# PIERRE BOULEZ: MÉMORIALE (...EXPLOSANTE-FIXE...ORIGINEL)

Annie LABUSSIÈRE\* Jean-Marc CHOUVEL\*\*

> « Je parle et sous ton visage tourne le cône d'ombre qui du fond des mers a appelé les perles »

André Breton, Du rêve, octobre 1943<sup>(1)</sup>

## 1. Introduction: une naissance « in extremis », un « baptême » différé

Les vendredi 29 et samedi 30 novembre 1985 étaient programmés, au Théâtre des Amandiers(2), à Nanterre. deux concerts l'Ensemble Intercontemporain sous la direction de Pierre Boulez(3). Pour les deux soirées, trois œuvres étaient à l'affiche : Tema, de Franco Donatoni, le Concerto de chambre, de Györgi Ligeti et Le Marteau sans Maître, de Pierre Boulez. A «la une» du programme, on pouvait lire l'avertissement suivant :

Le concert du 29 novembre sera dédié à la mémoire de Larry Beauregard, flûtiste à l'E.I.C.

Au moment de sa mort le 4 septembre 1985, Larry Beauregard travaillait à la jonction de la 4X et de la partie instrumentale de ....explosante -fixe... de Pierre Boulez.

Ce soir, outre le programme prévu pour les concerts du 29 et du 30 novembre, sera interprété l'originel pour flûte de ...explosante-fixe....

Sophie Cherrier, flûte(4)

Suivait un texte circonstancié qu'il n'est pas superflu de citer ici intégrale-

« Récemment disparu, Larry Beauregard était un musicien comme nous espérons qu'il y en aura de plus en plus : intéressé par les œuvres du répertoire, bien sûr, et par les possibilités déjà existantes de son instrument, attiré également par les développements de la technologie actuelle, de l'ordinateur en particulier, par la capacité que recèle cette techno-

<sup>\*</sup> Musicologue, Analyste, membre du CA de la SFAM.

<sup>\*\*</sup> Maître de Conférences à l'Université de Lille III.

<sup>(1)</sup> Breton (André), Poèmes, Paris, Gallimard, 1948, p. 223.

<sup>(2)</sup> Direction Patrice Chéreau - Catherine Tasca.

<sup>(3)</sup> On trouvera, en annexes II et III de cet article, des éléments biographiques concernant Pierre Boulez et une chronologie de l'œuvre du compositeur.

<sup>(4)</sup> Nous remercions le CDMC pour son accueil et son aide dans nos recherches, et tout particulièrement Mesdames Marianne Lyon, Corinne Monceau et Sylvie Chaput. Nous remercions également Monsieur Nicolas Dagan, Bibliothécaire-Régisseur adjoint à l'E.I.C. pour l'accueil qu'il nous a réservé à plusieurs reprises, et pour les documents qu'il a bien voulu mettre à notre disposition lors de la préparation de ce travail.

logie pour élargir et démultiplier le potentiel sonore du monde instrumental. C'est ainsi qu'il était devenu l'un des principaux points de jonction entre l'Ensemble InterContemporain et l'IRCAM: il savait opérer une synthèse personnelle des moyens mis à sa disposition dans les deux champs d'action, il avait le don d'y apporter des réponses concrètes, ayant une tournure d'esprit essentiellement pragmatique.

C'est ainsi que, devant reprendre un de mes anciens projets, ... « explosante-fixe »..., encore inabouti, car la technologie d'il y a une quinzaine d'années ne pouvait me fournir des résultats en relation adéquate avec l'invention musicale, le vocabulaire même de la composition, Larry Beauregard manifesta son intérêt à participer aux recherches fondamentales nécessaires à la mise en train de la réalisation. La première difficulté résidait dans la liaison instrument-machine: comment la machine (la 4X en l'occurence) pouvait-elle percevoir sans risque d'erreur ce que jouait l'instrumentiste? Larry Beauregard conçut alors une détection optique qui transmettait à l'ordinateur les données indispensables à toute procédure ultérieure quelle qu'elle soit: transformation du son, appel de partitions etc. ... Faisant partie d'une équipe très inventive sous la responsabilité d'Andrew Gerzso, notamment avec Barry Vercoe et Xavier Chabot, il travaillait très intensément à développer les techniques nécessaires pour que le dialogue instrumentmachine devienne fructueux, inventif, libre : exonéré de toutes les servitudes et les raideurs d'emploi par trop contraignantes, son tempérament d'interprète lui faisait comprendre plus directement qu'à aucun autre le prix immense de la fantaisie et de l'instinct, ces dons inestimables ne devant jamais courir le danger de se trouver stérilisés par une approche d'un niveau trop élémentaire pour être à la fois riche et souple.

