



# FLORENT BOFFARD

## BEETHOVEN : BERG : BOULEZ

### BEETHOVEN (1770-1827)

#### Sonate pour piano n°23 opus 57 « Appassionata »

- |   |                                |       |
|---|--------------------------------|-------|
| 1 | Allegro assai                  | 10'20 |
| 2 | Andante con moto               | 6'21  |
| 3 | Allegro ma non troppo – Presto | 8'14  |

### BERG (1885-1935)

- |   |                          |       |
|---|--------------------------|-------|
| 4 | Sonate pour piano opus 1 | 10'48 |
|---|--------------------------|-------|

### BOULEZ (1925-2016)

#### Sonate pour piano n°3

- |    |   |       |
|----|---|-------|
| 5  | Formant 3 : Constellation-Miroir<br>( Mélange Blocs - Points 3 - Blocs II - Points 2 - Blocs I - Points 1 ) | 13'17 |
|    | Formant 2 : Trope   |       |
| 6  | Texte   | 1'07  |
| 7  | Parenthèse  | 2'30  |
| 8  | Glose   | 1'29  |
| 9  | Commentaire   | 3'13  |
|    | Formant 1 : Antiphonie (extraits)   |       |
| 10 | ANTIPHONIE I (VERSET I, REPONS I)   | 1'36  |
| 11 | TRAIT INITIAL/premier trait médian, incluant Sigle<br>(VERSET I, répons 1, VERSET II, VERSET III, répons 2) | 7'21  |
| 12 | ANTIPHONIE II (REPONS II, VERSET II, REPONS III)  | 0'55  |

---

Enregistrement réalisé au Studio 4 de Flagey à Bruxelles (Belgique) en août 2020 / Direction artistique, prise de son et montage : Hugues Deschaux / Photos : Jean-Baptiste Millot (Restaurant Galerna, Paris) / Piano et accord : Johann Weiss Régie Pianos / Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin et Christian Meyrignac Design : Jean-Michel Bouchet - LMWR / Réalisation digipack : saga illico Fabriqué par Sony DADC Austria.  
© & © MIRARE 2020, MIR510 - [www.mirare.fr](http://www.mirare.fr)



[www.florentboffard.com](http://www.florentboffard.com)

---

## Composer un programme : Beethoven – Berg – Boulez

Contrairement à ce que pourraient insinuer certains esprits retors, ce n'est pas là quelque nouvel avatar des fameux « 3 B ». Avec le recul, les trois compositions choisies nous apparaissent comme trois *instantanés* fixant provisoirement trois états de la sensibilité musicale occidentale, prélevés sur une durée d'un siècle et demi, et selon une double perspective culturelle : de Vienne à Paris. Trois *états* de la sonate, pour ainsi dire, contemporains des bouleversements historiques qui ont secoué l'Europe, des crises économiques et sociales, individuelles et collectives, consécutives à la Révolution française et aux guerres napoléoniennes – jusqu'aux retombées de la Seconde Guerre mondiale, à l'heure de la Guerre froide. Brève récapitulation – à vol d'oiseau.

•••

A mi-parcours de la production beethovénienne, la 23<sup>e</sup> Sonate « Appassionata » appartient à ce que Wilhelm von Lenz désignait comme le second style de Beethoven. Suivant un déroulement familier au compositeur, deux mouvements extravertis encadrent une méditation recueillie, thème et variations en manière de processionnal hymnique : bref intermède classicisant, immédiatement enchaîné au finale, dont la coda, *alla ungherese*, annonce la spectaculaire péroraison – intrusion inopinée d'un corps étranger destinée à marquer impérieusement la conclusion. Cette caractérisation des figures thématiques (transposition musicale de la dramaturgie shakespearienne) assure l'exposé du conflit entre héritage collectif et prise de conscience individuelle : le classicisme viennois issu de Mozart et Haydn entre en confrontation avec lui-même, à l'appel des musiques révolutionnaires. C'est l'heure du sacre de Napoléon (1804) – dont on sait les conséquences sur la dédicace de la *Symphonie héroïque* – et de l'invasion de Vienne par les troupes impériales françaises (1805) : *Fidelio* (1804/1814), *Coriolan* (1807) et *Egmont* (1810) y répondent. L'irruption beethovénienne prélude à la conquête de l'Europe artistique sous l'influence musicale germanique : nonobstant les inévitables réactions conservatrices, son modèle finira par s'imposer définitivement au domaine culturel occidental.

