Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1993)

Heft: 36

Artikel: La Troisième sonate de piano de Pierre Boulez = Zur III. Klaviersonate von Pierre Boulez

Autor: Pereira, Rosângela

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-928088

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 04.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

La Troisième sonate de Pierre Boulez

Zur III. Klaviersonate von Pierre Boulez

Apropos de la Troisième sonate de piano de Pierre Boulez

La Troisième sonate est un de ces chantiers perpétuels dont l'ampleur des parties achevées (deux mouvements – «formants» – sur cinq!) donne une idée de l'ambition du monument projeté. «Constellation-Miroir» en est le mouvement central, constitué de «blocs» et de «points». Les blocs sont des «structures basées sur des agrégats dont la résonance change constamment et qui sont soit frappés ensemble, soit décomposés horizontalement en succession très rapide» (Boulez). Les points sont suspendus au-dessus d'un réseau mobile d'harmoniques obtenus en enfonçant silencieusement les touches de sorte que les cordes entrent en résonance avec les notes jouées effectivement. «Trope», deuxième ou quatrième mouvement selon l'ordre choisi, se compose de quatre sections: «Texte», «Parenthèse», «Glose» et «Commentaire», à enchaîner circulairement à partir de n'importe laquelle d'entre elles. Chaque section est fondée sur l'opposition de passages en rythme strict et d'autres où le rythme est laissé au choix de l'interprète («Texte») ou alors assoupli par de constants changements de tempo («Parenthèse» et «Commentaire»).

Zur III. Klaviersonate von Pierre Boulez

Die III. Sonate ist ein «work in progress», dessen fertiggestellte Teile (zwei Sätze – «Formants» – von fünf!) eine Vorstellung vom Ehrgeiz des projektierten Ganzen geben. «Constellation-Miroir» ist der zentrale Satz, bestehend aus «Blöcken» und «Punkten». Die Blöcke sind «Strukturen, die auf Aggregaten basieren, deren Resonanz ständig wechselt und die entweder zusammen angeschlagen werden oder horizontal in sehr schnelle Folgen auseinandergelegt werden» (Boulez). Die Punkte hängen an einem mobilen Netz von Obertönen, die durch die Resonanzen von Saiten erzeugt werden, deren Tasten stumm niedergedrückt werden. «Trope», wahlweise 2. oder 4. Satz, setzt sich aus 4 Sektionen zusammen («Texte», «Parenthèse», «Glose» und «Commentaire», wobei der Interpret den Ausgangspunkt bestimmt). Jede Sektion basiert auf der Entgegensetzung von Teilen in striktem Rhythmus und solchen, in denen der Rhythmus dem Interpreten überlassen ist («Texte») oder durch ständige Tempowechsel geschmeidig gemacht wird («Parenthèse» und «Commentaire»).

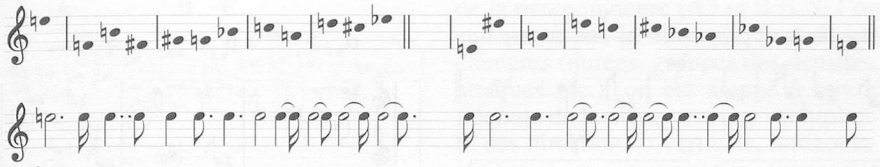
par Rosângela Pereira

Nous remercions la Fondation Paul Sacher, à Bâle, de nous avoir communiqué sa documentation sur Pierre Boulez pour la réalisation de cette étude.

Précédée par des œuvres à effectif orchestral important comme le *Soleil des eaux,* le *Visage nuptial,* par le *Marteau sans maître,* et par l'expérience dans les studios de musique concrète, la composition de la *Troisième sonate* en 1955 à 1957 représente un point de synthèse dans la formulation de la pensée musicale de Pierre Boulez. Comme c'est le cas des pièces pour piano de Schönberg ou des sonates pour piano de Beethoven, c'est vers cet instrument qu'il semble se retourner pour labourer et creuser les chemins les plus profonds de la création.

