dynamics.

Satzbestandteile waren ursprünglich nicht nur die aus dem Thema abgespaltenen Zellen. In der linken Hand des Klaviers bildete zusätzlich der Cluster A^o-B^o-H^o ein pulsierendes Fundament.⁶ Hinzu kamen ausserdem zahlreiche Einwürfe der Flöte, die sich aus der Arpeggiofigur der Themenbegleitung ableiten und in ihrer Gestik an Jolivets *Chant de Linos* von 1944 erinnern. Bei der Revision erfuhr der gesamte Abschnitt eine radikale Komprimierung. Der Cluster fiel dieser „stilistischen Bereinigung“ vollumfänglich, die Flöteneinwürfe fielen ihr grösstenteils zum Opfer. Wiederholungen themati-

schen Materials wurden ebenfalls gestrichen, die aufgesplittert übrig gebliebenen Thementeile übereinandergeschichtet und ehemals lineare Reihenpräsentationen auf beide Hände des Klaviers verteilt. Aus dem Bassregister im Crescendo aufsteigend, mündet der Verarbeitungsabschnitt in die Schlussgruppe von T. 80–96. Nun ist es nur noch die jambische Zelle x₂, welche sich im Forte-Bereich und in Sopranlage kontrapunktisch fortspinn. Imitationen und Engführungen des variierten Vordersatzes schliessen das „Rapide“ ab. Ein Glissando leitet über zum langsamen Satz.



Konzentrieren Sie sich

auf die Musik.

Den Rest erledigt Ihre Miyazawa.

MIYAZAWA



Miyazawa flutes
Deutschland & Österreich
Tel. +49 (0) 9163 99 77 71
info@miyazawa-flutes.de
www.miyazawa-flutes.de
www.miyazawa.com



Modéré (♩ = 116)

beginnt es mit der kleinen Terz c-es, die jambische Gruppe in der Mitte des Motivs umfasst eine Quarte mit einem Tritonus als Vorschlag, und ebenfalls im Abstand eines Tritonus erklingt zum Abschluss eine Tonwiederholung. Die kleine Terz ist als Intervall nicht in der Sonatinnenreihe vorhanden und dadurch in der Lage, den Einsatz des Motivs plastisch zu markieren. Es bietet sich daher an, auch vom „Terzmotiv“ zu sprechen. Dessen Anfangstöne c-es tauchen isoliert wie ein Motto immer wieder in der *Sonatine* auf.

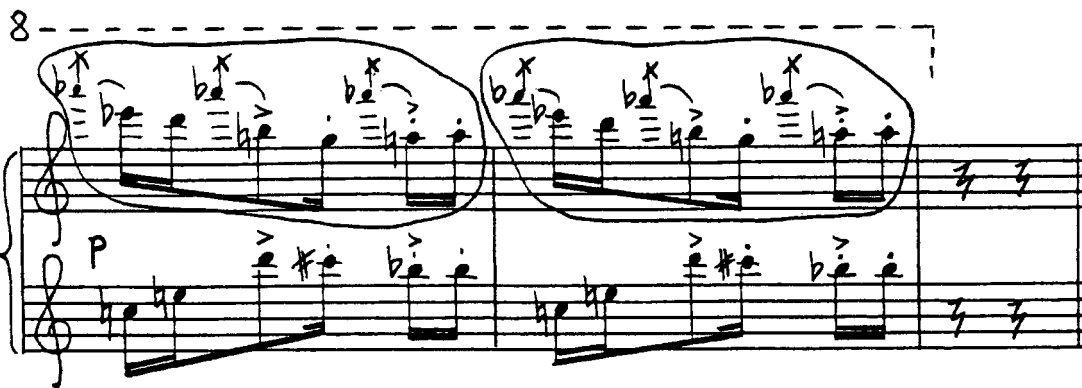


Abb. 10: Olivier Messiaen, „Regard des hauteurs“, T. 2–3 bzw. T. 57–58

Die rhythmische Gestalt sowie Gemeinsamkeiten in Tonhöhenverlauf, Artikulation und Dynamik deuten darauf hin, dass ein Vogelmotiv aus Messiaens 1944 entstandenem Klavierzyklus *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* das Scherzomotiv inspirierte (vgl. Abb. 10).