Cent ans après. Unique contribution d'Alban Berg à la forme sonate pour piano, l'opus 1 marque l'entrée du compositeur sur la scène musicale viennoise, durant son apprentissage auprès d'Arnold Schönberg. Conformément aux instructions du maître, il coule le chromatisme post-wagnérien dans le moule formel brahmsien, opérant ainsi la fusion des deux courants antagonistes majeurs de la musique germanique au tournant du siècle, héritage du schisme esthétique consécutif aux réceptions divergentes de l'œuvre de Beethoven. L'art s'engage sur l'exploration des limites

entre expressionnisme et formalisme, entre musique à programme et musique pure, projet esthétique dont l'aboutissement sera la technique dodécaphonique, imaginée par Schönberg durant son silence des années de guerre. Le tissu motivique-thématique très serré forme la trame polyphonique du mouvement d'un seul tenant – pris de court, et suivant le conseil de son maître, le compositeur a renoncé à lui adjoindre d'autres mouvements. Le chromatisme, étendu à l'échelle par tons entiers (issu, entre autres, du *Pelléas et Mélisande* de Schönberg), rejoint indirectement les préoccupations harmoniques de Scriabine – contemporaines de la composition de *L'Oiseau de feu*, la plus scriabinienne des partitions de Stravinsky. Nous voici à l'approche du premier conflit mondial, à la revanche française sur l'occupation prussienne de 1870, grâce au renfort des forces alliées, le Deuxième Reich entraînant dans sa chute celles des empires austro-hongrois et russe. Berg y répondra par *Wozzeck*, dont l'expressionnisme stylistique est articulé selon des catégories formalistes.

Cinquante ans plus tard. Ambitieux projet de transposition musicale du *Livre* mallarméen, longtemps remis sur le métier, puis abandonné pour des projets plus vastes, la Troisième Sonate marque la contribution boulézienne aux recherches sur la relativité formelle qui se sont cristallisées au milieu des années 1950. Stimulé par l'exemple de ses compagnons de route (John Cage, Karlheinz Stockhausen, Henri Pousseur), Boulez imagina une forme en suspension, adaptée à la suspension des fonctions tonales à l'origine du dodécaphonisme, tel qu'il commençait à se répandre en France au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Considérant le sérialisme dans une perspective post-debussyste, il lui aura fallu délester la technique schönbergienne de l'influence brahmsienne, pour pouvoir lui substituer une agogique polyrythmique issue de la technique stravinskienne. La voie était ouverte pour un élargissement de l'opposition entre écriture stricte et écriture libre, à l'optionnalité de parcours laissé au libre choix de l'interprète. Le bithématisme étant remplacé par l'opposition entre textures statiques et dynamiques, chaque « formant » propose à l'exécutant un tracé particulier au sein de la trajectoire générale : forme en spirale (*Trope*), en éventail (*Constellation-Miroir*), en volets rabattables (*Antiphonie*). Encore dans son état provisoire, l'œuvre fut créée à Darmstadt et Berlin-Ouest en septembre 1957, en pleine Guerre froide, au cœur des débats sur la liberté de la culture, suite aux impératifs esthétiques du Réalisme socialiste imposés aux créateurs des pays du bloc communiste. Bref, entre pays libres ou non d'exercer l'art dit « contemporain », considéré comme asocial car inintelligible aux masses laborieuses – résurgence fâcheuse de « l'art dégénéré » de l'entre-deux guerres. Tonalité ou atonalité, figuration ou abstraction : on imagine le désarroi des partisans de l'une ou l'autre tendance, lorsque Stravinsky, tenu pour le bastion inébranlable opposé au dodécaphonisme viennois, se rallia subitement à la cause des jeunes musiciens qui venaient d'accomplir la fusion entre les deux courants jugés jusqu'alors incompatibles.