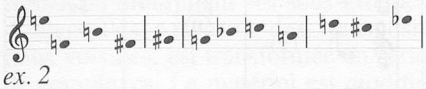
Commencée deux années après le *Marteau sans maître* (1952–1955), la *Troisième sonate* en hérite sa technique de multiplication d'accords et élargit l'idée de champ sonore au concept même de la forme. Sa constitution n'étant pas suggérée par le texte, ses composantes sont traitées comme des formants acoustiques. Dans le *Marteau,* les techniques de formation des blocs sonores alternent avec l'utilisation d'une série généralisée aux hauteurs, durées et intensités (les registres et les attaques sont déjà traités d'une manière plus large), dont l'emploi relève d'une dernière réminiscence d'une idée contrapuntique de la série.[1] La Troisième sonate mène à bien ce qui, dès les œuvres de jeunesse comme la *Première sonate pour piano* (1946) ou le *Premier Livre* de *Structures pour deux pianos* (1951–1952), était l'objectif profond du compositeur: la pensée acoustique de la composition musicale. C'est donc fasciné par la découverte du piano préparé de John Cage, nouvel artisan du timbre et du bruit, et en se repliant sur cet instrument si limité face à la richesse des effectifs orchestraux et électroacoustiques, que Pierre Boulez donnera expansion à l'univers de la série.

Dans les deux formants actuellement édités – *Trope* et *Constellation-Miroir* –, une même forme sérielle de hauteurs sera traitée selon des procédés très différents. Le potentiel d'intervalles de la série reste la base de toute hiérarchie, en ramenant les autres composantes sonores – densités, durées, timbres – à une lecture polyvalente de ses fonctions. Seul le chromatisme des durées



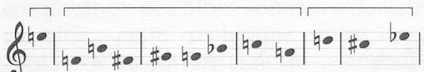
ex.1

est employé dans le formant *Constellation-Miroir (exemple 1).* Les autres composantes sont traitées selon les différents tronçonnements appliqués à la série, qui coïncident sur le plan formel avec la répartition des mouvements dans chaque formant. Dans *Trope* («Texte», «Parenthèse», «Commentaire», «Glose»), il s'agit de 4 cellules



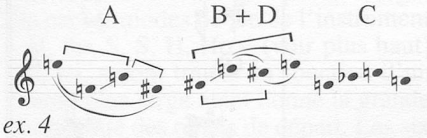
ex. 2

(exemple 2); dans *Constellation-Miroir* («Mélange», «Points 3», «Blocs 2», «Points 2», «Blocs 1», «Points 1»), de 3 groupes et 6 cellules *(exemple 3).*



ex. 3

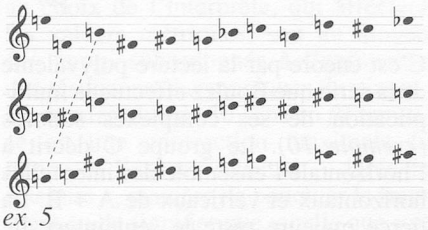
Le tronçonnement de la série permet d'exploiter son potentiel et d'établir les couleurs ou objets sonores qui donnent la substance de base à la composition. Dans «Penser la musique aujourd'hui»,[2] ouvrage qui a suivi de quelques années cette composition, Pierre Boulez expose sa manière d'interpréter la série (concernant *Trope)* en décrivant un traitement circulaire des fonctions



ex. 4

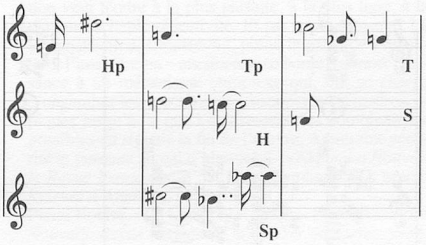
des intervalles (*exemple 4):* A = 2 demi-tons, 1 ton, 1 quarte, 1 triton; B + D = 2 demi-tons, 1 ton, 1 quarte, 1 triton; C = 1 demi-ton, 2 tons, 1 tierce mineure, 1 tierce majeure, 1 quarte. Entre A et B + D, il y a symétrie latente; à l'intérieur de C, il y a symétrie apparente. Les intervalles fondamentaux des groupes sont: le demi-ton, le ton entier et la quarte. Cette «lecture» de la série permet un large éventail de possibilités de composition des sonorités. C'est dans le formant *Constellation-Miroir* que, par les permutations des découpages de la série, ces possibilités seront exploitées presque jusqu'à l'épuisement du matériel sonore.

