

GMTH Proceedings 2001
herausgegeben von
Florian Edler und Immanuel Ott

Musiktheorie zwischen Historie und Systematik

1. Kongreß der
Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie
Dresden 2001

herausgegeben von
Ludwig Holtmeier, Michael Polth
und Felix Diergarten

Druckfassung: Wißner-Verlag, Augsburg 2004
(ISBN 3-89639-386-3)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Fusion von Musik und Sprache

Pierre Boulez' *Improvisation I sur Mallarmé*

VON MARTIN GRABOW

In seiner Komposition *Improvisation I* greift Boulez in großem Umfang auf eigene, frühere Werke zurück. Diese Vorgehensweise steht auf den ersten Blick in merkwürdigem Gegensatz zu seiner Absicht, ein Gedicht zu vertonen – ist man doch gewohnt, den Ausgangspunkt einer musikalischen Umsetzung von Literatur in der literarischen Vorlage selbst zu suchen. Trotz dieser Rückgriffe muß man jedoch feststellen, daß Mallarmés Gedicht *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui* erheblichen Einfluß auf die Komposition hatte.

Ich will im folgenden Beitrag versuchen, einerseits die Präsenz des Gedichts in der Musik aufzuzeigen, die sich besonders in der formalen Konzeption widerspiegelt, und andererseits durch Vergleiche mit den Originalen, auf die Boulez zurückgreift, die Arten der Adaption zu ergründen. So wird es möglich sein, *Improvisation I* zunächst als eigenständiges Kunstwerk wahrzunehmen, um später aufzudecken, wie sie mit dem Lebenswerk des Komponisten beziehungsreich verflochten ist.

Improvisation I ist Teil des 5sätzigen Zyklus *Pli selon Pli*, an dem Boulez von 1957 bis 1990 arbeitete, und existiert in zwei Fassungen. Die ursprüngliche Version für Sopran und sieben Instrumentalisten, auf die ich mich hier beziehen werde, entstand 1957–58. Später hat Boulez im Rahmen von *Pli selon Pli* eine Orchestrierung des Werkes vorgenommen, die 1962 uraufgeführt wurde. Beide Fassungen unterscheiden sich, zumindest bezüglich ihrer Form, nur sehr geringfügig.

Boulez folgt in seiner Vertonung exakt dem Bau des Sonetts: Die vier Strophen bilden abgeschlossene Einheiten, die durch Zwischenspiele unterbrochen werden. Der letzten Strophe folgt ein kurzes Nachspiel, so daß sich *Improvisation I* in acht Teile gliedert, deren Grenzen Boulez in der Partitur selbst durch dünne Doppelstriche markiert hat.

	Teil
<i>Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui</i>	
<i>Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre</i>	X
<i>Ce lac dur oublié que hante sous le givre</i>	
<i>Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui!</i>	
Zwischenspiel	A
<i>Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui</i>	
<i>Magnifique mais qui sans espoir se délivre</i>	B

*Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.*

Zwischenspiel C

*Tout son col secouera cette blanche agonie
Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,
Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.*

D

Zwischenspiel E

*Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne
Il s'immobilise au songe froid de mépris
Que vêt parmi l'exile inutile le Cygne.*

F

Nachspiel G

Als konstruktives Element für seine Komposition hat Boulez aus dem Gedicht die dort versteckte Zahl Sieben herausgelöst. Sie ergibt sich, wenn man die Gesamtzahl der Zeilen des Gedichts halbiert oder jeweils ein Quartett und ein Terzett addiert. Auch im Untertitel von *Improvisation I* ist die Zahl präsent. Dort heißt es: »für Sopran und 7 Instrumentalisten«. Darüber hinaus dient sie ihm zur Bestimmung der Taktzahl des Ganzen und seiner Teile.