Voilà ce à quoi il travaillait durant les quelques mois et même les quelques semaines qui ont précédé sa mort. Nous avons perdu un instrumentiste dont la passion pour la musique se doublait d'un rare appétit de découverte. Les quelques années qu'il a passées au carrefour de l'Ensemble InterContemporain et de l'IRCAM témoignent, certes, de ses dons personnels; plus: elles laisseront, au-delà de sa trop brève existence, le modèle de ce que devrait être, idéalement, tout musicien du futur.

Pierre Boulez

Par son insistance, l'abondance des détails, une certaine lourdeur - inhabituelles sous la plume de Boulez -, ce texte trahit la hâte et l'émotion : il permet, tout en justifiant le choix, pour cette dédicace, d'un extrait de l' « œuvremaîtresse», de saisir qu'une nuance autre, une aura spécifique, va naître de la « version » créée ce soir là. C'est en début de concert, consécutivement à l'exécution de Tema, de Donatoni, que Sophie Cherrier se leva pour exécuter le morceau dédicatoire : ...explosantefixe...originel<sup>(5)</sup>, harmonisé toutefois pour un ensemble de huit instruments : 2 cors, trois violons, deux altos, un violoncelle<sup>(6)</sup>. Composée, copiée, mise en chantier et répétée en quelques semaines, cette pièce très courte (environ 5 mn) fut bientôt programmée sous son titre actuel. Avec son accent aigu sur le é initial, aussitôt compensé par son e muet désinentiel, Mémoriale évite la connotation architecturale du français « mémorial » et instaure un néologisme dont on peut chercher la source dans le bas-latin « memoriale »(7), où se dessine plus nettement l'idée de « mémoire » et de « souvenir », ce que confirme la dédicace inscrite sous les dernières mesures du conducteur(8). L'œuvre fut dès lors promise à une brillante carrière dans le répertoire de la musique de chambre<sup>(9)</sup>.

<sup>(5)</sup> C'est encore le seul titre de la partition autographe du conducteur.

<sup>(6)</sup> Tous déjà en place pour l'exécution de *Tema*, de Donatoni (seules les trois « anches » devaient se taire). En procédant ainsi, le compositeur se réservait le droit, en cas de « mise - au - point » insuffisante, de ne faire jouer que la flûte solo.

<sup>(7)</sup> On rappelle que le *Rituel in memoriam Bruno Maderna*, pour huit groupes orchestraux, composé par Boulez en 1974-75, avait d'abord été annoncé sous le titre *Mémoriales*.

<sup>(8) «</sup> En souvenir de Lawrence Beauregard ».

<sup>(9)</sup> On trouvera, en annexe I, les dates et lieux des concerts de l'E.I.C. dans lesquels, de 1985 à 1996, a été programmée l'œuvre de chambre *Mémoriale* (..explosante-fixe...originel).

# 2. Perspective historique : les implications d'un sous-titre

Mémoriale (...explosante-fixe...originel): la permanence du sous-titre invite à s'interroger sur la genèse et les avatars de l'« œuvre - maîtresse », ... explosante-fixe..., qui défraya la chronique depuis 1971, époque de sa première conception, jusqu'aux années 90, où l'œuvre s'affirmera comme l'une des pages magistrales de cette fin de siècle, au même titre que Répons. Autrement qu'au seul statut de « work in progress », ici « c'est d'une famille d'œuvres qu'il s'agit. D'une famille ou d'un cycle : certaines portent le même visage public, (le titre, le nom), toutes portent la continuité d'une histoire privée. voire secrète [...]. Toutes les pièces qui répondent au nom (propre ? commun ?) d'...explosante - fixe... ne forment donc pas un bel arbre généalogique mais poussent des multitudes de racines souterraines l'une vers l'autre, ainsi que, sans doute, vers l'ensemble de l'Œuvre boulézien »(10).