Boulez hatte die *Vingt Regards* im Unterricht kennengelernt, und die Verwendung eines Vogelrufs bot sich für sein Scherzo geradezu an. In Messiaens Welt symbolisierten die „chants d'oiseaux“ die Freude, die Flöte war zudem ein prädestiniertes Instrument, um Vogellaute nachzuahmen. Während Messiaen sein Motiv zweimal wörtlich wiederholt, macht sich Boulez sogleich ans Variieren und Bearbeiten. In einem ersten „Tempo scherzando“ (T. 151–194) wandert das Terzmotiv durch den ganzen Tonraum, es wird vertikal und horizontal gespiegelt und noch dazu aufgesplittert. Die Terz des Beginns, der Jambus der Mitte sowie die Tonwiederholung bilden verkürzte Motive. In dreistimmigem Kontrapunkt werden Motiv und Motivsplitter durcheinander gewirbelt.

Es folgt ein Zwischenspiel bzw. Trio (T. 195–221), in welchem Zitate improvisationsartig auf die vorangegangenen Sätze zurückblenden. Das Trio endet als Höhepunkt mit dem Zitat des Themenbeginns in schrillen kleinen Nonen im Klavier, ursprünglich noch versehen mit der Spielanweisung „percuté et résonné comme un gamelang“.

Das zweite „Tempo scherzando“ (T. 222–295) sollte laut Frühfassung „avec beaucoup de fantaisie“ ausgeführt werden, eine Anweisung, die beinahe ironisch anmutet angesichts der strengen Konstruktion dieses Teils, der den Interpreten so gut wie keinen

Spielraum gestattet. Innerhalb zweier Abschnitte fügen sich die Motivsplitter des ersten Scherzando-Teils nun zu rhythmischen Ketten. Diese Motivketten spiegeln sich und tauschen in dreistimmigem Kontrapunkt die Stimmen.

„Subitem tempo rapide“ mündet das Scherzo in einen Abschnitt (T. 296–341), den Boulez bereits in seinem Aufsatzerstling „Propositions“ 1948 beschrieben hat.⁸ Es handelt sich um einen rein rhythmischen Kanon. Boulez war überzeugt, hier einen Weg zur athematischen Kompositionsweise gefunden zu haben, die Leibowitz damals propagierte. Leibowitz orientierte sich diesbezüglich an Weberns späten Werken, vor allem an dessen *Variationen für Klavier* op. 27, in denen er nichts mehr finden konnte, was ihn an ein Thema im herkömmlichen Sinn erinnerte. Im Athematischen sah Leibowitz die Zukunft liegen, so genau wusste er aber nicht, wie über Webern hinauszukommen sei. Boulez löste seinerseits die Aufgabenstellung von Leibowitz mit einem Verfahren, das er bei Messiaen kennengelernt hatte (vgl. Abb. 11).

Dieser letzte Abschnitt des Scherzos basiert ausschliesslich auf der rhythmischen Zelle des Jambus. Da der Jambus sowohl eine Zelle des Themas bildete als auch Bestandteil des Terzmotivs war, hatte er alleine genommen keinen eindeutigen Bezug mehr. Boulez verwendete die jambische Zelle nun in zwei Erscheinungsformen, in der Ursprungsgestalt aus Sechzehntel und Achtel sowie in der triolischen Form. Beide Erscheinungsformen wurden zudem gespiegelt. Aus diesen vier Ausgangszellen bildete Boulez – ähnlich wie im vorangegangenen Scherzando-Teil – drei verschiedene Rhythmen, die er in dreistimmigem Kontrapunkt übereinanderschichtete. Das von



Abb. 11: Pierre Boulez, *Sonatine*, Beginn des rhythmischen Kanons (entspricht Druck T. 296–304)



ihm selbst gegebene Notenbeispiel zeigt die ersten drei Rhythmen-Durchläufe in Tonhöhen gekleidet.

