

Musikwissenschaftliches Seminar
der Universität Zürich
Prof. Dr. E. Lichtenhahn

WS 1990/91

Seminar: Übungen zur französischen Musik
des 20. Jahrhunderts

PIERRE BOULEZ
"PLI SELON PLI"
IMPROVISATION III SUR MALLARME

The musical score is written for two staves per system. It features complex rhythmic patterns, including triplets and slurs. Dynamic markings such as *p*, *mf*, *ff*, and *mp* are used throughout. Specific notes are labeled with their pitch names: 'Mi' and 'Si b' in the first system, and 'Sol' and 'Si' in the second system. The notation includes various clefs and key signatures, and the piece concludes with a double bar line.

Walter Feldmann
Wartstrasse 3
8032 Zürich

Tel. 383 95 80

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	2
2. DER INNERE ZYKLUS: IMPROVISATIONS I - III	2
3. IMPROVISATION III SUR MALLARME	3
4. MUSIKALISCHE TECHNIK - STRUKTUREN	9
I. ENCHAINEMENTS	10
II. BULLES DE TEMPS	10
III. SECTIONNEMENTS	12
IV. HETEROPHONIES	13
V. ECHIQUIERS	16
VI. PARENTHESSES - COMMENTAIRES	18
5. OFFENE FORM UND IHRE NEGATION	20
5.1. FIXIERUNG DER FORM	20
5.2. AUSWEITUNG UND ORCHESTRIERUNG	21
6. SCHLUSSBEMERKUNG	23
<i>BIBLIOGRAPHIE</i>	24

Januar 1991

1. EINLEITUNG

Das Werk Pierre Boulez' lässt sich, einmal anders gesehen, in zwei grosse Perioden einteilen: Musik, die vor der Entdeckung des "Livre" Mallarmés entstanden ist und Musik, die von jenem nur in ersten Skizzen vorliegenden Werk nachhaltig beeinflusst worden ist. Erste Kompositionen der neuen Periode sind die dritte Klaviersonate (Geburtsstunde auch der Boulez'schen Aleatorik) und Pli selon pli, das für lange Zeit das Hauptwerk seines Autors darstellen sollte.

Wie Mallarmés "Livre" ist auch Boulez' nach dessen "Offenbarung" geschriebene Musik nicht abgeschlossen. Alle Werke befinden sich in noch unvollendetem Zustand, werden erweitert oder umgeschrieben. Dies ist auch der Fall von "Pli selon pli", auf dessen vierte Abteilung, die "Improvisation III sur Mallarmé", hier näher eingegangen werden soll.

2. DER INNERE ZYKLUS: IMPROVISATIONS I - III

Die "Improvisation III sur Mallarmé" gehört zu einer Dreiergruppe von "Improvisations", die ihrerseits von zwei Stücken in grosser Orchesterbesetzung umschlossen werden ("Don", "Tombeau"). Somit bilden sie den inneren Zyklus von "Pli selon pli", wobei die "Improvisation II" den kammermusikalischen Kern darstellt.

In seinen Plänen sieht Boulez vor, jeder "Improvisation" ein Sonett Mallarmés zugrundezulegen. So hängen die Stücke auch strukturell zusammen, indem die Sonettform deren Form bestimmt. Neben dieser formalen Statik wird eine interne Entwicklung der stetigen Oeffnung zur Unbestimmtheit geplant: gezielte Anwendung von offenen aleatorischen Strukturen:

*Trois sonnets, trois états de l'improvisation; de la prédétermination totale à la totale indétermination
- Différentes versions possibles, selon un choix prédéterminé*

- *Version fixe, l'improvisation entée sur le texte invariant*

- *Versions polyvalentes, à déclenchements probables*

[f° 046] *)

Die erste "Improvisation" liegt in fixer Form vor. Diese "prédétermination totale" wird in der "Improvisation II" gelockert und gelangt in der "Improvisation III" zur offenen Form; der Ablauf des Stücks (Version 1959) wird vom Dirigenten mehr oder weniger frei bestimmt.

In den frühen 80-er Jahren wird Boulez die offene Form aufgeben und das Stück fixieren.

3. IMPROVISATION III SUR MALLARME

(A la nue accablante tu)

3.1. DIE GROSSFORM

Nur aus den Skizzen ist ersichtlich, welche Ausmasse die "Improvisation III" annehmen sollte. Geplant war ein Stück, das den Rahmen der zwei vorhergehenden Sätze bei weitem sprengen würde.

Es handelt sich auch hier um den Versuch eines musikalischen Sonetts. Verfehlt ist jedoch, das Stück als in dieser Form vorliegend zu betrachten. Die Studie zu "Pli selon pli" von Iwanka Stoianowa ist insofern wertlos, als sie nicht auf die Skizzen noch auf eine genauere Analyse abgestützt ist. Es ist klar, dass vom ganzen Sonett nur drei Verse verarbeitet vorliegen, ein vierter wurde in der letzten Fassung beigefügt, ohne jedoch dessen Strukturmerkmale zu übernehmen.

Der ursprüngliche Plan zum Stück sieht folgende Teile vor:

*) Die Angaben beziehen sich auf die "Seitenzahl" des Mikrofilms 137 (Pli selon pli) der Paul Sacher Stiftung, Basel

- Einleitung
- erster Vierzeiler
- Zwischenspiel
- zweiter Vierzeiler
- ausgedehntes Zwischenspiel (très dynamique)
- erster Dreizeiler
- Zwischenspiel
- zweiter Dreizeiler
- Schluss (très suspensif)

[cf. f° 0375]

Nur gerade die Einleitung und die erste Strophe werden detailliert geplant:

Pour commencer - III^α → II V VI IV

1^{er} Quatrain

I	IV ^{βγ}	I
<i>seuls</i>		

signal début avant β

Intercalaire célesta entre β et γ pour enchaînement

Intercalaire célesta à la fin de γ pour aller au signal de fin

signal de fin après γ

[f° 0375]

α bis γ bezeichnen die Umsetzung der ersten drei Verse. Die Grossform spiegelt sich im Inneren der Strophe, indem auch der Raum zwischen den einzelnen Versen durch einen Instrumentaleinschub (intercalaire) ausgefüllt wird.