En raison des révisions de plus en plus espacées, et des résistances rencontrées en cours d'édition (mise en pages, reliure), Boulez finit par renoncer à son achèvement, abandonnant les fragments inaboutis aux cartons de ses archives. Après avoir exceptionnellement autorisé l'exécution partielle d'*Antiphonie* dans le cadre d'ateliers-concerts, il finit par se laisser convaincre par son éditeur d'apporter la dernière main aux segments inachevés – ultime tentative interrompue par la mort. En voici donc le premier enregistrement posthume, laissant enfin entrevoir ce que serait devenue cette sonate si le compositeur avait pu la parachever. L'auditeur sera sensible à la transformation de l'écriture pianistique du premier *Trait* (1963) – transition entre le chapitre II du deuxième Livre de *Structures* pour deux pianos (1961), et la cadence initiale d'*Eclat* (1965).



Tout comme la Troisième Sonate réclame une part d'initiative individuelle de l'interprète placé devant le choix des parcours optionnels, la sélection programmatique du pianiste reflète la part d'individualité dans le périple historique choisi : l'œuvre ouverte invite au programme interactif. Telles les phares de Baudelaire, ces trois compositions guident l'auditeur à travers l'apparent chaos esthétique et historique dont elles ont émergé. Ainsi réunies, elles paraissent même éveiller des résonances par sympathie : sans vouloir forcer des analogies imaginaires, la figure initiale de la Sonate de Berg répond rythmiquement à celle de Beethoven, tout en préfigurant souterrainement les propriétés structurelles internes de celle de Boulez. Très exigeantes sur le plan technique, elles réclament toutes trois plusieurs approches très différentes du clavier – d'où l'extrême nuanciation des phrasés requis, allant jusqu'à l'emploi fonctionnel de la pédale : les résonances révélant imperceptiblement la composition interne des sonorités (les « points » de *Constellation-Miroir*). Musique programmatique ou programme musical : tout commentaire est interprétation – toute interprétation est programme. Rétrospectivement, il apparaît que, héritant du classicisme viennois, la prise de conscience beethovénienne, du parti expressif et formel qu'elle pouvait tirer du conflit inhérent à la structure musicale tonale, a déclenché un processus irréversible, allant de l'émergence individualiste de la Révolution, aux bouleversements collectifs de la Seconde Guerre mondiale, en passant par la dissolution interne des conventions séculaires sur lesquelles étaient fondés les principes de la pratique musicale occidentale.

**Robert Piencikowski**

---

## Composing a programme: Beethoven – Berg – Boulez

Contrary to what some devious minds might insinuate, this is not some new avatar of the famous 'Three B's'. With hindsight, the three compositions chosen for this programme appear to us as three *snapshots* provisionally recording three states of the western musical sensibility, taken over a period of a century and a half, and from a double cultural perspective: from Vienna to Paris. Three *states* of the sonata, so to speak, contemporary with the historical upheavals that have shaken Europe, from the economic and social crises, both individual and collective, that followed the French Revolution and the Napoleonic Wars right up to the repercussions of the Second World War, which ushered in the Cold War. Here is a brief chronological overview.