Dans l'établissement des transpositions des deux formes – originale et renversée – de la série, on rencontre déjà le soin de préserver sa cohérence acoustique: les hauteurs sont transposées non plus sur les douze degrés de l'échelle chromatique, ordre préexistant à son univers, mais sur les sons de sa propre succession, procédé déjà utilisé dans le *Premier Livre* de *Structures* et dans le *Marteau sans maître*[3] *(exemple 5).*



ex. 5

Toutes les 48 formes sont employées dans le formant. Le système des permutations des groupes engendre le jeu des variations des intervalles et des densités qui, enveloppés par les propriétés acoustiques du piano (résonances des harmoniques, pédale, attaques sèches, etc.), donne naissance aux objets sonores. La série chromatique des attaques et intensités cède la place à une structuration qui tient davantage compte de la spécificité des différentes composantes sonores, plus proche de la matière instrumentale *(exemple 6).*



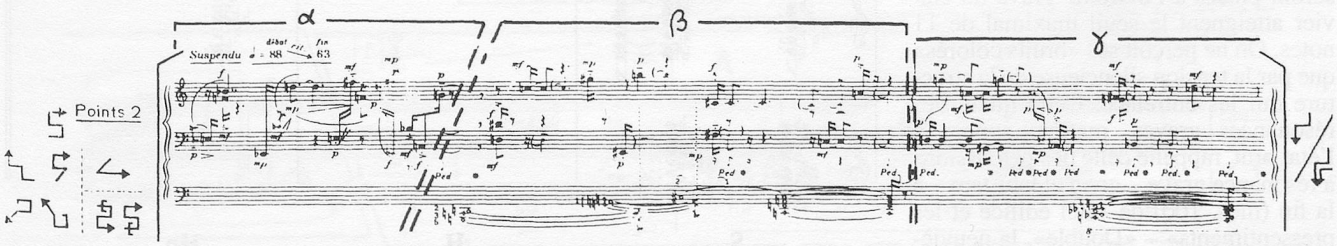
ex. 6 (Hp = harmoniques avec pédale; Tp = tenues avec pédale; H = harmoniques; Sp = attaques sèches avec pédale; T = tenue; S = attaques sèches)

Ceci ne serait pas un acquis fortuit pour une décennie où l'utilisation des systèmes mécaniques de base a été un contrepoids substantiel dans la composition musicale – Stockhausen employant d'un côté les permutations de schémas numériques et John Cage, de l'autre, allant à partir des permutations des séquences jusqu'à l'emploi du «I Ching» comme système-mobile des œuvres. Soit nécessité esthétique, soit artisanat – dialogue entre l'imagination et son outil –, on trouve dans cet aspect si particulier aux années 50 une perspective significative pour notre histoire de la musique.[4]

Dans *Constellation-Miroir,* le déliement des matériaux se multiplie à chacune de ses caractéristiques. Le système est réinventé dans chaque situation de sa mise en place. La forme par alternances héritée de Debussy rend le discours musical malléable aux propriétés acoustiques de ses objets, ce discours devenant la dialectique entre le son et ses éléments structurables.[5] Dans cette période, Boulez était préoccupé par la difficulté d'intégrer le bruit aux autres éléments de la syntaxe musicale, parce que sa puissance expressive lui confère un pouvoir d'individualisation trop fort et crée un déséquilibre dans le discours. Cette inquiétude faisait déjà partie de ses discussions avec John Cage dans les années 49-50.[6] Voici ce qu'on lit dans les premiers paragraphes de «Penser la musique aujourd'hui»: «Il faut donc, à mon sens, traiter sons et bruits en fonction des structures formelles qui les utilisent, qui les manifestent à eux-mêmes, pour ainsi dire. Au-delà de l'idée de mélange des éléments, encore naïve, se situe une dialectique structure / matériau selon laquelle l'une est le révélateur de l'autre».[7] On rencontre donc, au cours de la pièce, un jeu permanent entre sonorités formées en blocs, et leur répartition ponctuelle dans l'espace, ces deux réalités étant ramenées à la cohésion de leur système de base, où l'on pourrait trouver un éventuel antécédent à la composition spectrale.[8]