Teil	Taktanzahl	Dauer	Tempoangabe
X	10	41 sec	<i>Pas trop lent</i>
A	7	15 sec	Modéré
B	11	37 sec	<i>Très modéré</i>
C	14	1.25 min	<i>Très lent</i>
D	13	39 sec	<i>Pas trop lent</i>
E	6 +1	20 sec	Modéré
F	1 +7	29 sec	<i>Pas trop lent</i>
G	7	43 sec	<i>Très lent</i>

So zählen die Zwischenspiele A und E und das Nachspiel G jeweils sieben Takte; das zentrale Zwischenspiel C umfaßt die doppelte Anzahl von Takten. Addiert man die Taktmengen der ersten und zweiten Strophe (X und B) einerseits und andererseits die der dritten und vierten Strophe (D und F), erhält man jeweils 21 Takte, das Produkt von sieben und drei. Die Komposition hat insgesamt 77 Takte.

An den Zeilenenden installiert Boulez reimähnliche musikalische Bezüge: Siebenmal ist die letzte melodische Bewegung dabei aufsteigend, und siebenmal ist sie fallend.¹

1 Eine genauere Untersuchung dieser reimähnlichen Bezüge liefert Célestin Deliège in: *The convergence of two poetic systems*, in: *Pierre Boulez. A Symposium*, hg. v. William Glock, London/New York 1986, S. 99–126. Wenn

Auffällig ist die Formteilverschränkung, die die Teile E und F ineinander verhakt. Der Übergang bildet die einzige Stelle, an der der Komponist die formale Konzeption des Dichters durchbricht. Durch die Verschränkung wird das Wort »fantôme« vom Rest der Strophe isoliert und in die fremde Umgebung des Zwischenspiels gestellt (dort nimmt es sich tatsächlich wie eine Geistererscheinung aus). Gleichzeitig zeichnet er so die syntaktische Bildung des Satzes nach, in dem auf das Subjekt »fantôme« ein eingeschobener Relativsatz folgt.

Die Konzeption der Takte entzieht sich einer unmittelbaren sinnlichen Wahrnehmbarkeit, da der Inhalt der Takteinheit 1 zwischen den Extremen 2/8 und 5/4 schwanken kann und Boulez zudem drei verschiedene Tempi vorschreibt. Dadurch besteht zwischen der konzeptionell festgelegten Taktanzahl und der tatsächlich beanspruchten Zeitdauer der Teile eine erhebliche Differenz, wie aus obiger Tabelle ersichtlich wird.² Auch eine Wahrnehmung durch Taktschwerpunkte ist nahezu ausgeschlossen, da Boulez diese häufig durch Überbindungen und Akzente auf unbetonten Zeiten verschleiert. Die taktmäßige Konzeption ist zwar eine analysierbare Hülse, doch erwächst die eigentliche Form erst aus ihrem Inhalt.

Die Instrumentation ist mit Sicherheit derjenige Teil der musikalischen Umsetzung des Gedichts, der am leichtesten zu rezipieren ist. Die helle, durchsichtige Klangfarbe, die die eisigen Bilder Mallarmés unterstreicht, entsteht aus der Kombination von Harfe, Vibraphon und Röhrenglocken mit weiteren metallophen Schlagzeugen unbestimmter Tonhöhe.

Eine vergleichende Untersuchung von Instrumentation und Satzart in den einzelnen Teilen der *Improvisation I* läßt die Überlagerung zweier entgegengesetzter Formprinzipien erkennen (siehe Tabelle).

	X	A	B	C	D	E	F	G
cloches				■				■
vibra- phon				■				■
blocs de métal	■		■		■		■	■
crotales	■				■		■	■
cymbales			■	■	■			■
gongs	■					■	■	■
caisses					!	!		!
voix	■		■		■		■	■
harpe	!*	!	!	■	!	!	!	■

* ein Ausrufungszeichen meint ein kurzes, isoliertes Ereignis (in der Harfe ein Arpeggio)

sich auch die dort aufgestellte Behauptung, der *Improvisation I* liege ein einheitliches kompositorisches Material zugrunde, als unzutreffend erwiesen hat, tangiert dies nicht die Untersuchungen zu den Reimen. Auf die Bedeutung der Zahl Sieben in diesem Zusammenhang geht er allerdings nicht ein.