Beethoven's Sonata no.23 op.57, known as the 'Appassionata', is situated roughly at the midpoint of his output and belongs to what Wilhelm von Lenz designated as his second period. Following a sequence familiar to the composer, two extraverted movements frame a pensive meditation, a theme and variations after the manner of a processional hymn: a brief intermezzo harking back to the language of Classicism, immediately followed by the finale, whose coda *alla ungherese* announces the spectacular peroration – the unexpected intrusion of a foreign body intended to mark an imperious conclusion. This characterisation of the thematic figures (a musical transposition of Shakespearean drama) sets out the terms of the conflict between collective heritage and individual awareness: the Viennese Classicism engendered by Mozart and Haydn enters into a confrontation with itself, at the behest of the music of the Revolution. This was the time of Napoleon's coronation (1804) – whose consequences for the dedication of the *Eroica* Symphony are well known – and of the occupation of Vienna by French imperial troops (1805): *Fidelio* (1804/1814), *Coriolan* (1807) and *Egmont* (1810) were a response to this. The irruption of Beethoven was a prelude to the conquest of artistic Europe by Austro-German music and its influence: notwithstanding the inevitable conservative reactions, its model was eventually to become permanently established in the domain of western culture.

One hundred years later. Alban Berg's only contribution to the form of the piano sonata, his op.1, marked its composer's entry on the Viennese musical scene while he was still studying with Arnold Schoenberg. In accordance with his teacher's precepts, he cast post-Wagnerian chromaticism in the formal mould of Brahms, thus contriving the fusion of the two major antagonistic currents in Austro-German music at the turn of the century, a legacy of the aesthetic schism resulting from the divergent reception of

Beethoven's oeuvre. Composers now set out to explore the limits of their art in a realm situated between expressionism and formalism, between programme music and abstract music, an aesthetic project that culminated in the twelve-note technique conceived by Schoenberg during his period of silence in the years of the Great War. The tightly woven motivic-thematic texture forms the polyphonic framework of this one-movement sonata – unable to find material for further movements, Berg took his teacher's advice and decided not to add to it. Its chromatic language, extended to embrace the whole-tone scale (derived from Schoenberg's *Pelleas und Melisande*, among other sources), indirectly coincides with the harmonic preoccupations of Scriabin at the time of composition of *The Firebird*, Stravinsky's most Scriabinesque work. Here we are in the lead-up to the First World War, viewed by France as its revenge for the Prussian occupation of 1870, and which, thanks to the aid of the allied forces, precipitated the fall of the German (Second) Empire, along with its Austro-Hungarian and Russian counterparts. Berg was to respond to these events with *Wozzeck*, whose stylistic expressionism is organised according to formalist categories.

Fifty years later. An ambitious project to transpose Mallarmé's 'Livre'<sup>1</sup> into musical terms, which underwent a long process of revision and polishing before being abandoned for larger projects, the Third Piano Sonata marks Boulez's contribution to the experimentation with formal relativity that crystallised in the mid-1950s. He was stimulated by the example of his fellow composers (John Cage, Karlheinz Stockhausen, Henri Pousseur) to devise a suspended form appropriate to the suspension of tonal functions that lay at the origins of dodecaphony, in the form in which it began to be disseminated in France in the aftermath of the Second World War. Since he envisaged serialism in a post-Debussy perspective, he had to free Schoenberg's technique from the influence of Brahms, in order to put in its place a polyrhythmic agogics derived from Stravinskian technique. The path lay open for an expansion of the opposition between strict and free writing, with the option of which itinerary to follow left to the free choice of the performer. With bithematicism replaced by the opposition between static and dynamic textures, each 'formant'<sup>2</sup> offered the performer a specific outline within the general trajectory: a form conceived as a spiral (*Trope*), a fan (*Constellation-Miroir*) or folding panels (*Antiphonie*). While still in its provisional state, the sonata was premiered in Darmstadt and West Berlin in September 1957, at the height of the Cold War, in the midst of debates over the freedom of culture, following the aesthetic imperatives of Socialist Realism imposed on creative artists in the countries of the Communist bloc. In short, such debates were between countries free or not to practise so-called 'contemporary' art,

1 - An unfinished, experimental, open-ended 'book' in which Mallarmé intended to sum up his life's work. His sketches for it were published in 1957, just as Boulez was working on the Third Sonata: Jacques Scherer, *Le 'Livre' de Mallarmé: Premières recherches sur des documents inédits* (Paris: Gallimard, 1957). (Translator's note)