Der Kanon folgt einem komplexen Schema. In nahezu symmetrischer Konstruktion werden die drei Rhythmen insgesamt zwölfmal übereinandergeschichtet mit Stimmtausch und Spiegelungen. Dabei ging Boulez über Messiaens rhythmische Kanons noch hinaus. Wie schon in den komplexen Gebilden der vorangegangenen Abschnitte macht sich hier ein weiterer Einfluss bemerkbar: die Schulung in kontrapunktischer Schreibweise durch Andrée Vaurabourg-Honegger. Bei ihr hatte Boulez gelernt, kunstvolle Fugen zu schreiben.

Tempo rapide (T. 342–510)

Der vierte und letzte Satz der *Sonatine* beginnt mit der Reprise des Themas in Umkehrung im Bass des Klaviers. Wie schon im ersten Satz setzte sich die Begleitung in der Frühfassung aus eingestreuten Akkorden und der Arpeggiofigur zusammen, nun gekoppelt an hohe chromatische Einwüfe in der Flöte, wie sie ähnlich auch in Jolivets *Incantations* und *Chant de Linos* zu finden sind. Zwischen den Arpeggien war zusätzlich der Cluster zu hören, in wechselnden Rhythmen und in höchste Höhen versetzt (vgl. Abb. 12).

Nach der Revision blieben in der Druckfassung nur die einleitende Arpeggiofigur sowie der dazugehörige signalartige Einwurf der Flöte stehen. Die übrige Begleitung der Themenreprise T. 342–361 wurde

neu komponiert und entspricht in Umkehrung um einen Halbton transponiert derjenigen der Exposition (vgl. Abb. 13).

Wieder schliesst sich an die Präsentation des Themas sogleich dessen Zerlegung an. Innerhalb eines kurzen Verarbeitungsabschnittes (T. 362–378) werden isolierte Thementeile in lockerem Satz miteinander kombiniert.

Anfang Februar 1946 schrieb Boulez an Leibowitz, die *Sonatine* sei noch nicht ganz fertig, ihr fehle noch ein „développement final“.⁹ Die Schlussentwicklung (T. 379–495) setzt dort ein, wo im ersten Satz die jambische Schlussgruppe begann. Wie Personen im Finale einer Oper vereinen sich im „Très rapide“ die Materialien der *Sonatine* zu einer wirkungsvollen Schlusszene.

Vom Thema treten zunächst die noch nicht verarbeiteten Zellen z₁ und z₂ auf. Sequenzen einander ähnelnder Takte und Oktavverdopplungen, wie sie die Frühfassung zeigte, wurden ausgedünnt, Clustereinwürfe gestrichen. Ab T. 417 bilden sich Ketten aus Zwölftonreihen, zunächst einzeln, in der rechten Hand des Klaviers (T. 417–427), in der Flöte (T. 430–440) und in der linken Hand (T. 440–449); schliesslich laufen in gesteigertem Tempo bis zu drei Zwölftonketten parallel (T. 463–489).

Zu den Themenzellen gesellt sich ab T. 386 das Terzmotiv, das sich in Sechzehntelketten fortspinn und dabei das Terzmotto in Zweier- und Dreierpuls wiederholt. Die Terzmotiv-Fortspinnungen bilden

The image shows a handwritten musical score for Pierre Boulez's *Sonatine*, Frühfassung, beginning of the Reprise, measures 219-225. The score is written for Flute and Piano. The Flute part features high chromatic entries and clusters. The Piano part includes arpeggios and clusters. Annotations include 'G10:', 'ff', 'Rapide.', 'comme une foucillation.', and 'Simile'. There are circled triplets in both parts.

Abb. 12: Pierre Boulez, *Sonatine*, Frühfassung, Beginn der Reprise, T. 219–225



im folgenden den roten Faden der Schlusentwicklung. Sie stehen im Kontrapunkt zu den von z_1 und z_2 geprägten Stimmen und zu den Zwölftonketten.