Auffällig im oben gezeigten Plan sind die römischen Ziffern. Sie beziehen sich auf die musikalische Technik und die eng mit ihr zusammenhängende Instrumentation. Es gibt sechs Strukturen (I - VI), denen fünf Instrumentalgruppen zugeordnet sind (die Zahl "sechs" ist sehr wichtig bei Mallarmé; vgl. "Domaines", Boulez' direkteste Umsetzung des "Livre"):

- I einzige Struktur ohne spezifische Instrumentation
- II 2 Harfen (mit Vierteltönen gestimmt)
- III 4 Flöten, 5 Violoncelli, Tenorposaune, 3 Kontrabässe, Celesta, Glocken, Glockenspiel, Harfe 3

- IV 2 Xylophone (4 Spieler)
- V Stimme (Sopran)
- VI Mandoline, Gitarre (+ Almglocken)

Boulez unterscheidet zwischen homogenen und heterogenen Instrumentalgruppen. So sind die Gruppen II, IV, V un VI homogen; die Gruppe III ist heterogen, ist aber aus homogenen Untergruppen gebildet (4 Flöten, Celesta-Glocken etc.).

Die Instrumente leitet Boulez aus einem speziellen Bezugssystem ab: jeder Vokal, jeder Konsonant (Konsonantengruppe) des Gedichts entspricht einem bestimmten Instrument:

correspondances voyelles/ consonnes
→ *instruments* [f° 0385]

So werden etwa folgende Zuteilungen vorgenommen:

E (e muet)	Harfen
t	Mandoline, Gitarre
A, k	Xylophon
an, É, È	Violoncello
U, OU	hohe, tiefe Flöte ¹⁾

um nur die wichtigsten zu nennen. Auch die Klangfarbe und die Spielweise wird aus den Konsonanten induziert: l = ar-pégé, r = Flatterzunge/ Tremolo, z = Bispiglando Harfe, b = Pizzicato etc. Es ist nun nicht so, dass das Stück genau der phonologischen Konstitution des Gedichts folgt. Vielmehr wird daraus Instrumentation und Charakter ganzer Teile hergeleitet.

Das Verständnis der Aufteilung in sechs Strukturen ist grundlegend für die Strukturanalyse, die im vierten Teil dieser Arbeit vorgenommen werden wird.

Die Beschreibung der Grossform ist recht problematisch, da,

1) vgl. "Marteau sans maître", L'artisanat furieux: "La roulotte rouge au bord du clou", Gesang und G-Flöte solo

wie schon angetönt, die "Improvisation III" in zwei Hauptfassungen vorliegt (1959, 1983). Ich beziehe mich hier auf beide Fassungen, wobei jede Version immer unter dem Blickwinkel der anderen gesehen wird.

Grundstruktur der "Improvisation III" ist die folgende:

Signal - 1. Teil - Signal - 2. Teil - Einschub Celesta - 3. Teil - Einschub Celesta - [4. Teil -] Signal

Das Stück beginnt mit einem "signal", gespielt von den homogenen Instrumentalgruppen (die Stimme wird als spezielles Instrument betrachtet) in der Reihenfolge Harfen - Stimme - Mandoline/ Gitarre - Xylophone. Die einzelnen Einsätze werden als "indicatifs" bezeichnet und haben eine auslösende Funktion: jedem der "indicatifs" wird im folgenden eine "séquence" entsprechen, die dessen Grundstruktur aufnimmt, gemäss den Skizzen jedoch den Indikator ergänzt. Der erste Teil besteht also aus vier Sequenzen, die sich überlagern: Prinzip der Schichtung. Vorherrschend sind die übergeordneten "reinen" Instrumente, die von der Gruppe III sporadisch begleitet werden. Der erste Vers des Gedichts wird dargestellt:

A la nue accablante tu

Der Vokal a ist bestimmend, was den ausgedehnten Xylophonpart generiert. Die Begleitung der Flöten ist auf das [ü] der Wörter "nue" und "tu" zurückzuführen. Der Text selbst erscheint erst am Schluss des ersten Teils (Ziffer 21) in zwei Varianten, von denen eine in der Version 1983 als Musik des vierten Verses übernommen wird.

Das zweite "signal" ist eine modifizierte Folge von Indikatoren, die Stimme wird durch die Gruppe Celesta/ Glocken ersetzt, die sich also aus der heterogenen Gruppe III ver selbstständigt hat:

Xylophone - Harfen - Celesta/ Glocken - Mandoline/ Gitarre

Diese Folge ist eine einfache Permutation des ersten "signal"

1 2 3 4 ———> 4 1 2 3

Von diesen Indikatoren hängen der zweite und der dritte Teil ab. Jeder Teil besteht aus einer Folge von vier Sequen-

zen (gemäss den vier Indikatoren), wobei Celesta und Glocken in der von ihnen bestimmten Sequenz nicht verwendet werden. Im Unterschied zu Teil 1 sind in diesen Abschnitten die "puren" Instrumente der "indicatifs" dem Tutti der heterogenen Gruppe III untergeordnet. Teil 2 wird vor allem von den vier Flöten bestimmt. Die Lautfolge des zweiten Verses

basse de basalte et de laves

rechtfertigt deren Hauptanteil jedoch nicht, da nur gerade das stimmlose s in "basse" den Flöten zugeordnet ist (im fff). Man erinnere sich aber an die Tatsache, dass Boulez die Instrumentation auch aus anderen Gedichten Mallarmés ableitet, wobei die Semantik und nicht die Phonologie eine Rolle spielt. So bestimmen zum Beispiel der Vers

de scintillations sitôt le septuor

aus dem Sonett "Ses purs ongles..." und das Siebengestirn aus dem "Coup de dés"