2 - Boulez's term for the individual movements of the sonata. (Translator's note)



considered as asocial because it was unintelligible to the working masses – and thus an unfortunate resurgence of the ‘degenerate art’ of the inter-war period. Tonality or atonality, figuration or abstraction: one can imagine the dismay of the partisans of one camp or the other when Stravinsky, then held to be the unshakeable bastion against Viennese twelve-note composition, suddenly rallied to the cause of the young composers who had just succeeded in fusing two tendencies hitherto deemed incompatible.

In the face of the increasingly wide intervals between his successive revisions, and the difficulties encountered in the process of publication (page layout, binding), Boulez finally gave up the idea of completing the sonata, leaving the unfinished fragments in cardboard boxes in his archives. After exceptionally authorising partial performance of *Antiphonie* in the context of workshop-concerts, he was finally persuaded by his publisher to complete the unfinished segments – a last endeavour interrupted by his death. Here then is its first, posthumous recording, at last giving us a glimpse of what the sonata would have become had the composer been able to finish it. The listener will notice the transformation of the piano writing of the first *Trait* (1963)<sup>3</sup> – a transition between Chapter II of the Second Book of *Structures* for two pianos (1961) and the initial cadenza of *Éclat* (1965).



Just as the Third Sonata calls for a degree of individual initiative on the part of the performer, who is faced with the choice of optional trajectories, the programme selected by the pianist reflects the degree of individuality in the chosen historical itinerary: the open work invites the conception of an interactive programme. Like Baudelaire’s ‘beacons’,<sup>4</sup> these three compositions guide the listener through the apparent aesthetic and historical chaos from which they emerged. Thus assembled, they even seem to arouse sympathetic resonances: without wishing to exaggerate imaginary analogies, one might see the initial figure of the Berg Sonata as a rhythmic response to that of Beethoven’s, while at the same time it subtly prefigures the internal structural properties of Boulez’s sonata. All three works are highly demanding technically, and call for several very different approaches to the keyboard – hence the extreme nuancing of phrasing required, which extends even to the functional use of the pedal: the resonances imperceptibly reveal the internal composition of the sonorities (the ‘Points’ of *Constellation-Miroir*). Programmatic music or musical programme: all commentary is

3 - The unpublished ‘Trait initial’, completed in 1963, which was for many years the only known completed form of a section of *Antiphonie*: see Peter O’Hagan, ‘“Trope” by Pierre Boulez’, *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, 11 (April 1998), p.29. (Translator’s note)

4 - Baudelaire’s poem ‘Les Phares’ from *Les Fleurs du mal* (1857) is an evocation of the great painters who in his view are the ‘beacons’ of art history. (Translator’s note)

interpretation – all interpretation is programme. In retrospect, it becomes apparent that, as the legacy of Viennese Classicism, Beethoven's realisation of the expressive and formal strategies he could derive from the conflict inherent in tonal musical structure triggered an irreversible process, ranging from the emergence of individualism from the French Revolution to the collective upheavals of the Second World War, by way of the internal dissolution of the time-honoured conventions on which the principles of western musical practice were based.

**Robert Piencikowski**

*Translation: Charles Johnston*



---

## „Komposition“ eines Programms: Beethoven – Berg – Boulez

Im Gegensatz zu dem, was einige verdrehte Gemüter hier unterstellen könnten, ist diese Reihung nicht als irgendeine neue Variante der berühmten „drei großen B“<sup>1</sup> zu verstehen. Im Nachhinein erscheinen einem die für diese Einspielung ausgewählten Werke als drei Momentaufnahmen, sozusagen „Schnapschüsse“, die provisorisch drei Zustände westlicher Musiksensibilität festhalten, über einen Zeitraum von anderthalb Jahrhunderten und aus einer doppelten kulturellen Perspektive heraus, nämlich von Wien bis nach Paris. Drei „Zustände“ der Sonate sozusagen, zeitgleich mit den historischen Umwälzungen, die Europa erschütterten, von den individuellen und kollektiven wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Krisen in der Folge der Französischen Revolution und der Napoleonischen Kriege bis hin zu den Auswirkungen des Zweiten Weltkriegs, welcher zum Kalten Krieg führte. Hier nun ein kurzer chronologischer Abriss dazu.