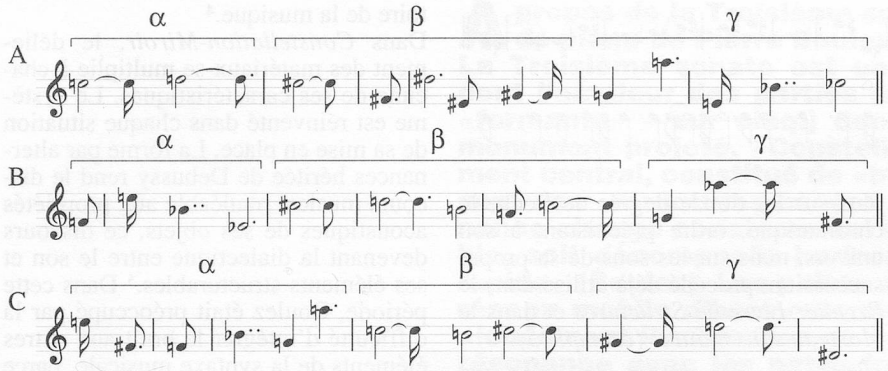
Le premier fragment de «Points 2» (l'œuvre étant susceptible de plusieurs parcours, on indiquera les fragments selon leur ordre d'impression) est articulé en trois champs principaux *(exemple 7):* un premier champ composé de notes brèves et appoggiatures, un deuxième soutenu par les résonances des harmoniques enfoncés dans le registre grave en valeurs longues, et un troisième qui combine les éléments des deux champs précédents. Ce fragment a été élaboré à partir de 3 formes sérielles renversées et transposées sur si, fa et mi, ayant chacune un découpage en six cellules et trois groupes *(exemple 8).* La superposition des trois groupes de chaque forme sérielle correspond aux trois champs du fragment *(exemple 9).*

La notation des durées est établie en fonction des propriétés acoustiques des objets sonores. On peut suggérer l'idée de durée circulaire ou durée du champ sonore pour cette pièce, qui est déjà très dégagée du traitement linéaire et thématique de la série tel qu'il était employé par Schönberg. Dans α, les couleurs prédominantes des demi-tons et tons entiers sont données par des



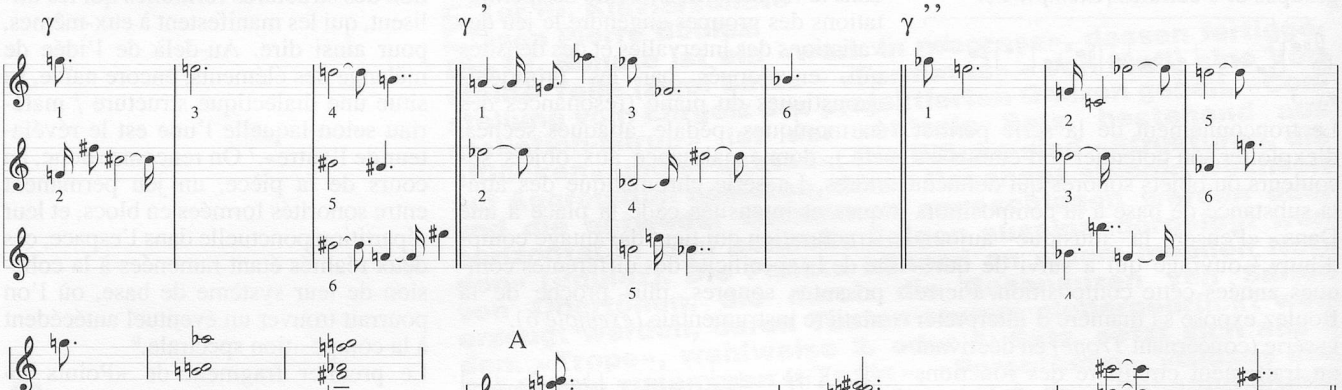
ex. 7

© Universal Edition (UE 13293 B)