- 2 Als Grundlage zur Bestimmung der zeitlichen Länge der einzelnen Teile diente mir folgende Aufnahme: *Pierre Boulez Le Marteau sans Maître*, Neues Ensemble (Dir. Stephan Meier, Sopr. Ksenija Lukić), Aufnahme 2000, Cordaria (CACD 562).

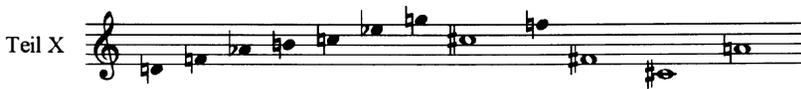
Zum einen besteht auf bestimmten Ebenen der musikalischen Textur Deckungsgleichheit zwischen den Teilen X, A, B, C und D, E, F, G – zum andern bildet der Teil C aber auch eine Mittelachse, um die herum sich die Teile X-B und D-F spiegelsymmetrisch verhalten. Diese Sichtweise erfordert allerdings die Ausklammerung des Nachspiels G und bezieht sich somit nur auf die ersten sieben (!) Teile.

Die Anwesenheit des Nachspiels G und der reprisenartige Beginn der dritten Strophe (Teil D) sind die tragenden Säulen der deckungsgleichen Konzeption von erster und zweiter Hälfte der Komposition. Die identische Instrumentation der Teile X und F ist indes ein Indiz für die spiegelsymmetrische Anlage. Wenn man das Spiel der Gongs gegen Ende von Teil D als einen verspäteten Einsatz begreift, der gleichwohl noch zu Teil D gehört, dann bildet Teil D auf instrumentatorischer Ebene eine Kombination aus den Teilen X und B, die sich auch in der Satzart nachweisen läßt. Sie macht Teil D sowohl repräsentativ als auch als spiegelsymmetrisches Gegenstück zu Teil B verfügbar. Wenn man die Gongs Teil D zuordnet, sind weiterhin die Zwischenspiele A und E verwandt durch die solistische Exponierung des Vibraphons: Sie fügen sich sowohl ins spiegelsymmetrische Formkonzept als auch in das der Deckungsgleichheit.

Die Organisation der Tonhöhen in der Gesangslinie ist ein wichtiger Bestandteil der spiegelsymmetrischen Formgebung. Die Töne, die in der Gesangslinie von Beginn an zu den Worten »le vierge, ...« bis »pour n'avoir pas« ablaufen, erscheinen ab den Worten »par l'espace infligée« bis zum Ende der vierten Strophe bei »le cygne« erneut, in umgekehrter Reihenfolge. Das heißt also, daß eine Tonfolge zunächst in gerader Richtung abläuft und dann von einem Punkt jenseits ihrer Mitte aus beginnt, sich rückwärts auf den Anfang zuzubewegen.

Es ist sicher kein Zufall, daß die Tonfolge ausgerechnet an dieser Stelle beginnt, rückwärts zu laufen. Als gebräuchliches Sinnbild des Todes setzt Boulez den Krebsgang an derjenigen Stelle im Gedicht an, an der von einer weißen Agonie die Rede ist, die dem Schwan durch den »verneinten Raum« auferlegt wurde, in dem das Tier gefangen ist. Die konsequente Rückläufigkeit in der Melodieführung bedeutet jedenfalls, daß von nun an der Rahmen gesetzt ist, in dem sich dieses Stück entfalten wird; die einmal erklangene Musik, der Raum, in dem der Vogel existiert, wird Stück für Stück wieder zurückgenommen; sie verneint sich selbst.

Diese Rückläufigkeit wird auch hörbar: In der ersten Strophe verwendet die Sängerin zunächst nur Töne aus c-moll (harmonisch), die, einer bestimmten Ordnung folgend, in den Ambitus d^1-g^2 projiziert werden (siehe Bsp. 1). Die Oktavlagen sind fixiert. Gegen Ende der Strophe werden drei Töne des Materials (f, as, d) durch fis, a und cis ersetzt; es findet eine Art Modulation statt.