Septentrion aussi Nord

das glitzernde Instrumentarium der "Improvisations" I und II. Beim Gebrauch der Flöten denkt man sicher zuerst an den "Après-midi d'un faune"; diese Vermutung scheint sich am Rande eines Skizzenblattes zu bestätigen:

*Flûtes: Variations métriques à l'intérieur
des tenues [...]*

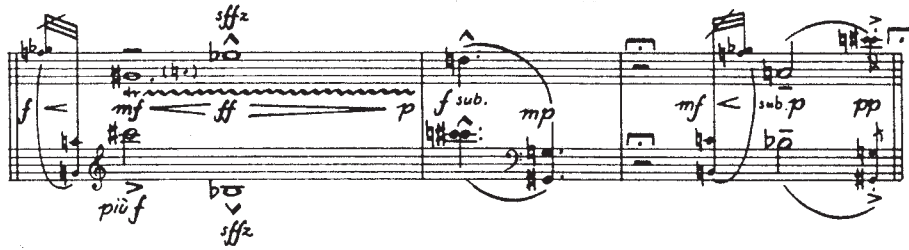
(Jap. - Après-m d'f.) [f° 0381]

Der dritte Teil steht, neben den Flöten, im Zeichen der Violoncelli, deren Berechtigung in der lautlichen Struktur des dritten Verses zu sehen ist:

à même les échos esclaves

Zusätzlich zu Flöten und Celli werden die zwei Teile vom Schlagzeug geprägt, das sich am ehesten der Gruppe III zuordnen lässt (was von Boulez in den Skizzen nicht vermerkt wird; es handelt sich wohl eher um ein Instrumentalzitrat der zwei vorhergehenden Stücke).

Die Teile 2 und 3 werden durch einen Celestaeinschub getrennt, der, erweitert, auch den Uebergang zum vierten Teil bildet:



Der vierte Teil ist in der zweiten Version (1983) hinzugefügt worden. Er besteht aus dem 4. Vers des Gedichts,

par une trompe sans vertu

ist aber insofern unlogisch, als er die Strukturprinzipien der vorhergehenden Teile nicht aufnimmt und nur dem Bedürfnis nachzukommen scheint, die erste Strophe des Gedichts textuell zu vervollständigen. Die Musik entspricht der zweiten Variante des ersten Verses (Ziffer 21).

Den vorläufigen Abschluss des Stücks bilden wiederum die Indikatoren, in der gleichen Folge wie am Ende des ersten Teils (Version 1959; in der zweiten Version teilen sich die Indikatoren in je zwei Abschnitte auf; nach Ablauf der einzelnen Indikatoren: Triller bis Abschluss des Stücks).

Die "Improvisation III" wird, wie ihre zwei Vorgängerinnen, in "Don", der "Ouverture" zu "Pli selon pli", in Zitaten vorbereitet:

Don: citation 3^e improv.

*tous les éléments principaux
les trilles, les 4 flûtes, les grandes tenues,
les xylophones avec hétérophonies, les harpes*

[f° 0064]

Die einzelnen Elemente erscheinen in "Don" in folgender Reihenfolge:

Celesta/ Glocken (signal fin) - Mandoline/ Gitarre (signal fin) - Flöten (Einsatz 2. Teil) - Claves -

Violoncello - Xylophone (Heterophonie "signal début")
- Harfen - Stimme (Silben, Vokale, mit Wahlfreiheiten)

Die Zitate sind nicht "wörtlich". Auch hier ist darauf hinzuweisen, dass sich Stoianowa grob irrt, wenn sie von einem "développement continu du matériau de 'Don'" spricht ¹⁾. Der Sachverhalt ist umgekehrt; es handelt sich um ein antizipiertes Zitat (Boulez nennt es "précitation" [f° 0060]), da "Don" nach der 3. Improvisation entstanden ist.

4. MUSIKALISCHE TECHNIK - STRUKTUREN

Wie ich schon erwähnt habe, ist jeder Instrumentalgruppe eine bestimmte Struktur/ Technik anvertraut. Diese Strukturen stehen in einem systematischen Zusammenhang; sie gehorchen den Prinzipien

- a) Kontinuität - Diskontinuität
- b) horizontale Ebene - vertikale Ebene
- c) Fixierung - Bewegung (mobilité)

Ihre Haupttempi stehen in direktem Bezug zueinander:

\downarrow = 60 \downarrow = 90 \downarrow = 120 (Version 1983)

Die einzelnen Strukturen treten nur gerade in den solistischen, "puren" Passagen der Indikatoren unvermischt auf. Im Stück selbst werden sie in allen möglichen Zweierkombinationen verbunden, auch hier gilt das Prinzip der Schichtung. So ist etwa die erste Zeile des Plans

III \longrightarrow II V VI IV

so zu verstehen: Reihung der Strukturen II, V, VI und IV gemäss Funktion III (III = sectionnements; langsame Reihung in vertikaler Kontinuität).

Im folgenden sollen die verschiedenen Strukturen näher beleuchtet werden. Damit verbunden wird eine genauere Analyse der Einleitung und des ersten Teils, wo bekanntlich die

1) Stoianowa, p. 89

einzelnen Instrumentalgruppen vorherrschen. Die französischen Begriffe werden nur da übersetzt, wo der Sachverhalt durch eine Uebersetzung nicht verfälscht wird.