Après la mort d'Igor Stravinsky, le 6 avril 1971, un appel avait été lancé à l'initiative de la revue *Tempo* et de son éditeur David Drew<sup>(11)</sup>. Il s'agissait, selon la tradition, de réunir quelques pages écrites en hommage au compositeur récemment disparu. Un ensemble d'œuvres fut ainsi réuni et publié en deux cahiers. Le second cahier, encarté

entre les pages 22 et 23 de la revue *Tempo*, (n° 98, 1972), propose une suite de six « canons et épitaphes »<sup>(12)</sup>. L'œuvre dédicatoire de Boulez se présente comme une œuvre « ouverte » s'étale sur une double page :

En haut, à gauche, le titre de l'œuvre : /...explosante - fixe.../

Celui-ci, emprunté à André Breton, est rarement replacé dans son contexte : « La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle, ou ne sera pas »(13).

En haut, à droite, la dédicace :

à fin – d'évoquer | Igor Stravinsky – de conjurer | son absence

Curieusement, l'esprit sériel, avec ses constantes permutations, se manifeste ici à travers l'inconscient du compositeur : cette « conjuration » ne serait-elle pas celle d'une « présence-absence » du grand Igor ?...

La « matrice » d'...explosante fixe... étalée sur une double page, exhibe un schéma fait de fragments musicaux reliés entre eux par de grandes flèches. Elle propose, à la manière d'un « jeu de l'oie », différents « parcours », tous tributaires d'un originel placé au centre, point de départ ou d'arrivée (exemple 1).



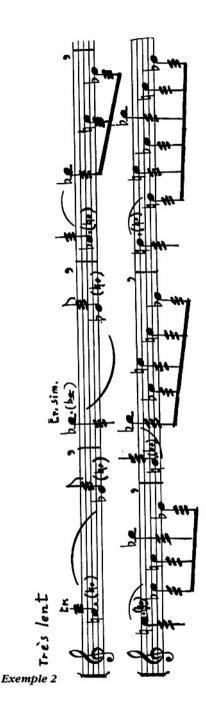
<sup>(10)</sup> Szendy, Peter, \* ...explosante-fixe... \*, présentation de l'œuvre, programme du concert donné au Festival d'Automne à Paris, théâtre du Châtelet, le 24 janvier 1994. David Robertson avait dû, au pied-levé, remplacer, à la direction d'orchestre, Pierre Boulez, souffrant ce soir-là.

<sup>(11)</sup> Tempo. A quarterley Review of Modern Music, Edited by David Drew, Boosey and Hawks Music Publishers Ltd. (12) Elisabeth Lutyens (requiescat Igor Stravinsky, 1971). Aaron Copland (Threnody Igor Stravinsky in memoriam 1971), Eliott Carter (Canon für 3 [muted trumpets] in memoriam Igor Stravinsky. 3-VIII-1971 on the high seas), Darius Milhau, (In memoriam Igor Stravinsky, Genève juillet 1971), Alexander Goehr, (Canon-Chorale for Igor Stravinsky, d'après les Trois pièces pour quatuor à cordes, de Igor Stravinsky), Pierre Boulez (...explosante-fixe...). A l'exception du Canon d'Eliott Carter, chaque pièce utilisait tout ou partie de l'instrumentation de deux œuvres commémoratives composées par Stravinsky en 1959: l'Epitaphe pour flûte, clarinette et harpe et le double canon à la mémoire de Raoul Dufy, pour quatuor à cordes.

(13) Breton, André. « L'Amour fou », Œuvres complètes, Tome II, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1992, p. 687.