Bsp. 1a)



Bsp. 1b)

Daß sich dieser Vorgang in der letzten Strophe umkehrt, ermöglicht Boulez, das Wort »fantôme« mit den Tönen *fis* und *a* erneut vom Rest der Strophe abzusondern. Die Rückkehr zum c-moll des Anfangs scheint dann die zweite Zeile des Terzetts musikalisch zu versinnbildlichen; allem Aufbegehren zum Trotz herrscht am Ende Stillstand (Bsp. 1b), symbolisiert durch eine fast unverändert wiederkehrende Klangwelt.

Eine Untersuchung des Tonmaterials der zweiten und dritten Strophe bringt darüber hinaus nicht im selben Maße übersichtliche Ergebnisse wie die Analyse des in der ersten Strophe verwendeten Materials. Es hat jedoch den Anschein, daß die Modulationen in immer kürzeren Abständen aneinandergereiht werden und so das Tonmaterial beständig fluktuieren lassen. Die dadurch immer nur kurzzeitig verwendeten Tongruppen fügen sich nicht mehr widerspruchlos in ein System wie das obige. Auch die Heranziehung Messiaenscher Modi oder die Annahme symmetrisch um einen Zentralton gespiegelter Tonfolgen erweist sich als unbefriedigend. Um zu den Ursprüngen der Tonfolge in der Gesangslinie zu gelangen, muß man sich intensiv mit dem Boulezschen Lebenswerk beschäftigen.³

Zunächst geht die Tonfolge zurück auf ein Stück für Flöte solo, *strophes*, an dem Boulez im Jahre 1957 die Arbeit abbrach. Da *Improvisation I* schon im Januar 1958 zur Uraufführung kam, ist anzunehmen, daß Boulez an beiden Stücken zugleich arbeitete. Gegen Ende von *strophes* erscheint dort dieselbe Tonfolge wie in *Improvisation I* rückläufig:⁴

Bsp. 2

3 Bei der Einsicht in das teilweise umfangreiche Skizzenmaterial zu *Improvisation I*, *strophes* und *L'Orestie*, das sich in der Paul Sacher Stiftung in Basel befindet, war mir Robert Piencikowsky eine große Hilfe.

4 Die Notenbeispiele 3-5 stellen Abschriften aus der Sammlung Pierre Boulez in der Paul Sacher Stiftung dar. Die Originale finden sich auf folgenden Folios: Bsp. 3: Mappe G, Dossier 2, Film 137, Folio 0016; Bsp. 4: ebd., Folio 0010; Notenbsp. 5: Mappe G, Dossier 2, Film 136, Folio 0855.

Dem skizzenhaften Charakter der Originalmanuskripte ist es wohl angemessener, die folgenden beiden Notenbeispiele nicht in gesetzter, sondern in handschriftlicher Form abzdrukken, auch wenn es sich dabei nur um Abschriften handelt.

Assez vif

Flute

Bsp. 3, Pierre Boulez, Skizze zu *strophes* (1957)

Auf einem Skizzenblatt zu *strophes* hat Boulez die Tonfolge mit römischen Ziffern und griechischen Buchstaben versehen, um damit eine Zuordnung der einzelnen Abschnitte auf die Zeilen des Gedichts vorzunehmen (Bsp. 4). Die Reihenfolge der Töne ist die aus *Improvisation I*, die Oktavlagen stammen aus *strophes*.

Bsp. 4, Skizze zu *strophes*

In *Musikdenken heute* bezieht sich Boulez kurz auf die Gesangslinie in *Improvisation I* und gibt einen Hinweis zu ihrer Genese: »Ebenso stellt in unserem letzten Beispiel die Monodie bereits die Reduktion einer Polyphonie dar; das erklärt die Tonwiederholungen und die stark begrenzte Auswahl an Tönen.«⁵

Die Polyphonie, die Boulez für das Flötenstück und *Improvisation I* reduziert hat, stammt aus einer Bühnenmusik zu der Dramentrilogie *L'Orestie* von Aischylos, die Boulez 1955 komponiert hatte. Eine Eintragung auf dem Skizzenblatt zu *strophes* (BC mit rückwärts gerichtetem Pfeil) stellt die Verbindung zu einer kurzen Passage in einem ersten Entwurf der Bühnenmusik her (Notenbeispiel 5). An den Seiten der Systeme von Englischhorn und Harfe hat Boulez die Buchstaben B und C notiert. Aus diesen beiden Stimmen greift er von hinten nach vorn Ton um Ton heraus und kombiniert sie zu einer neuen Linie.