•••

Die im Schaffen des sog. „mittleren“ Beethovens angesiedelte Klaviersonate Nr. 23 in f-Moll, bekannt unter dem Beinamen „Appassionata“, gehört zu der Stilrichtung, welche Wilhelm von Lenz als Beethovens „zweite Manier“ bezeichnete. Einer dem Komponisten vertrauten Verfahrensweise folgend, umrahmen zwei extrovertierte Sätze eine andächtige Meditation, mit Thema und Variationen in der Art einer Prozessionshymne: ein kurzes, klassisierendes Zwischenspiel, unmittelbar gefolgt vom Finale, dessen Coda *alla ungherese* die spektakuläre Peroration ankündigt – das unerwartete Eindringen eines Fremdkörpers, welches den Schluss gebieterisch markieren soll. Diese Charakterisierung der thematischen Figuren (eine musikalische Umsetzung der Shakespeare-Dramaturgie) legt die Eckpunkte des Konflikts zwischen kollektivem Erbe und individuellem Bewusstsein dar: Die von Mozart und Haydn stammende Wiener Klassik tritt auf Geheiß der Musik der Revolution in Konfrontation mit sich selbst. Es war die Zeit der Krönung Napoleons (1804) – deren Auswirkungen auf die Widmung der *Eroica* bekannt sind – sowie des Einmarsches der kaiserlichen französischen Truppen in Wien (1805): *Fidelio* (1804/1814), *Coriolan* (1807) und *Egmont* (1810) sind musikalische Antworten darauf. Beethovens „Einfall“ war ein Vorspiel zur Eroberung des künstlerischen Europas unter dem Einfluss der Musik aus dem deutschsprachigen Raum: Ungeachtet der unvermeidlichen konservativen Reaktionen sollte sich ihr Modell schließlich endgültig im westlichen Kulturbereich durchsetzen.

1 - Normalerweise versteht man unter den sog. „drei großen B“ der Musik Bach, Beethoven und Brahms. Anm. d. Ü.

Hundert Jahre später. Alban Bergs Klaviersonate op. 1, sein einziger Beitrag zu dieser Gattung, kennzeichnete die Aufnahme des Komponisten in die Wiener Musikszene während seines Studiums bei Arnold Schönberg. Gemäß den Anweisungen seines Lehrers goss er post-wagnersche Chromatik in eine brahmssche Form und bewirkte damit die Verschmelzung der beiden großen antagonistischen Strömungen in der Musik der Jahrhundertwende im deutschsprachigen Raum, ein Erbe der ästhetischen Spaltung, die sich aus der unterschiedlichen Rezeption von Beethovens Werk ergeben hatte. Die Komponisten begannen, die Grenzen zwischen Expressionismus und Formalismus, zwischen Programmmusik und *Musique pure* (zu dt. etwa: absolute Musik) auszuloten, ein ästhetisches Unterfangen, aus dem die Zwölftontechnik hervorging, die Schönberg während der Zeit seines Schweigens als Komponist in den Jahren des Ersten Weltkriegs konzipierte. Die dicht gewebte motivisch-thematische Textur bildet das polyphone Raster der einsätzigen Sonate – dem Rat seines Lehrers folgend, beschloss der Komponist, dem es an sonstigem Kompositionsmaterial mangelte, keine weiteren Sätze hinzuzufügen. Die Chromatik, erweitert auf eine Ganztonskala (u. a. aus Schönbergs *Pelleas und Melisande*), trifft indirekt mit Skrjabins harmonischen Bestrebungen zusammen, während der Komposition von *Der Feuervogel*, des Skrjabinischsten von Strawinskys Werken. Der Erste Weltkrieg rückte näher (und damit aus französischer Sicht die Vergeltung für die preußische Besatzung von 1870), welcher dank der Unterstützung durch die alliierten Streitkräfte den Untergang des Deutschen Kaiserreiches, der Österreichisch-Ungarischen Monarchie sowie des russischen Zarenreiches beschleunigte. Bergs musikalische Antwort auf diese Ereignisse war *Wozzeck*, dessen stilistischer Expressionismus sich in formalistischen Kategorien artikuliert.