Cet *originel* fait appel à sept hauteurs fixes et met en évidence la note MI bémol, référence à l'*Es*<sup>(14)</sup>, soit, phonétiquement, à l'S de Stravinsky. Tel un « objet musical » de base, il affirmera son profil dans l'une de ses toutes premières réalisations, en dessinant dans un tempo lent, une courbe mélodique en six sections (exemple 2).

Les sept notes fondatrices qui constituent l'originel devaient servir de points variantes d'ancrage à six « transitoires » (numérotées de II à VII), dont les interventions impliquaient le choix d'une dynamique - l'échelle proposée allant du pppp au f - et celui d'un timbre, les premiers instruments convoqués étant au nombre de sept : 2 flûtes, 2 clarinettes, 2 violons, harpe. Les parcours et les choix étaient minutieusement indiqués dans les dernières pages du cahier, où l'on peut lire le « mode d'emploi » bilingue (français-anglais). «ouverte» donc, dans sa première conception, ...explosante - fixe ...commençait sa carrière au fil de réalisations diverses. L'intérêt de la version de 1972, réalisée par Boulez, fut l'adjonction, à l'ensemble instrumental<sup>(15)</sup>, d'un dispositif électro-acoustique faisant appel au «halaphone »(16). Créée à New York le 5 janvier 1973, cette réalisation et les révisions qui s'ensuivirent inauguraient « dans un esprit pré-ircamien [une] collaboration pratique, au sein d'une équipe de travail, entre scientifique et musicien »(17). Sous cette forme, l'œuvre fit sensation à Paris, au théâtre d'Orsay(18) lors du Festival d'Automne 1974. Le public « boulézien » sentit ce soir-là que quelque chose de neuf était né, qui devait bientôt conduire à la création de



(15) Huit instruments cette fois: flûte, clarinette, trompette, harpe, vibraphone, violon, alto, violoncelle.

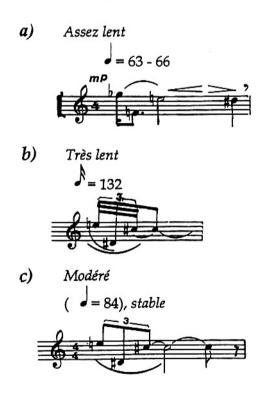
<sup>(14)</sup> mi bémol, en allemand.

<sup>(16)</sup> Le Halaphone avait été conçu par Hans Peter Haller. Celui-ci travaillait alors à Freiburg. Sa « machine », très remarquable, permettait une relative « continuité » entre les timbres instrumentaux et avait le « pouvoir »- chose inouïe à l'époque - de faire voyager, en temps réel, les sons à travers l'espace. Cette « magie » nouvelle impliquait toutefois différentes « adaptations » en regard de l'acoustique des salles. On dut, par la suite, abandonner le « halaphone ». Celui-ci fut supplanté par un ordinateur, la célèbre « 4 X », qui, à son tour, céda bientôt la place à l'actuelle Station Informatique de l'IRCAM.

<sup>(17)</sup> JAMEUX, Dominique, Pierre Boulez, Paris, Fayard Fondation SACEM, 1984, p. 227.

<sup>(18)</sup> Particulièrement vivant à cette époque, avant que la Compagnie Renaud - Barrault ne s'installât au «Théâtre du Rond - Point ».

l'IRCAM. Or, si le matériel de ces versions anciennes n'a pas été édité, il est possible d'en consulter des copies manuscrites. On retrouve par exemple l'Originel de 1973, qui s'était signalé, à l'oreille attentive, par le geste initial de la flûte solo. Cette anacrouse, en effet, remettait curieusement en mémoire le balancement intervallique 9e / 7e avec leguel le hautbois lance Octandre, d'Edgar Varèse (1924) (exemple 3, a)<sup>(19)</sup>. Allusion consciente? Rencontre fortuite? Hommage, ou conjuration? (20) Toujours est-il que ce geste initial, à travers diverses « réécritures » de l'Originel. s'est maintenu: 1973<sup>(21)</sup> (exemple 3, b). 1993<sup>(22)</sup>, (exemple 3, c).