5 Pierre Boulez, *Musikdenken heute 1* (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Bd. 6), Mainz 1963, S. 119.

Bsp. 5, Entwurf zur *Orestie* (II. *Choéphores*, mélodrame)

Der erste Ton *d* findet sich als letzter im oberen System der Harfe mit dem Wert einer Halben in derselben Oktavlage wie in *Improvisation I*, der Stelle aus *strophes* und auch der Skizze dazu. Der zweite Ton *c* ist im unteren System der Harfenstimme als letzter Ton mit dem Wert einer Viertel enthalten. Obwohl dieser Ton in *L'Orestie* erst später erscheint als das *d*, hat ihn Boulez bei der rückwärtsgerichteten Reduktion erneut hinter das *d* plazierte. Ein Vergleich der Oktavlagen für diesen Ton in den vier Ausschnitten zeigt, daß diese bei der Reduktion nicht beibehalten werden müssen, sondern dem jeweiligen Instrument bzw. der Stimme angepaßt werden können. Die beiden folgenden Töne, der dritte (*as*) und der vierte (*g*) stammen aus der Stimme des Englischhorns. Der fünfte Ton, erneut ein *d* in derselben Oktavlage, läßt sich nur als nochmalige Verwendung des rückwärts betrachtet immer noch klingenden *d* im oberen System der Harfe verstehen, des ersten Tons also. Der sechste Ton (*es*) findet sich im Englischhorn. Der siebte Ton *c* ist wiederum nur als Rückgriff auf einen schon erklangenen Ton erklärbar: den letzten Ton *c* im unteren System der Harfe, der schon als zweiter Ton fungierte.

Der Bezug zwischen beiden Stellen ist auch im weiteren Verlauf nicht von der Hand zu weisen, doch handelt es sich bei der Reduktion, nach meinen bisherigen Erkenntnissen, nicht um ein streng systematisches, automatisches Verfahren, sondern wahrscheinlich eher um eine intuitive Form der Ableitung. Zwar hält sich Boulez tendenziell an die rückläufige Reihenfolge der Töne, doch entziehen sich davon abweichende Ausnahmen, genau wie die scheinbar spontan motivierten Rückgriffe oder die plötzliche Auslassung eines einzelnen Tones, einer systematischen Einordnung.

Für die Komposition der Zwischenspiele in *Improvisation I* greift Boulez auf zwei Nummern aus *douze notations* für Klavier solo zurück.⁶ Obwohl es sich fast um Zitate handelt, nahm Boulez doch kleine Änderungen im Detail vor, die den stilistischen

⁶ Den Hinweis auf die Verwendung dieser Stücke in *Improvisation I* verdanke ich Thomas Bösche.

Abstand zwischen den beiden Werken greifbar machen. Die *douze notations* entstanden 1945. Erst kurz zuvor hatte Boulez begonnen, bei René Leibowitz Unterricht zu nehmen und sich in der Folge intensiv mit der Reihentechnik der Wiener Schule auseinandergesetzt, insbesondere in ihrer Ausprägung im Spätstil Anton Weberns. Die *douze notations* stellen die erste kompositorische Umsetzung dort gewonnener Erkenntnisse und ihre Verquickung mit früheren Einflüssen dar. Neben 12-töniger Organisation der Tonhöhen begegnen dem Betrachter in Rhythmik, Satzart und manchen Effekten Phänomene, die auch bei Messiaen, seinem Lehrer am Conservatoire, häufig zu finden sind. Eine ganz profane Ursache für diverse kleine Änderungen war selbstverständlich die Tatsache, daß die Musik einem neuen Instrumentarium angepaßt werden mußte. Doch zeigt gerade dieser Sachverhalt auch eine Wandlung im Stil des Komponisten: eine Hinwendung zu ungewöhnlicheren Besetzungen, die gerade das im Œuvre zunächst überdurchschnittlich repräsentierte Klavier allmählich verdrängen.