Wie in einer Fuge werden die Durchführungen der Zwölftonketten von Zwischenspielen unterbrochen, in denen sich Fortspinnungen

des Terzmotivs mit unregelmässigen Akkordrepetitionen verbinden. Hier klingt unverkennbar Igor Strawinskys *Sacre du printemps* an, ein Werk, von welchem Boulez – eigenen Worten zufolge – wie durch ein Brenneisen gebrandmarkt war. Boulez hatte Strawinskys *Sacre* im Unterricht bei Messiaen studiert und bereits in Studien-

The image shows a page of musical notation for Pierre Boulez's *Sonatine, Druck*, specifically the beginning of the Reprise (measures 342-352). The score is heavily annotated with handwritten notes and diagrams. At the top, it is marked "Tempo rapide" and "quasi glissando". The first system shows a treble clef staff with a complex rhythmic pattern and a bass clef staff with a similar pattern. The second system is marked "Tempo rapide" and "ff heurté et violent", with a "pour 4" marking. The third system is marked "sempre ff" and "le moins de péd. possible pour 4". The fourth system is marked "pour 8" and "più ff". The score includes various rhythmic values (e.g., 3/16, 2/8, 4/8, 3/8, 3/16) and complex accidentals. Handwritten diagrams for fingerings (U2, U3, U7, U8) and chord structures (G10, G2, U2, U7, G1) are scattered throughout the score, often with circled numbers and arrows indicating specific notes or movements.

Abb. 13: Pierre Boulez, Sonatine, Druck, Beginn der Reprise, T. 342–352

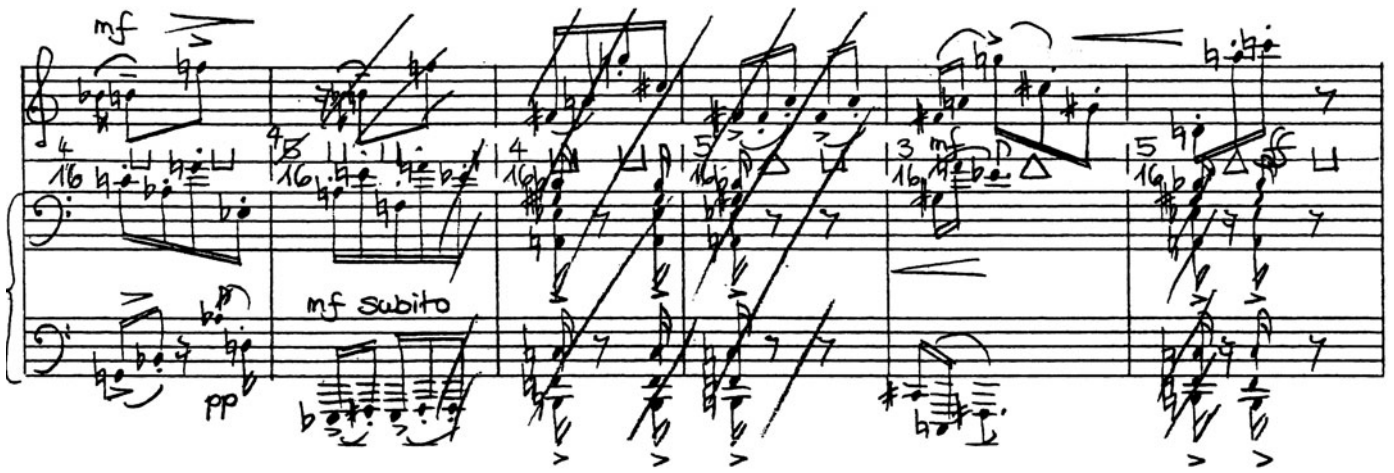


Abb. 14: Pierre Boulez, Sonatine, Reinschrift von 1949 (entspricht Druck T. 425–428)

kompositionen einfließen lassen. Auf der Suche nach einer wirkungsvollen Schlusentwicklung für sein „Opus 1“ liess er sich vom Sog der „Danse sacrale“ mitreißen, in der Frühfassung ballten sich die Akkordpulsationen geradezu (vgl. Abb. 14).