I. ENCHAINEMENTS

Die erste Funktion, "enchaînements", ist die einzige ohne bestimmte Instrumentation. Das kommt daher, dass sie eine der Grundfunktionen musikalischen Denkens überhaupt ist; sie spielt auf der horizontalen Ebene und ist die Verbindung aller übrigen Techniken, kann daher als "neutral" bezeichnet werden (vgl. ihr Grundtempo: modéré, $\text{♩} = 90$, also das durchschnittliche, neutrale Tempo). Die Differenzierungsmöglichkeiten spielen sich auf der Ebene Kontinuität/ Diskontinuität ab. Die Funktion I ist auch in der Struktur V (échiquiers) zentral.

II. BULLES DE TEMPS

Boulez definiert selbst den Begriff der "bulles de temps":

Je peux m'en tenir à de simples séries de champs [Zeitfelder], où les événements arriveront sans être liés à des valeurs plus précises. Si nous élargissons cette notion, nous obtiendrons de véritables bulles de temps [...] où, seules, les proportions des macrostructures seront déterminées. On aura, dès lors, toute l'échelle de qualité des durées, depuis la détermination la plus précise et la plus complexe jusqu'au phénomène statistique le plus sommaire. ¹⁾

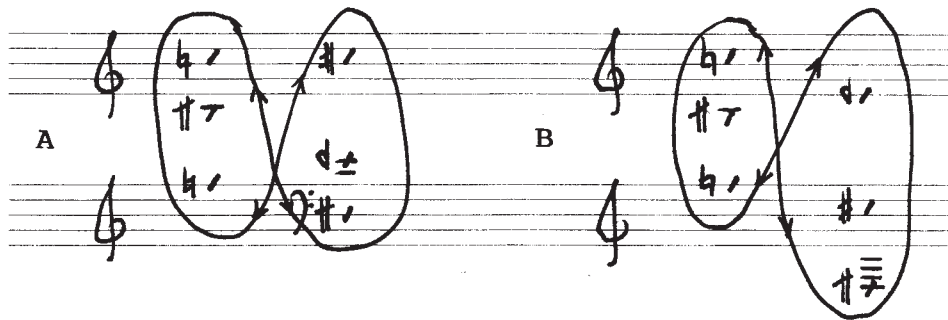
Das musikalische Ereignis wird also nicht in Einzelwerten fixiert, sondern innerhalb bestimmter Zeitfelder frei ausgeführt. Ebene der "mobilité" und der vertikalen/ horizontalen

1) Boulez, "Penser la musique aujourd'hui", p. 63

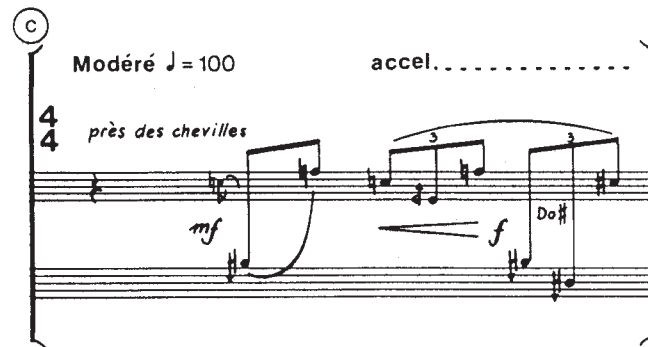
Diskontinuität, da das Ereignis keine zeitliche Beziehung zum Kontext hat.

Die "bulles de temps" sind den Harfen anvertraut; ihr Charakter ist unbestimmt (vgl. auch die Stimmung in Vierteltönen), Boulez beschreibt sie als "figures suspensives". Betrachten wir einige Beispiele:

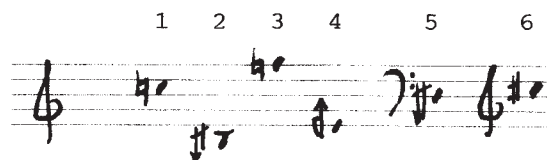
a) In der ersten Fassung präsentieren sich die "bulles" sehr frei, die Form (A/B) und die Abfolge der Töne können frei gewählt werden:



b) In der zweiten Fassung wird die Abfolge und das Tempo fixiert; frei bleibt der Aufhängepunkt am Kontext:



Mit der Fixierung der Töne geschieht ein für Boulez typischer Vorgang: das Ausweiten des Raumes durch Tonrepetition innerhalb der Figur, die Wucherung ("prolifération") des Tonmaterials. Boulez wählte hier den Parcours A in folgender Anordnung:



Die sechs Töne werden definitiv verteilt in der Folge 1 2 3 1 4 3 2 5 6. Diese Wucherung geht sogar so weit, dass Töne einer Figur in eine andere Figur übernommen werden (die eingekreisten Töne stammen aus dem vorhergehenden Beispiel):

The musical score is written on a grand staff with two treble clefs. It begins with a circled 'e' above the staff. The tempo is marked 'Modéré' with a quarter note equal to 100 (♩ = 100). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with notes circled in some places. The lower staff contains a bass line. Dynamic markings include *mf*, *f*, *mf*, *p*, and *pp*. The tempo changes to 'poco rall.' towards the end of the piece.

Wie in den folgenden Beispielen werde ich keine Analyse des Tonmaterials vornehmen. Es sei nur darauf hingewiesen, dass dieses aus einem stetig wuchernden Symmetriesystem abgeleitet wird (wobei Serien und Dichten aus der "Orestie" und der "dritten Klaviersonate" übernommen werden):

*pour les 2 harpes
réserve pour les différents tempos*

The diagram shows a sequence of numbers: 1 6 2 6 5 1 3 1 5 4 6 2 4 2 6 4 3 5 1 3 [etc.]. Brackets are drawn above and below the numbers to group them into various patterns, illustrating a complex rhythmic structure.