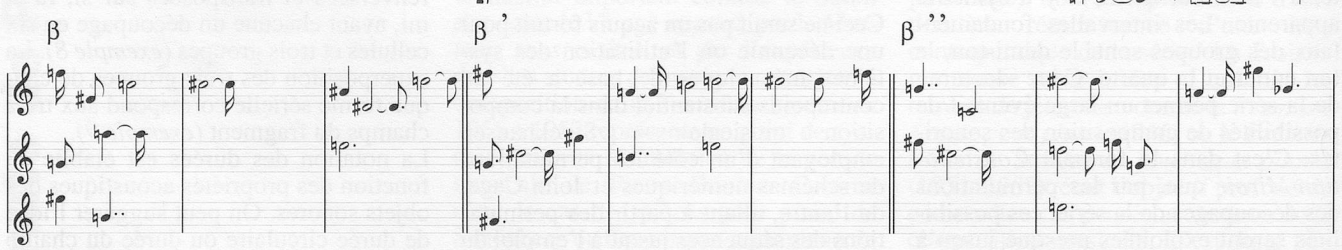


ex. 8

attaques sèches sans pédale. Les appoggiatures vont ponctuer les valeurs des notes à l'extrême de la tessiture (mi bémol = 12 doubles-croches et fa dièse = 3 doubles-croches), – à la façon des pédales virtuelles des partitas pour violon solo de Bach. Les notes redondantes sont fixées dans la registration et



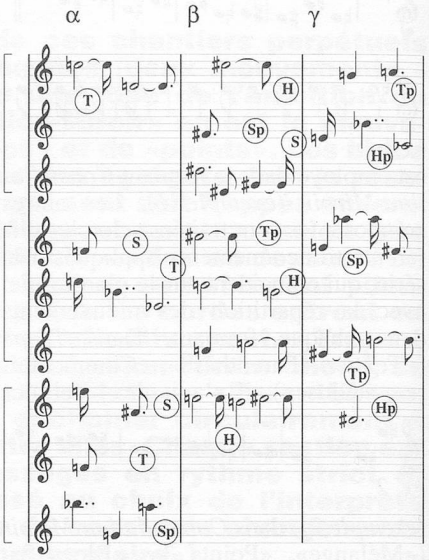
«camouflées» par des attaques rapides. L'utilisation des résonances dans β – ou domine la couleur de la tierce mineure – évoquera la juxtaposition des durées, le do dièse étant la note commune aux trois formes. La combinaison des trois modes de jeu (Tp, Hp, Sp) permet à γ d'accumuler les deux dispositions temporelles précédentes. Le mi bémol, dont la valeur structurelle des 12 doubles-croches englobe le total de



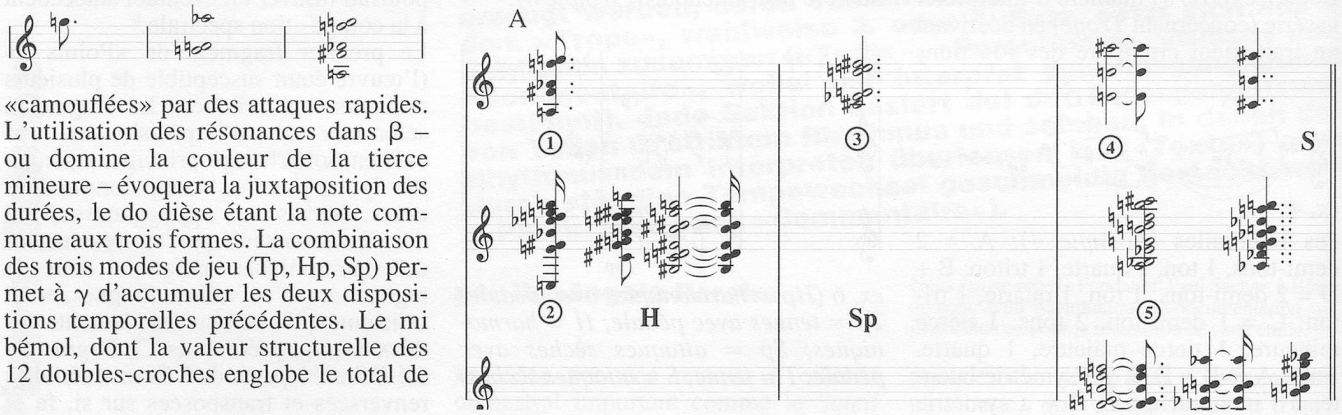
la série, est, cette fois-ci, absorbé par le champ.