Exemple 3

Si l'on confronte ces deux versions de l'*Originel* pour flûte solo, on constate que le graphisme a évolué vers une plus grande clarté, que les « notations »<sup>(23)</sup> se sont précisées, en même temps qu'une moindre liberté est actuellement laissée à l'interprète. Les figures, comme les indications de tempo et de dynamique s'inscrivent présentement avec une exigence accrue. L'exemple 4 met en parallèle un fragment de deux sections [chiffre 4, d'une part, chiffre 23, d'autre part] dans chacune des deux versions : 1973, (exemple 4 a et a') et 1993, (exemple 4 b et b').

### 3. Approche analytique

L'œuvre de Boulez, dans la densité minutieuse de l'écriture qui se déploie au fil des nombreux avatars d'un même matériau originel, présente, à l'analyse, des caractéristiques évidentes et des difficultés exemplaires. On tentera ici de présenter *Mémoriale* sous son double aspect:

- celui qui découle de la pensée du compositeur, de son système, tel qu'il a été exposé par ses propres soins à maintes reprises et tel qu'il se présente à la lecture de cette partition particulière;
- celui, extérieur à la technique de l'œuvre, qui rend compte d'une écoute attentive directe, aspect à la fois plus évident à percevoir et moins facile à aborder en termes analytiques.

Partant du geste initiateur de la flûte, on essaiera de parcourir cette « fixité explosante » dans ses différents états, son rapport au temps, son élargissement instrumental et les modèles qui lui sont sous-jacents, pour interroger en fin

<sup>(19)</sup> VARÈSE, Edgar, Octandre, pour 8 instruments (1924), New York, Colfranc MPC, 1966.

<sup>(20)</sup> Le jeudi 21 juin 1990, à Milan, (Grande Salle du Conservatoire), Octandre, de Varèse, figurait, avec Mémoriale (...explosante - fixe...originel) au programme du concert de Chambre donné par l'E.I.C., sous la direction de Boulez. L'analogie des deux « anacrouses » n'a pas échappé à certains auditeurs.

<sup>(21)</sup> Cople manuscrite consultable à la bibliothèque de l'E.I.C. (22) UE N° 30 757, copyright 1993 by Universal Edition, Wien.

<sup>(23)</sup> Au sens où l'entend François NICOLAS, « Traversée du Sérialisme », Les Conférences du Perroquet, N° 16, avril 1988, p. 41 et sqq.



Exemple 4

de compte la conception boulézienne de l'harmonie.

#### 3.1. Une structure de l'alternance

Deux éléments essentiels s'imposent à la première audition de l'œuvre : d'une part, la flûte se maintient au premier plan, devant l'ensemble instrumental, réduit, tout au long de la pièce, à une *aura* diaphane; d'autre part cette

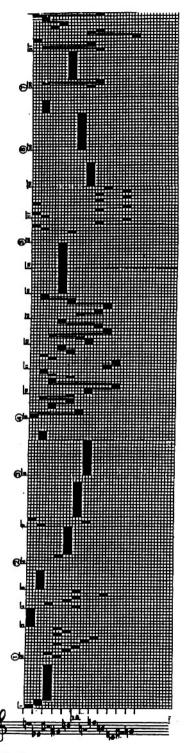
partie de flûte fait alterner de rapides arabesques (ou *incises*) et de longues tenues, ceci dès l'anacrouse liminaire.

#### 3.1.1. Le geste de la flûte

Un diagramme formel des 21 premières mesures<sup>(24)</sup> permet de rendre compte de cette alternance entre une agitation mélodique virtuose - constituée d'importants écarts intervalliques

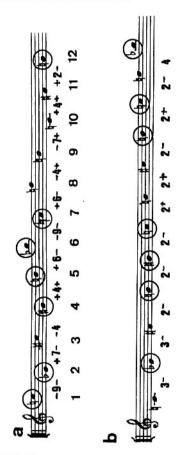
<sup>(24)</sup> Quelle que soit leur disposition - due aux exigences typographiques -, tous les diagrammes présentés dans cette étude doivent se lire horizontalement, et de gauche à droite.

brisés - et l'affirmation quasi hiératique de notes insistantes (exemple 5).