[f° 0343]

III. SECTIONNEMENTS (multiples, polyvalents)

Die dritte Struktur spielt sich auf der vertikalen Ebene ab, besitzt also eine harmonische Funktion:

accords s'enchaînant lentement; continu vertical

Sie bildet ein "continuum", das Boulez so definiert:

Le continuum se manifeste par la possibilité de couper l'espace suivant certaines lois; la dialectique entre continu et discontinu passe donc par la notion de coupure; [...] le continuum contient, à la fois, le continu et le discontinu. ("Penser la musique", p. 95)

Der Begriff "sectionnements" wird durch das Wort "coupure" klar.

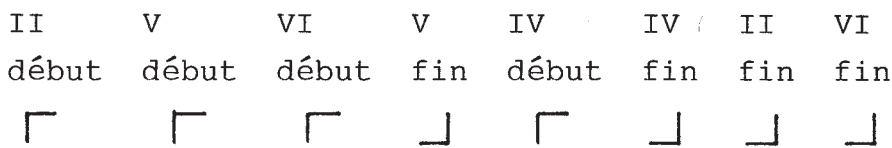
Die Skizzen beinhalten folgendes Schema [f° 0369]:



Betrachten wir dazu das Beispiel des ersten "signal", III → II V VI IV:

a) Fassung 1959: kontinuierliche Reihung der einzelnen Strukturen ("s'enchaînant lentement")

b) Fassung 1983: die einzelnen Strukturen werden unterbrochen, "coupées":



Die Struktur III ist besonders der heterogenen Instrumentengruppe anvertraut, die im ersten Teil den harmonischen Hintergrund bildet. Auffallend der Einfluss der fernöstlichen (v.a. der japanischen) Musik, der sich in den Vierteltönen und den fast unmerklichen Glissandi äussert (NÔ, Gagaku).

IV. HETEROPHONIES

J'entends précisément par hétérophonie: une répartition structurelle de hauteurs identiques, différenciée dans des intensités et des timbres distincts. ¹⁾

Die Heterophonie ("superpositions rapides"), eines der Grundprinzipien der Boulez'schen Kompositionstechnik, beinhaltet drei Ebenen: "continu/ discontinu horizontal/ vertical", "mobilité - fixité". Boulez unterscheidet bei einer Heterophonie zwei Ordnungen von Eigenschaften:

- *qualités générales qui indiquent la mise en place*
- *qualités spécifiques dont résulte la production*

1) "Penser la musique aujourd'hui", p. 140

Zu den allgemeinen Eigenschaften gehören z.B. die Zahl (einfache, zweifache H.) und die Phasenverschiebung der Heterophonien, zu den spezifischen Eigenschaften Parameter wie Tonhöhen, Tondauern, Rhythmen, Klangfarbe und Dynamik.

Zur Bildung einer Heterophonie wird von einer Grundstruktur ausgegangen, aus der direkt andere Strukturen hergeleitet werden. Diese Strukturen entsprechen sich in der Rhythmik oder in den Tonhöhen. Der weiteren Ausführung diene das Beispiel des "indicatif xylophones"; das Tempo ist schnell, $J = 120$:

The image shows a musical score for xylophones, divided into two systems. System 1 (top) consists of three staves: 'bag tres dures', 'bag dures', and 'bag mi-dures'. System 2 (bottom) consists of two staves: 'bag dures' and 'bag mi-dures'. The score is marked with various time signatures (2/4, 3/4, 4/4) and dynamics (ff, mf, mp, f, p). Performance instructions include 'ralentir' and 'accélérer'. A box with the number 8 is present in the first system. The tempo is marked as $J = 120$.

Das erste System (1) stellt das Original dar. Aus ihm werden hergeleitet

a) der Rhythmus des 2. Systems (Xylo 1); es entsteht eine erste Heterophonie, die einer Homophonie stellenweise recht nahe kommt,

b) die Tonhöhen des dritten Systems (Xylo 2).

Auf gleiche Art werden die Tonhöhen des 4. Systems aus dem zweiten deduziert. Wichtig ist das Moment der "mobilité": Die Tempi von Xylo 1 und Xylo 2 sind verschieden, es entsteht eine variable Phasenverschiebung zwischen den sich entsprechenden Elementen.

In diesem Beispiel kann von doppelter bis dreifacher Heterophonie gesprochen werden (bis drei Ableitungstypen). Das Tempo ist beweglich, die Dynamik unterschiedlich (parallele "bandes d'intensités" in der Heterophonie 1,2).

Die Xylophonsequenz (Ziffern 15-19) besteht aus 40 4/4 - Takten. Das Tempo ist stets festgelegt (Version 1983, nicht aber 1959). Die Verteilung der Heterophonien entspricht derjenigen des "indicatif":

1. Xylophon: parallele Heterophonien (Rhythmik, Dynamikbänder), mit homophonen Ueberlagerungen
2. Xylophon: parallele Rhythmik und identische Dynamik; Ausnahmen bilden die Takte 21-24 (Mittelpunkt der Sequenz) und 35-38, wo sich das zweite System verselbständigt und eine dreifache Heterophonie generiert:

The image shows a musical score for two xylophone systems, labeled 'Xyl. 1' and 'Xyl. 2'. Each system has two staves (treble and bass clef). The music is written in 4/4 time and features complex rhythmic patterns with many triplets and sixteenth notes. Dynamics are indicated by markings such as *mp*, *mf*, *f*, *ff*, and *p*. There are also accents and slurs throughout the score. The notation is dense and intricate, typical of a complex rhythmic piece.