Fünfundzwanzig Jahre später. Als ehrgeiziges Projekt für die musikalische Umsetzung von Stéphane Mallarmés „Livre“<sup>2</sup>, die Pierre Boulez immer wieder in Angriff nahm, aber dann zugunsten größerer Projekte aufgab, belegt die Klaviersonate Nr. 3 den Beitrag des Komponisten zur Erforschung der formalen Relativität, die sich Mitte der 1950er-Jahre herauskristallisierte. Angeregt durch das Beispiel seiner kompositorischen Weggefährten (John Cage, Karlheinz Stockhausen, Henri Pousseur) ersann Boulez eine schwebende, an die Aufhebung der tonalen Funktionen am Ursprung der Zwölftontechnik angepasste Form, in welcher sie sich nach dem Zweiten Weltkrieg in Frankreich auszubreiten begann. Im Hinblick auf den Serialismus in einer post-debussyschen Perspektive musste er die Schönberg'sche Technik von Brahms' Einfluss befreien, um sie durch eine polyrhythmische, aus Strawinskys Technik abgeleitete Agogik zu ersetzen. Der Weg war offen für eine Erweiterung des Gegensatzes zwischen

2 - Die Skizzen dieses unvollendet gebliebenen „Livre“ (Buch) Mallarmés, eines nie dagewesenen Literatur-Experiments, wurden 1957, also zum Zeitpunkt von Boulez' Arbeit an seiner Klaviersonate Nr. 3, erstmals veröffentlicht: Jacques Scherer, *Le „Livre“ de Mallarmé, premières recherches sur des documents inédits*, Paris 1957. Liegt nicht auf Deutsch vor. Anm. d. Ü.

strengem und freiem Tonsatz, wobei die Optionalität des einzuschlagenden Kurses der freien Wahl des Interpreten überlassen blieb. Da der Bithematismus durch den Gegensatz zwischen statischen und dynamischen Texturen ersetzt wurde, bietet jeder „Formant“<sup>3</sup> dem Interpreten einen besonderen Verlauf innerhalb der allgemeinen Bahn: als Spirale (*Trope*), Fächer (*Constellation-Miroir*) oder mittels eines gefalteten Papierbogens (*Antiphonie*). Noch in seinem provisorischen Zustand wurde das Werk im September 1957 in Darmstadt und West-Berlin uraufgeführt, auf dem Höhepunkt des Kalten Krieges, mitten in den Debatten um die Freiheit der Kultur, den ästhetischen Imperativen des Sozialistischen Realismus folgend, die den Kreativen in den Ländern des kommunistischen Blocks auferlegt wurden. Kurz gesagt, zwischen Ländern, in denen es dem Einzelnen frei oder auch nicht frei stand, sogenannte „zeitgenössische“ Kunst zu praktizieren, die als asozial galt, weil sie für die arbeitenden Massen unverständlich war – ein bedauerliches Wiederaufleben der „entarteten Kunst“ der Zwischenkriegszeit. Tonalität oder Atonalität, Figuration oder Abstraktion: Man kann sich die Bestürzung der Anhänger des einen oder anderen musikalischen Lagers vorstellen, als Strawinsky, der als unerschütterliche Bastion gegen die Wiener Dodekaphonie galt, sich plötzlich für die Sache der jungen Musiker einsetzte, die gerade die Verschmelzung der beiden bis dahin als unvereinbar geltenden Strömungen vollzogen hatten.