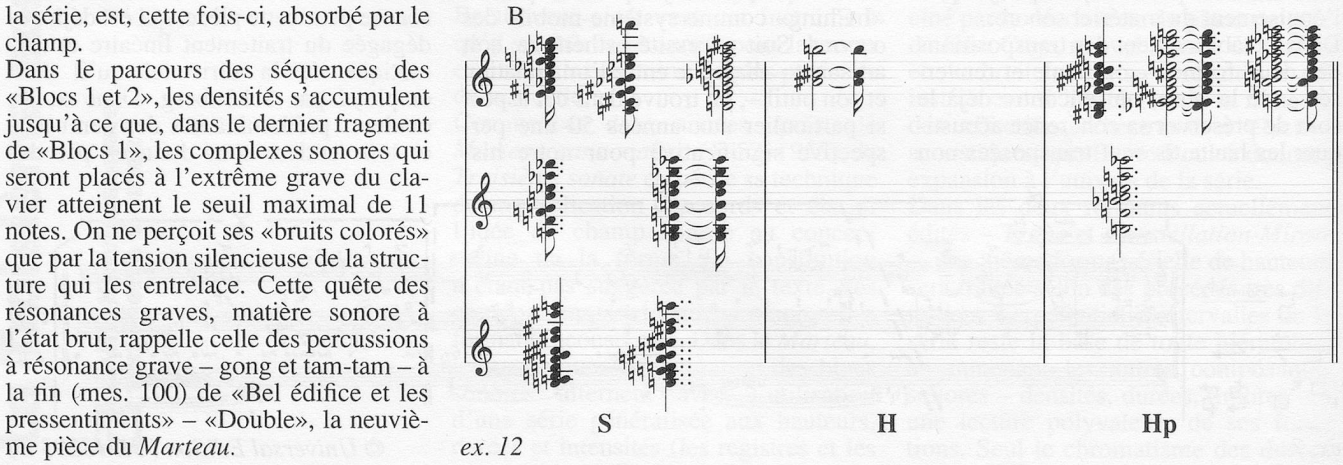
Dans le parcours des séquences des «Blocs 1 et 2», les densités s'accumulent jusqu'à ce que, dans le dernier fragment de «Blocs 1», les complexes sonores qui seront placés à l'extrême grave du clavier atteignent le seuil maximal de 11 notes. On ne perçoit ses «bruits colorés» que par la tension silencieuse de la structure qui les entrelace. Cette quête des résonances graves, matière sonore à l'état brut, rappelle celle des percussions à résonance grave – gong et tam-tam – à la fin (mes. 100) de «Bel édifice et les pressentiments» – «Double», la neuvième pièce du *Marteau*.

C'est encore par la lecture polyvalente de la série que Boulez effectue la multiplication de ses complexes sonores *(exemple 10)*. Le groupe C décrit à l'horizontale l'ensemble des intervalles horizontaux et verticaux de A + B. La tierce majeure reste le seul intervalle non exprimé. Les deux formes – origi-

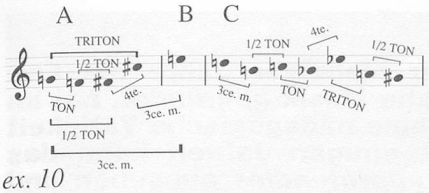


ex. 9



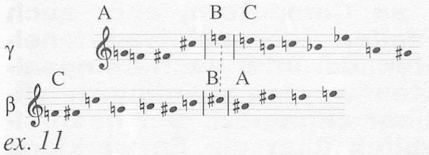


ex. 12



ex. 10

nale et rétrograde – sont coordonnées par la tierce mineure, intervalle de leurs transposition *(exemple 11)*. Chaque



ex. 11

forme, en multipliant ses sous-groupes d'intervalles par ceux des transpositions voisines, est transformée en série de complexes. Le matériel est modifié de telle sorte que seules restent les durées comme lien à sa structure de base. Une fois réalisées les combinaisons des transpositions voisines et la composition des blocs sonores à densité variable, cette technique n'est pas appliquée selon une rigidité systématique. Les formes sérielles sont traitées comme une palette sur laquelle le compositeur module ses sonorités *(exemple 12)*.