Ab Ziffer 17 (13. Takt) entstehen zwischen Xylo 1 und 2 vermehrt homophone Ueberlagerungen; der gleichzeitige Einsatz der Heterophonien zwischen Xylo 1 und 2 wird durch die gemeinsamen Pausen ab Takt 25 (Ziffer 18) markiert.

Heterophonie liegt auch in der Mandolinen/ Gitarren-Sequenz vor (1983): die Celesta übernimmt die Tonhöhen von Mandoline und Gitarre, der Rhythmus ist homophon zu den Almglocken, die enger Bestandteil der Sequenz sind.

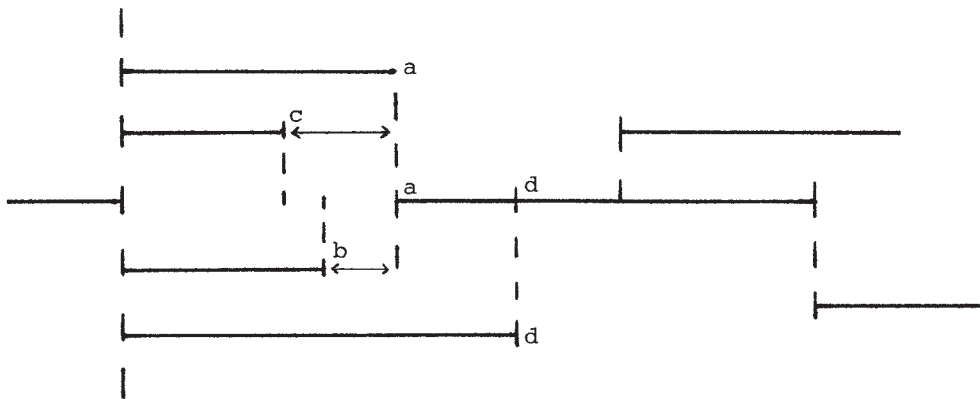
V. ECHIQUIERS

Die Funktion "échiquiers" (Schachbretter), die der Stimme anvertraut ist, spielt auf der Ebene der horizontalen Kontinuität. Der andere Faktor ist die Mobilität (die "échiquiers" sind die eigentliche Grundfunktion der offenen Form):

une voix se lit toujours dans le même sens, mais avec des bifurcations

[f° 0461]

Der Begriff der "enchaînements" ist grundlegend. Innerhalb eines "Schachbretts" sind verschiedene "Züge" möglich, die sich auf drei Arten verketteten:

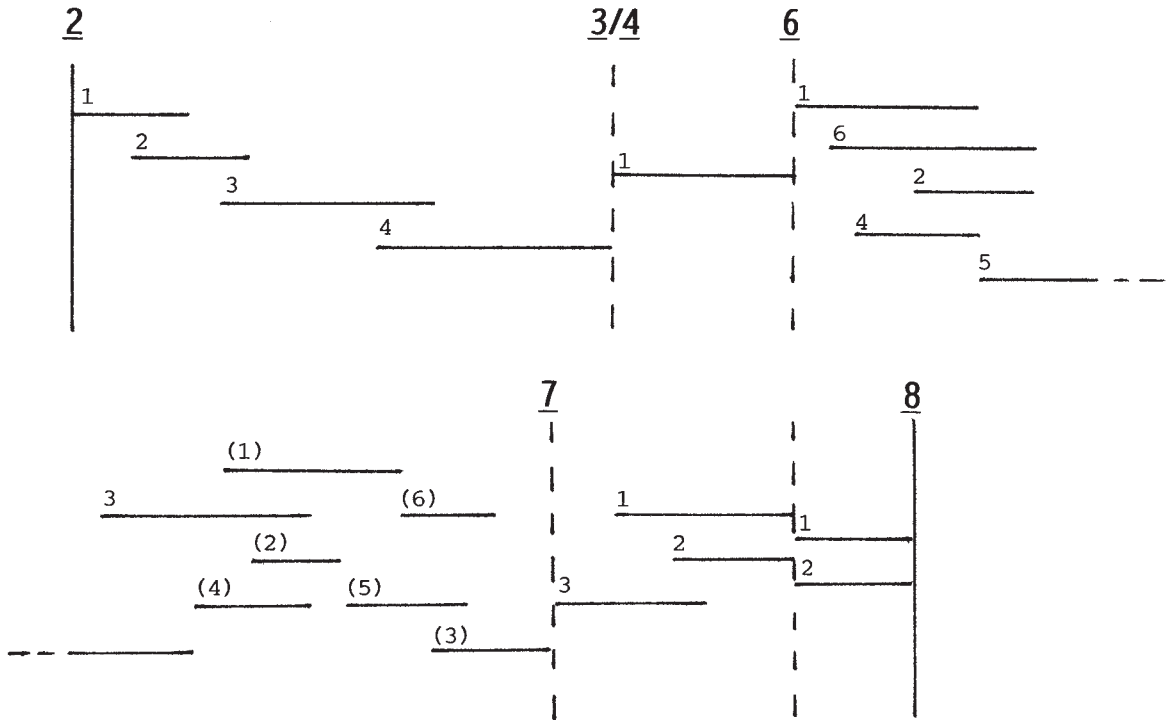


[f° 0461]

Je nach "Abzweigung" reihen sich die Teile mit oder ohne Unterbruch aneinander:

- a) Verkettung ohne Unterbruch
- b) und c) Verkettung mit Unterbruch
- d) Verkettung durch Auslassung

Diese Funktionen sind im "indicatif voix" zu Beginn des Stücks verwirklicht. Die Stimme hat verschiedene Wahlmöglichkeiten, deren Dichte unterschiedlich ist. Das Schema zeigt die Version 1983, in der alle Varianten auskomponiert sind (Stimme und 4 Flöten):



Die Aufteilung der Dichten (4 1 6 3 2) ist teilsymmetrisch, je fünf Varianten (4+1, 3+2) gruppieren sich um ein Zentrum mit der höchsten Dichte 6. Dieser Mittelteil stellt eine Ueberlagerung der Funktionen V und III (sectionnements) dar; die einzelnen Varianten werden in zwei Teile getrennt (eingeklammerte Zahlen = Schlussteil). Der Schluss der Variante 6 liegt als einziger im Krebs vor.