Am auffälligsten ist sicherlich der Wandel im Gestus der Melodieführung: Aus einer organisch aufgebauten, dynamisch unterstützten, bogenförmigen Kantilene im Klavierstück (Bsp. 6a) wird eine zerklüftete Bewegung, geprägt von großen Intervallsprüngen und Wechseln in der Dynamik (Bsp. 6b). Wenn man den kurzen Ausschnitt aus *Improvisation I* hört, läßt die sprunghafte ‚Charakterlosigkeit‘ der Vibraphonlinie an eine möglicherweise serielle Organisation des Materials denken, die sich aber nicht problemlos nachweisen läßt (Bsp. 6).

5.

Doux et improvisé

Ped.

ten.

x

Bsp. 6a)

Modéré

Vib.

Soprano

Hrp.

Clavier

laissez vibrer

laissez vibrer

abrupte stop

cédez

3/4 4/4 3/4 5/8 3/8 5/8

Bsp. 6b)

Neben diesem entscheidenden Eingriff nimmt Boulez einige kleine Änderungen vor: So eliminiert er gewissenhaft alle Oktaverdopplungen. Den identisch wiederkehrenden Rhythmus in Takt 4 und 5 des Klavierstücks differenziert er in *Improvisation I* durch Spiegelung und irrationale Werte. Varietas anstelle der ausgedienten Wiederholung.

Abgesehen davon ist er gezwungen, die ursprüngliche Takteinteilung zugunsten der neuen Konzeption aufzugeben; ein Indiz für die relative Bedeutungslosigkeit der Taktstriche, deren Hauptaufgabe in der vertikalen Koordination des musikalischen Geschehens liegt.⁷

Eine Untersuchung der übrigen Bezüge zwischen *douze notations* und *Improvisation I* zeigt deutlich, daß Boulez die Abhängigkeit von Vorbildern, die in den Klavierstücken teilweise noch deutlich hervorsieht, 13 Jahre später längst überwunden und seinen eigenen Stil klar ausgeprägt hat. Die *douze notations* haben ihn trotzdem immer wieder zu Bearbeitungen gereizt, wie die umfangreichen Orchestrierungen der Nummern 1–4 in *Notation* von 1980 belegen.

Zum Schluß möchte ich auf ein Detail eingehen, das zwar bislang noch keine Erwähnung fand, doch durch den wiederholten Gebrauch der Bezeichnung »Komposition«

⁷ Auch in *douze notations* liegt eine strenge Reglementierung der Taktanzahl für alle Stücke vor: Es sind immer zwölf.

für etwas, das in seinem Titel behauptet, das Gegenteil zu sein, vielleicht indirekt ins Bewußtsein gerückt wurde. Was macht dieses Stück zur Improvisation? Die variablen Elemente des Tonsatzes sind doch rar; sie erschöpfen sich in Stichnoten, Fermaten und der Flexibilität des Tempos: »très souple«. Diese wenigen Freiräume liegen allesamt in der zeitlichen Dimension und bieten nicht mehr Entscheidungsmöglichkeiten für die Interpreten als jede klassische oder romantische Komposition.

Einige kurze Stichpunkte, die Boulez bei der Abfassung einer kurzen Einführung zu *Pli selon Pli* in seinen Skizzen niedergeschrieben hat, machen einen Vergleich mit den *Improvisations II* und *III* nötig. Boulez vermerkte: »Drei Sonette, drei Zustände der Improvisation – von der totalen Determination zur totalen Indetermination«. ⁸

Ein Vergleich der drei Stücke zeigt, daß eine solche Entwicklung tatsächlich auszumachen ist. Sie beschränkt sich jedoch, wie schon die Freiräume in *Improvisation I*, auf Phänomene in der zeitlichen Dimension. Alle anderen Ebenen des Tonsatzes bleiben fest in der Hand des Komponisten. Dessen Umgang mit seinem Material könnte man allerdings in einigen Bereichen mit gewissem Recht als improvisatorisch charakterisieren.