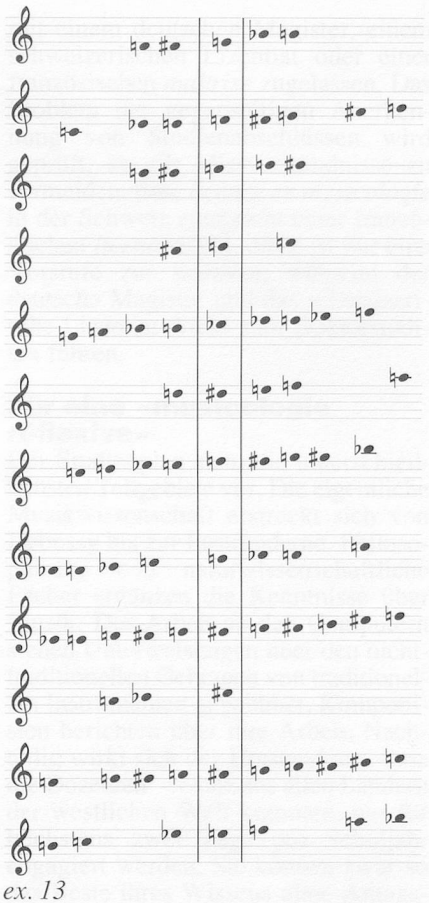
Ces exemples concernant le dernier fragment de «Blocs 1», voici l'éventail des clusters à densités variables qui ont été composés à partir des deux formes et où la symétrie – ou l'asymétrie par rapport à la note structurelle – fera moduler ses couleurs *(exemple 13)*.

Une fois encore, les groupes sont figurés par les modes de jeu de l'instrument – H, Sp, S, S, H, Hp – (voir plus haut) qui, ici, seront traités en fonction d'un champ plus large étant donné la grande complexité des objets de départ. Les six modes de jeu articulent les six champs du fragment *(exemple 14)*. A et B alternent et s'entrecroisent au moyen des deux accords isolés (le premier en arpèges composés), correspondant à l'axe de la tierce mineure (A3 et B4). Si l'on suit pas à pas la mise en place de ses éléments (durées, groupes des densités, attaques etc.), on est amené à ouvrir l'écoute de la pièce vers une multiplicité des directions – verticale, horizontale, circulaire, interrompue, suspendue par des parenthèses –, ce qui transpose esthétiquement la polydirectionalité du phénomène sonore physique.

On peut y voir le soucis de créer une irrégularité temporelle, soit au moyen des *accelerando* et *ritardando* laissés au choix de l'interprète, qui affectent les valeurs métriques, soit au moyen des tempi subordonnés à l'extinction des résonances harmoniques du piano.

Le dernier bloc de 10 sons en *fff* ramasse en une contraction maximale le temps et l'espace musical – durée et tessiture –, manière de ponctuer le fragment ou de signifier que, quelle que soit l'ambition d'une composition aux lectures polyvalentes, s'impose la simple contrainte chronologique de l'ordre de succession de l'écriture.

Rosângela Pereira



ex. 13

1 Robert Piencikowski, *René Char et Pierre Boulez – Esquisse analytique du Marteau sans maître,* Faculté des Lettres, Genève 1977, p. 228, 259, 262

2 Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui,* Gallimard, Paris 1963, p. 82

3 Pierre Boulez, «Eventuellement ...». *Revue Musicale* 1952; repris dans *Relevés d'apprenti,* Seuil, Paris 1966, p. 153