Stimme und Flöten sind in der Passage eng verbunden. Die Unterbrüche zwischen den numerierten Teilstücken werden ausgefüllt durch Resonanztöne aus den gerade gespielten Varianten. Zudem werden die wechselnden Noten mit Verzierungen ("volutes décoratives") ausgestattet, die aus demselben Tonmaterial heterophonisch gesetzt sind. Die Stimme selbst ist instrumental behandelt:

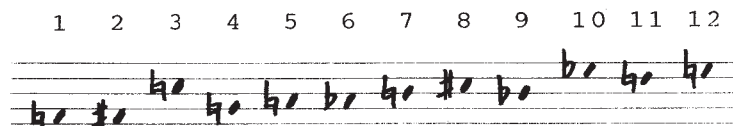
Employer 1 voix comme instrument
(vocaliser sur phonèmes tirés du texte!) [f° 0374]

VI. PARENTHÈSES - COMMENTAIRES

Die sechste Struktur, Mandoline und Gitarre anvertraut, erfordert verschiedene Ansätze zur Analyse. Was zuerst auffällt, ist der semantische Bezug auf den Formanten "Trope" aus der dritten Klaviersonate: je ein Teil von "Trope" ist mit "Parenthèse" bzw. "Commentaire" überschrieben.

4.1. Die Teilfunktion "commentaires" wird zum eigentlichen Träger der musikalischen "Intertextualität"; Stücke, die vor "Pli selon pli" oder gleichzeitig dazu entstanden sind, werden in ihrem Tonmaterial oder in ihren Strukturen zitiert ("3. Sonate", "Orestie"; Teile aus "12 notations" in der "Improvisation I" etc.). So liegt die Serie aus "Trope" auch der "Improvisation III" zugrunde, wie das folgende Beispiel zeigt:

Originalserie aus "Trope" in der 1. Transposition:



"indicatif" Mandoline/ Gitarre:

Modéré $J=90$

Mand. 2 3 9 5 6 12

Guit. 1 4 10 8 11

Die erste Hälfte der Serie läuft im Original ab (mit Permutation 2 1), die zweite im Krebs (allerdings akkordisch). Die Note \underline{h} fehlt, wird aber in der Version 1983, von der Posaune gehalten, den Schluss des Indikators begleiten.

4.2. Die Funktion "parenthèses" dient der Ordnung der Makrostruktur des Stücks. Sie spielt auf der Ebene der vertikalen Diskontinuität und äussert sich in kurzen Akkorden ausserhalb

des Taktes ("accords secs; figures éclair"):

Example a) shows a musical score with a treble clef, a 3/16 time signature, and a dynamic marking of *f*. It includes a slur over a sequence of notes, a dynamic marking of *mf*, and a dynamic marking of *p*. The word "ne." is written below the first staff. Example b) shows a musical score with a treble clef, a 4/4 time signature, and a dynamic marking of *f sfz*. It includes a slur over a sequence of notes, a dynamic marking of *mp*, and a dynamic marking of *p*. The words "Lab", "Ré", and "Do" are written above the first staff.

Diese "Klammern" werden konsequent gesetzt

- a) zu Beginn jeder neuen Sequenz (oder durch "sectionnement" entstandene Halbsequenz)
- b) zur Strukturierung der Mandolinen/ Gitarren-Sequenz in einzelne Abschnitte ("couplets", "refrains")

4.3. Es ist klar, dass die Funktion VI auch in direktem Bezug zu den anderen Strukturen steht ("commentaires libres"). Eine Analyse der Mikrostrukturen würde aber den Rahmen dieser Studie sprengen.

Wohl zu Punkt 4.2. gehört das eindeutige Kadenzverhalten der drei Schlussakkorde des ersten "indicatif":

The musical score shows three chords in a sequence. Each chord is marked with a dynamic of *ff* and a slur. The chords are separated by a vertical line. The first chord is marked with a 3, the second with a 3, and the third with a 3. The chords are marked with a 3, a 3, and a 3.

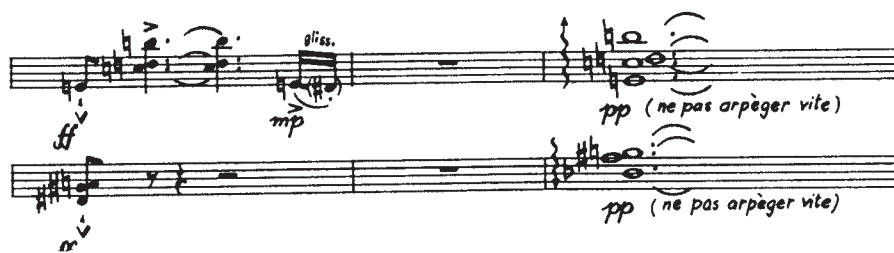
Sie treten regelmässig am Schluss längerer Passagen auf, wie z.B. nach der Xylophonsequenz, direkt vor dem Einsatz des ersten Gedichtverses, Ziffer 21 (a); akkordischer Abschluss auch des Signals vor dem 2. Teil (b) und des "signal fin" (c):



a)



b)



c)

5. OFFENE FORM UND IHRE NEGATION

5.1. FIXIERUNG DER FORM

In der vorliegenden Arbeit wurde mehrmals auf die offene Form der "Improvisation III" hingewiesen. Diese äussert sich, 1959, vor allem in

- a) der Wahl der Abfolge der Sequenzen; Folge davon sind die Tempi, die je nach gewählter Sequenz variieren
- b) der Funktion "échiquiers"; aus verschiedenen Varianten wird eine gewählt
- c) in der Wahl einzelner Einsätze (Stimme); der Text des zweiten Verses kann an zwei verschiedenen Stellen einsetzen, der musikalische Kontext variiert
- d) der freien Tonfolge und der zeitlichen Unabhängigkeit der Harfen ("bulles de temps")

Unmöglich ist hingegen das Auslassen ganzer Partien (auch hier täuscht sich Stoianowa).