1949 waren Boulez diese Anklänge wohl zu offensichtlich und zu repetitiv, er hat sie bei der Revision deutlich reduziert. Doch auch in der Druckfassung tragen die Akkordpulsationen erheblich zur Wirkung der Schlusentwicklung bei.

Die Sonatine schliesst mit einer kurzen Coda (T. 496–510). Nach einer Art „Trugschluss“ in T. 491 und anschliessender Temporücknahme mündet die Arpeggiofigur der Themenbegleitung nun in liegende Triller, zu denen im Tempo des langsamen Satzes Themenbruchstücke erklingen. „Très large“ wird T. 503–506 ein letztes Mal der Beginn des Themas zitiert, wie im Trio des „Tempo scherzando“ in wichtigen kleinen Nonen, die begleitende Flatterzunge der Flöte ist nun noch eine Oktave höher ins „cis“ gesetzt. Der Themenvordersatz endet auf einer Fermate, und es fehlt die abschliessende Tonwiederholung (vgl. Abb. 15).

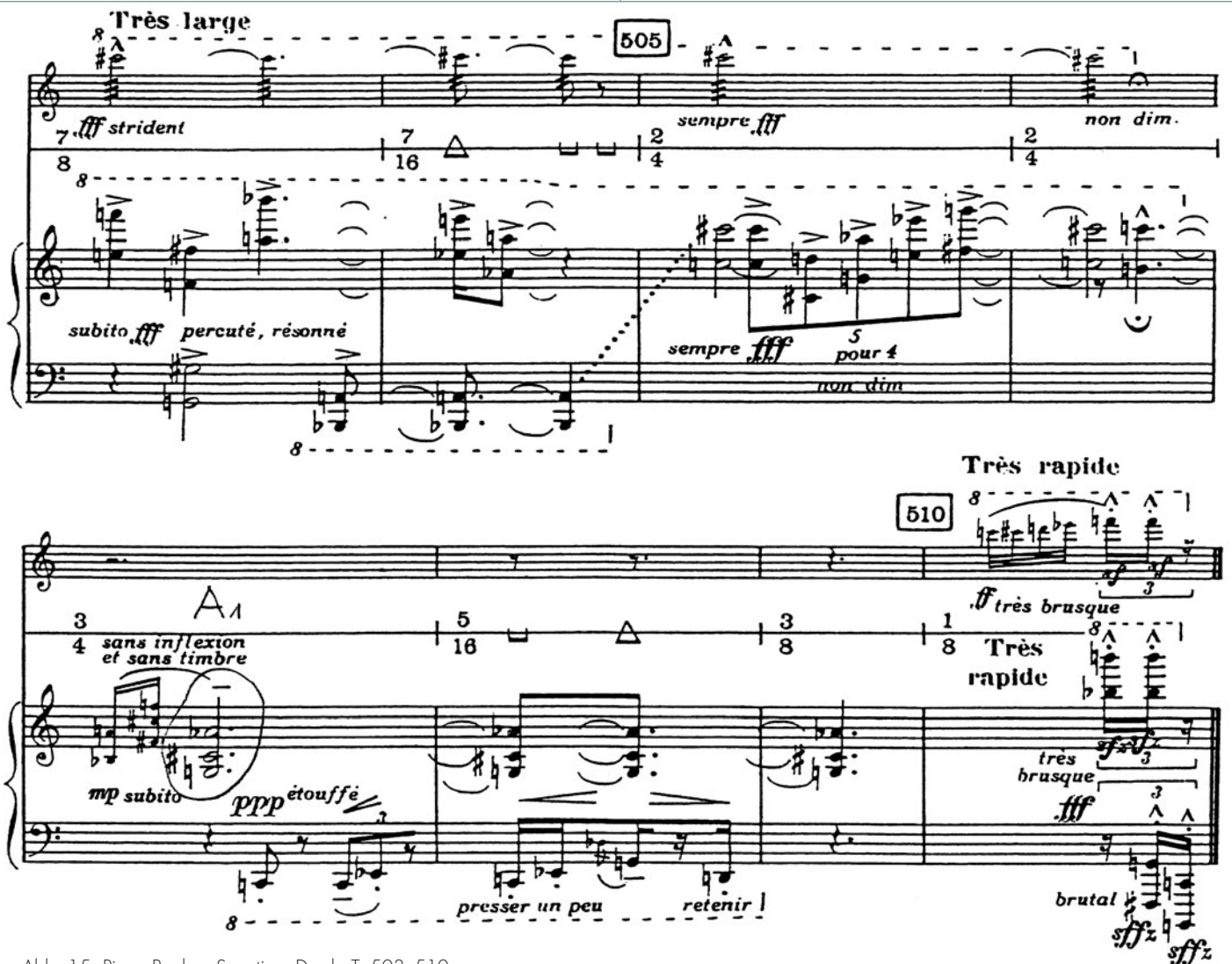


Abb. 15: Pierre Boulez, Sonatine, Druck, T. 503–510



T. 507 baut sich leise in der Tiefe nochmals der Antagonist, das Terzmotiv auf. Auch hier fehlt die schliessende Tonrepetition. Nach einer Pause wird diese „très rapide“ im Schlusstakt nachgereicht, mit einem Vorschlag versehen, der bis ins unerhörte *f^{mo}* der Flöte führt. Als Gegengewicht zur extremen Höhe der Flöte schlägt das Klavier sforzattissimo eine kleine None nach. Die Sonatine endet – wie es Boulez vorgeschrieben hat – brutal.

„La dissociation chimique“

Anhand der *Sonatine* und ihrer Revision lässt sich Boulez' Sprachfindung anschaulich nachvollziehen. So wird deutlich, dass er 1946 mit Messiaens und Strawinskys Zellentechnik sowie zwölftönigen Verfahren sowohl in der Rhythmik als auch in den Tonhöhen an denjenigen Entwicklungen anknüpfte, die ihm damals am avanciertesten erschienen.