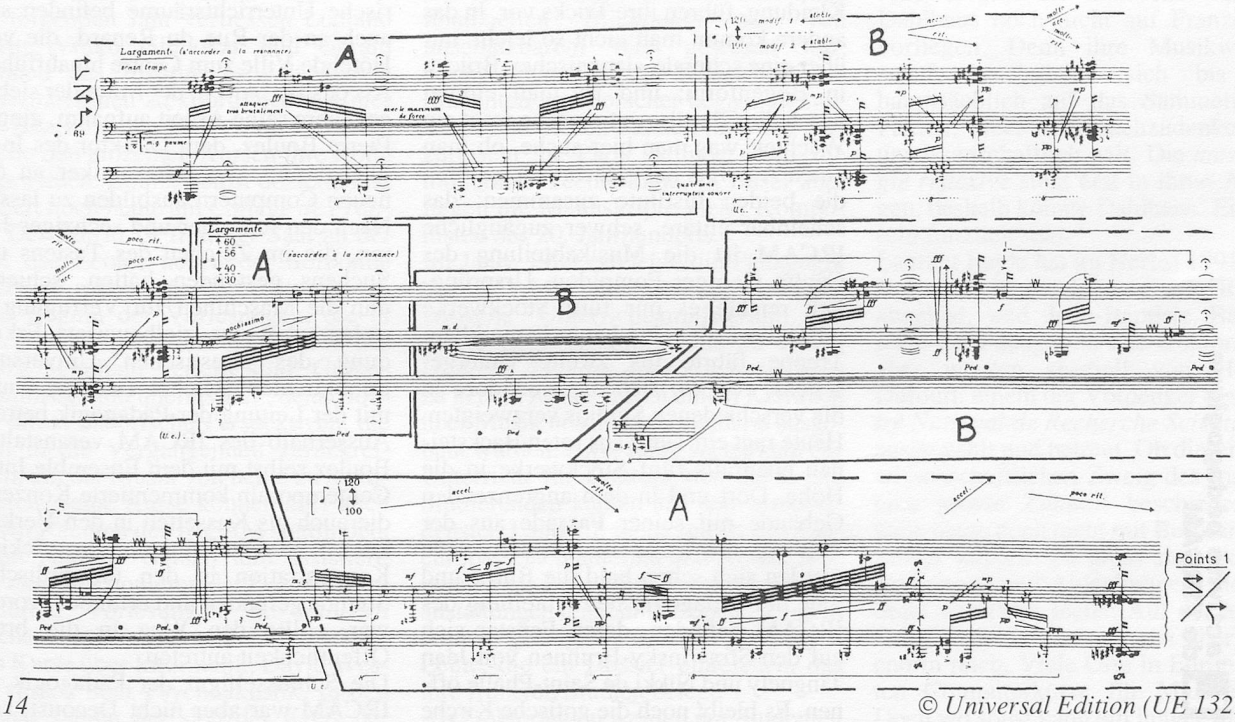
4 A ce propos, Pierre Boulez écrit en 1957: «La composition veut tendre à la plus parfaite, à la plus lisse, à la plus intouchable objectivité. Et par quels moyens? La schématisation, simplement, prend la place de l'invention; l'imagination – ancillaire – se borne à donner naissance à un mécanisme complexe qui, lui, se charge d'engendrer les structures microscopiques et macroscopiques jusqu'à ce que l'épuisement des combinaisons possibles ait signalé la fin de l'œuvre. Admirable sécurité et puissant signal d'alarme!» – «Alea». *La Nouvelle Revue Française,* n'59, 1er novembre 1957; repris: *Relevés d'Apprenti,* page 42.

5 Pierre Boulez, «La Corruption dans les Encensoirs». *La Nouvelle Revue Française,* n'48, 1er décembre 1956, repris: *Relevés d'Apprenti.* A la page 35, Boulez écrit à propos de Debussy: «Pour lui, la forme n'est jamais donnée; toute sa vie a été une recherche de l'inanalysable, d'un développement qui, dans sa démarche même, incorpore les surprises de l'imagination. Il se méfie de l'architecture, au sens pétrifié de ce mot; il lui préfère des structures mêlant rigueur et libre-arbitre.»

6 Dans le texte de la présentation des *Sonates et Interludes pour piano préparé* de John Cage au salon de Suzanne Tézenas à Paris, faite par Boulez en 1949: «En 1940, John Cage ressent une certaine méfiance vis-à-vis du bruit et conçoit la nécessité d'une musique plus intérieure. Car le bruit a un effet physique immédiatement très grand, mais il est dangereux à employer, car sa nouveauté s'émousse très rapidement, et l'oreille, une fois accoutumée, a des exigences plus difficiles à satisfaire, parce que moins sommaires.» *(Pierre Boulez – John Cage – Correspondance et documents.* Amadeus Verlag, Winterthur, 1990, p. 44)

7 *Penser la Musique aujourd'hui,* op. cit., p. 44 et 45.

8 Rappelons que le terme de composition spectrale figure pour la première fois en français dans la traduction d'un article de Stockhausen, «Situation actuelle du métier de compositeur», paru en 1954 dans *Domaine Musical,* Grasset, Paris.



ex. 14

© Universal Edition (UE 13293 B)