Die verschiedenen Wahlmöglichkeiten sind jedoch nicht frei-aleatorisch; es handelt sich vielmehr um strikt fixierte Varianten im Sinne des Boulez'schen "hasard dirigé". Zudem sind alle Varianten gleichwertig, auf serieller und formaler Ebene.

Diese Möglichkeiten der "offenen Form" werden in der Version 1983 geradezu negiert, die Form wird fixiert:

- a) Festlegung der Abfolge der Sequenzen und der Tempi
- b) Auskomponieren aller Varianten ("échiquiers"/ 1. und 4. Vers)
- c) Fixierung des Einsatzes des 2. Verses
- d) Auskomponieren und Rhythmisieren der Tonfolgen der Harfen ("bulles", mit Wucherung des Materials)

Die einzige Struktur, die einen freien Charakter behält, sind die "bulles de temps". Den Harfen ist zwar jeweils das Tempo der Figuren vorgegeben, der Zeitpunkt ihres Einsatzes wird aber vom Dirigenten bestimmt.

5.2. AUSWEITUNG UND ORCHESTRIERUNG

Im Zuge der Ueberarbeitung wurde das vorhandene Material ausgeweitet und teilweise orchestriert. Dies ist besonders der Fall im "signal début":

- Harfen: zusätzliches gehaltenes b in 3. Harfe und Posaune
- Stimme: zusätzlich 4 Flöten (cf. V. Echiquiers)
- Xylophone: rhythmische/ tonliche Veränderung der Heterophonie des 2. Xylophons
- Mandoline/ Gitarre: abgeleitete Orchesterbegleitung

Der ganze erste Teil wird durch einen Celestapart angereichert, der aus dem Rhythmus der Almglocken und den Tonhöhen der Sequenzen heterophonisch abgeleitet wird. Als Beispiel der Orchestrierung sei hier die Begleitung des "indicatif" Mandoline/ Gitarre angeführt:

Modéré $\text{♩} = 90$ **2**
4 **3**
4 *ralentir.....*

Fl. en sol

Vc. 1 2 3 4 5

Cb. 1 2 3

Mand.

Guit.

Cel.

Almg. bag. Vibr. dures

Modéré $\text{♩} = 90$ **2**
4 **3**
4 *ralentir.....*

Gegebenes Material sind die Stimmen von Mandoline, Gitarre und Almglocken.

Die Einzeltöne der Zupfinstrumente werden durch sffz-Einsätze der Celli verstärkt und als Resonanz in einen Akkord übergeführt. Die Töne der Sechzehntelfigur werden in G-Flöte, Cello 1 und 2, Kontrabässen und Celesta übernommen, die des

Schlussakkords durch das Fortissimo in Cello 3-5 und Celesta akzentuiert. Die Partie der Kontrabässe leitet sich aus dem Rhythmus und dem Charakter der Almglocken ab; deren Figur wird im Krebs und in Verdoppelung der Dauern übertragen.

VI. SCHLUSSBEMERKUNG

Negation der offenen Form, Aufgabe des Projekts "Pli selon pli"? Wohl kaum. Es mag zwei Gründe für die neue Version geben; zum einen der hohe Schwierigkeitsgrad der Partitur (für jede Aufführung war ein ungeheurer Probenaufwand notwendig, der sich jedoch immer gelohnt hat), zum anderen die Tatsache, dass die vom "gelenkten Zufall" betroffenen Strukturen für den Hörer beim einmaligen Eindruck nicht hörbar werden. Die "Improvisation III" bleibt aber in einem gewissen Sinn "offen", da sie unvollendet geblieben ist.

Die radikalste Änderung ist hier allerdings noch nicht erwähnt worden. Der Vokal a in der Vokalise zu Beginn des Stücks ist durch den Text des ganzen Sonetts, 14 Verse, ersetzt worden. So scheint Boulez die Länge des Stücks als abgeschlossen zu betrachten, das Projekt ist wohl mit diesem unlogischen Schritt aufgegeben worden.

BIBLIOGRAPHIE

- Mikrofilm 137 "Pli selon pli", Paul Sacher Stiftung, Basel*
- Pierre Boulez, Penser la musique aujourd'hui, Gallimard, coll. TEL, 1987 (Orig. Gonthier, 1964)*
- Pierre Boulez, Relevés d'apprenti, Seuil, coll. "Tel Quel", Paris 1966*
- Pierre Boulez, Points de repère, Ed. Christian Bourgois, 1981*
- Pierre Boulez, Jalons (pour une décennie), Ed. Christian Bourgois, 1989*
- Jacques Scherer, Le "Livre" de Mallarmé, Gallimard, ²1977*
- Dominique Jameux, Pierre Boulez, Fayard/ SACEM, 1984*
- Iwanka Stoianowa, "Pli selon pli" portrait de Mallarmé, Musique en jeu, n° 11, 1973, pp. 75-98*