Bei der Übernahme der Kompositionstechniken versuchte Boulez zudem, die Verfahren sogleich weiterzuentwickeln. Das gelang ihm in der Rhythmik, indem er Messiaens Unruhe mit Elementen aus Jolivets „style incantatoire“ verband, was die Lebendigkeit der Musik noch steigert. Diese Lebendigkeit geht einher mit einem heftigen Ausdrucksbedürfnis, das sich äussert in einer Ästhetik grösstmöglicher Gegensätze in der Abfolge der Tempi, in der Dynamik und Artikulation sowie im Umgang mit dem Tonraum.

Boulez ging auch über seine Vorgänger hinaus durch seine Fähigkeit, aus wenig Material weite Entwicklungen zu generieren, woraus sich später die für ihn so charakteristische Arbeitsweise des „work in progress“ entwickelte. So wie er für die *Sonatine* aus Werken seiner Vorgänger Ideen herausgriff, die ihn zu neuen Entwicklungen inspirierten, so kommt er bis heute auf eigenes Material zurück, dessen Potential ihm noch nicht ausgereizt erscheint.

Was allerdings die Zwölftontechnik betrifft, zeigt die Frühfassung, dass Boulez' Zugriff zurückhaltender war, als es seine eigenen Schriften vermuten lassen und als man das bisher annahm. Zunächst waren zwölftönige Verfahren nur ein Bestandteil in einem Netz von Bezügen. Reine Zwölftönigkeit war Anfang 1946 offensichtlich noch nicht Boulez' Ziel.

Da die *Sonatine* kein streng zwölftöniges Stück sein sollte, standen auch die reihentechnischen Verfahren nicht im Vordergrund. In der Verknüpfung von Reihen zeigte Boulez zwar bereits in der Frühfassung eine erstaunliche Kunstfertigkeit, ansonsten fallen dort keine dodekaphonen Verfahren besonders auf. In der Reihenstruktur orientierte er sich an Webern, die Reihe wurde dann aber vor allem „ultrathematisch“ horizontal präsentiert, eben in jener Weise, die Boulez in seinen Schriften dann Schönberg vorwarf. Und auch in der Form, der Themenstruktur und dessen Anlage als Melodie und Begleitung knüpfte die *Sonatine* noch an der wenig später lautstark verworfenen Tradition an.