Aufgrund der zeitlich immer weiter auseinander klaffenden Überarbeitungen und der Widerstände, die im Laufe der Herausgabe (Layout, Einband) auftraten, gab Boulez die Fertigstellung seiner Sonate schließlich auf und beließ die unvollendeten Fragmente in den Pappkartons seines Archivs. Nachdem er ausnahmsweise zur Aufführung in Teilen von *Antiphonie* im Rahmen von Werkstattkonzerten seine Zustimmung gegeben hatte, wurde er schließlich von seinem Verleger dazu überredet, die unvollendeten Abschnitte fertigzustellen – ein letzter Versuch, der durch den Tod unterbrochen wurde. Dies ist die erste posthume Einspielung der Sonate, welche einen Eindruck davon vermittelt, was aus dem Werk geworden wäre, wenn es der Komponist hätte vollenden können. Dem Zuhörer wird wohl die Veränderung des Klaviertonsatzes des ersten *Trait* (1963) nicht entgehen – ein Übergang zwischen dem 2. Kapitel des zweiten Buchs der *Structures* für zwei Klaviere (1961) sowie der Eingangskadenz von *Éclat* (1965).

3 - In Pierre Boulez' Terminologie steht der französische Begriff „formant“ für den Einzelsatz eines Musikwerks. Anm. d. Ü.



Genauso wie die Klaviersonate Nr. 3 einige Eigeninitiative vom Interpreten erfordert, der vor die Wahl der optionalen Wege gestellt wird, so spiegelt das vom Pianisten ausgewählte Programm das Ausmaß an Individualität bei der von ihm begonnenen historischen „Musikreise“ wider: Das offene Werk lädt zum Gestalten eines interaktiven Programms ein. Wie Baudelaires „Leuchttürme“<sup>4</sup> leiten diese drei Kompositionen den Zuhörer durch das scheinbar ästhetisch-historische Chaos, aus welchem sie zum Vorschein kommen. So miteinander vereint, scheinen sie sogar aus Sympathie Resonanzen zu wecken: Ohne imaginäre Analogien erzwingen zu wollen, reagiert die Eingangsfigur der Berg-Klaviersonate rhythmisch auf die Beethovens, während sie unterschwellig bereits die inneren strukturellen Eigenschaften von Boulez' Sonate vorwegnimmt. Jedes dieser drei Werke ist technisch höchst anspruchsvoll und erfordert mehrere, jeweils sehr unterschiedliche Herangehensweisen an das Klavierspiel – daher die extreme Nuancierung der erforderlichen Phrasierungen bis hin zum funktionalen Einsatz des Pedals: Die Resonanzen offenbaren unmerklich die innere Zusammensetzung der Einzeltöne (die „Punkte“ bei *Constellation-Miroir*). Programm Musik oder musikalisches Programm: Jeder Kommentar ist Interpretation – jede Interpretation ist Programm. Im Rückblick scheint es, dass das von der Wiener Klassik übernommene Beethoven'sche Bewusstsein für den expressiven und formalen Nutzen, den es aus dem Konflikt der tonalen musikalischen Struktur ziehen konnte, einen unumkehrbaren Prozess auslöste, der von der „individualistischen“ Entstehung der Französischen Revolution über die kollektiven Umwälzungen des Zweiten Weltkriegs bis zur inneren Auflösung der jahrhundertealten Konventionen reichte, auf denen die Prinzipien der westlichen Musikpraxis beruhten.

**Robert Piencikowski**

Übersetzung: Hilla Maria Heintz

4 - In Charles Baudelaires Gedicht „Les Phares“ aus *Les Fleurs du mal* (1857) werden große Maler metonymisch durch das eigene Werk vergegenwärtigt, sozusagen als „Leuchttürme“ der Kunstgeschichte. Anm. d. Ü.