Gerade im rhythmischen Bereich läßt Boulez den Interpreten (hauptsächlich der Sängerin) zunehmend Freiheiten. So nehmen die Stichnoten gegenüber den Haupttönen immer mehr überhand. In *Improvisation II* gibt es *senza-misura*-Passagen mit Fermaten auf allen Noten, deren zeitliche Ausdehnung nur durch die Anweisung, die Phrase in einem Atem zu singen, eine Begrenzung erhält. In *Improvisation III* verwendet Boulez eine ungefähre rhythmische Notation, in der die Tonhöhen durch schwarze Notenköpfe angegeben werden und allein der graphische Abstand zwischen den Notenköpfen die rhythmischen Verhältnisse andeutet. Auch wenn diese dritte *Improvisation* aus Sicht eines Interpreten von totaler Indetermination noch immer weit entfernt sein dürfte, ist eine Annäherung an diesen Zustand – gemessen an der ersten *Improvisation* – doch unverkennbar. Inwiefern der Umgang des Komponisten mit seinem Material als improvisatorisch bezeichnet werden kann, müßte eine detaillierte, vergleichende kompositionstechnische Analyse der drei *Improvisations* zeigen.

Auffallend ist beim Vergleich der drei Stücke, wie Boulez die Sonettform, die in *Improvisation I* unangetastet bleibt, in den beiden folgenden Stücken bis zur Unkenntlichkeit entstellt: In *Improvisation II* durchdringen die instrumentalen Zwischenspiele nach und nach die Strophen, Zeilen und schließlich sogar einzelne Worte, und in *Improvisation III* geht Boulez so weit, Text zu wiederholen.

Der Zyklus *Pli selon Pli* ist eine Hommage an Stéphane Mallarmé. Sie spiegelt durch die Auswahl der Gedichte und deren chronologische Anordnung das Leben des Dichters wider. Die drei *Improvisations* zeichnen dabei in gewisser Weise die literarische Entwicklung Mallarmés, so wie sie Boulez gesehen haben mag, mit kompositorischen Mitteln nach. Wie in den drei *Improvisations* den Interpreten zunehmend Freiheiten gewährt werden, hatte Mallarmé nach seinen strengen, hermetischen Sonetten

8 Paul Sacher Stiftung: Sammlung Pierre Boulez, Mappe G, Dossier 3, Film 137, Folio 0046.

mit dem weit vorausweisenden Werk *Un coup de dés* eine neue Ausdrucksweise gefunden, die dem Leser eine viel freiere Art der Rezeption ermöglicht.

Obwohl *Improvisation I* nach Boulez' eigener Aussage »total determiniert« ist, sollte man ihren Titel ernst nehmen, der ja vollständig lautet: *Improvisation sur Mallarmé*. Das Wesen dieses ersten Zustands der Improvisation, wie es Boulez nannte, liegt vielleicht darin, daß weniger die Interpreten, als vielmehr der Komponist über Mallarmé und gleichzeitig über sich selbst improvisiert und diese Improvisation schriftlich fixiert hat.

© 2004 Martin Grabow (Martin.Grabow@staff.muho-mannheim.de)

Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim [University of Music and Performing Arts Mannheim]

Grabow, Martin (2004), »Fusion von Musik und Sprache. Pierre Boulez' *Improvisation I sur Mallarmé*« [Fusing music and language: Pierre Boulez' *Improvisation I sur Mallarmé*], in: *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001* (GMTH Proceedings 2001), hg. von Ludwig Holtmeier, Michael Polth und Felix Diergarten, Augsburg: Wißner-Verlag, 91–101. <https://doi.org/10.31751/p.295>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Instrumentation; Intertextualität; intertextuality; Pierre Boulez; Stéphane Mallarmé; word-tone relationship; Wort-Ton-Verhältnis

eingereicht / submitted: 01/01/2002

angenommen / accepted: 01/01/2002

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 14/10/2004

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 01/09/2024

zuletzt geändert / last updated: 18/08/2024