Die Verbindung der musikalischen Welten, wie sie Messiaen und Leibowitz vermittelten, barg ein enormes Potential und bedeutete zugleich eine grosse Herausforderung. Boulez musste aus einer Vielfalt von Möglichkeiten auswählen, und es kam zu Konflikten, denn es waren poetische Welten mit unterschiedlichen Hierarchien und grundsätzlich verschiedener Ästhetik. Die von Messiaen und Jolivet übernommenen – oder inspirierten – Elemente stammten aus einer Musik, für die die Wiederholung konstitutiv war. Dem stand die Tradition von Schönbergs entwickelnder Variation diametral entgegen. Und auch die grundlegende Frage nach der Hierarchie zwischen Tonhöhen und Rhythmus führte zu Konflikten.

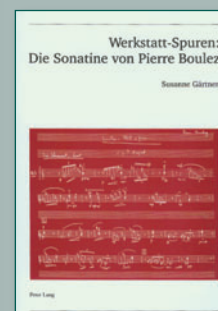
Wenn Boulez eine „dissociation chimique“ als Aneignungsverfahren empfahl, dann entsprach dies weniger einer freien Entscheidung als vielmehr der musikhistorischen Situation, in welcher er sich während seines Studiums befand. Im Nachkriegs-Paris schlagartig mit verschiedenartigsten und gegensätzlichen musikalischen Stilen konfrontiert, war er gezwungen auszuwählen und zu verwerfen.

Auf diesem Hintergrund lässt uns die *Sonatine* in ihren beiden Fassungen Boulez' frühe Schriften unter einem neuen Blickwinkel lesen. Wenn Boulez zeitgleich zur Revision der *Sonatine* damit begann, seine kompositorischen Vorstellungen publik zu machen, dann bezog er Position bezüglich der Widersprüchlichkeiten, die sich bei der eigenen Sprachfindung ergeben hatten. Im Kritisieren rechtfertigte er seine Auswahl, formulierte zukünftige Kompositionsanweisungen und verdammte zugleich Schreibweisen, die er zunächst selbst übernommen hatte. Indem Boulez Lehrer und Ahnen kritisierte, verabschiedete er sich mit Nachdruck von seiner eigenen Vergangenheit.

- 1 Vgl. hierzu Teil I – Entstehung und Revision in *Flöte aktuell* 4 (2011), S. 16–22.
- 2 Pierre Boulez, *Par volonté et par hasard. Entretiens avec Célestin Deliège*, Paris 1975, S. 32.
- 3 Vgl. darüber hinausgehend 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).
- 4 Vgl. dazu Boulez (1975), S. 31–32: „Bien sûr, il ne s'agissait pas pour moi de copier le plan de Schönberg, mais de passer moi-même par cette expérience et de voir jusqu'où il fallait pousser l'ambiguïté de la forme pour qu'elle devienne une nouveauté. Dans la *Sonatine*, j'ai fait cela avec les seuls matériaux de départ, des matériaux très simples d'ailleurs. [...] de ce point de vue-là, l'œuvre est plus unitaire même que la *Symphonie de chambre* de Schönberg parce que le matériau de base est plus réduit.“
- 5 Vgl. „Répétition planétaire“, T. 1–5.
- 6 Seines häufigen Auftretens wegen durch ein gehalstes x symbolisiert.
- 7 Vgl. die Spielanweisung „enchaîner les trilles de piano et de flûte d'une manière aussi continue que possible“.
- 8 Vgl. Pierre Boulez, „Propositions“, *Polyphonie* 2 (1948), S. 70–71.
- 9 Vgl. Boulez' undatierten Brief, Paul Sacher Stiftung Basel, Sammlung René Leibowitz.



DR. SUSANNE GÄRTNER studierte Flöte bei Jean-Claude Gérard (Hamburg), André Jaunet (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