Exemple 5

Ce diagramme, qui présente le déploiement temporel des hauteurs selon l'ordre de leur apparition, permet également de saisir un aspect important de l'image sonore de *Mémoriale*: la redondance du matériau des hauteurs. Celui-ci, en effet, se limite à 12 sons. Reproduits ci-après dans leur ordre d'apparition (exemple 6 a), on les a ordonnés ensuite (exemple 6 b) selon l'échelle fixe que Boulez utilise exclusivement dans toute l'œuvre, non seulement à la flûte<sup>(25)</sup>, mais également - à l'exception de quelques sections - pour l'ensemble instrumental.



Exemple 6

<sup>(25)</sup> On est fondé à signaler que, dans ses deux éditions, la calligraphie de *Mémoriale* (ue 1985) présente, chiffre 9, mesure 25, premier temps, un si bémol 4 erroné, à corriger en si bécarre. Cette erreur s'est reproduite dans la partition UE No 30 757 (copyright ue 1993), ...explosante - fixe... originel, flûte solo. En revanche, elle a été corrigée dans le grand conducteur de ...explosante - fixe...originel, pour flûte seule [MIDI] et ensemble instrumental, version 1991 / 93, UE No 30 755.



Exemple 7

On retrouve, dans la constitution de la série, les intervalles chers au style sériel [septième majeure, neuvième mineure, seconde mineure (7+, 9, 2), et quarte augmentée (4+)]. Cette série, toutefois, n'est pas neutre : elle se structure à partir des sept sons matriciels (cf. supra, exemples 1 et 2), de l'originel de ...explosante - fixe... (exemple 6, notes cerclées). Les six premiers sont énoncés d'abord, sans délai. Le septième, en revanche (sol bécarre), est différé à la fin la série. Complétée par le do dièse, cette structure scalaire révèle inopinément son identité : il s'agit de l'une des échelles théorisées par Messiaen, le quatrième « mode » à transpositions limitées<sup>(26)</sup> (exemple 7).

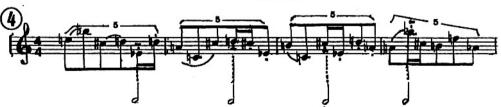
L'énoncé des incises s'effectue selon des modalités rythmiques et un phrasé qui impliquent une sous - segmentation du geste. On assiste à la mise en relief des notes - pivot (cf. le sol dièse, mesure 2 ; le si bémol, mesure 4 ; le mi bémol, mesure 48, etc.), mais, plus souvent encore, à une volonté de déstabiliser l'énoncé linéaire en brisant les repères de mesure, spécialement dans les sections où le mouvement, irrégulier, vacillant, suggère de tels décalages : chiffre 4, on a la mise en place d'une pulsation secondaire à la blanche de quintolet selon la structure rythmique deux doubles - trois croches, (exemple 8). Même démarche, chiffre 7, avec une structure rythmique identique sur des triolets. ou encore chiffres 12, 15 et 21, de manière plus erratique.

#### 3.1.2. Structure générale

Le modèle élémentaire de type impulsion - résonance (incise - repos, ...explosante - fixe...), est inscrit dans l'œuvre à plusieurs niveaux. On le reconnaît dans l'alternance entre passages rapides et sec-(notées lent, lentes L'agogique générale de la pièce s'organise donc, comme on peut l'observer dans certaines pages de Stravinsky, - par exemple dans les Symphonies d'Instruments à Vent<sup>(27)</sup> -, selon une forme séquentielle de mouvements et de tempi. Le tableau 1 permet de lire les deux diagrammes qui rendent compte de ce travail formel (exemple 9 et légende, tableau 1).

Repères diagramme	Mouvements (2° édition)	Tempi, (2º édition)
A	Modéré, stable	J= 84
В	Assez rapide, modulé	J = 92
С	Lent, calme	J= 56
D	Un peu vif, irrégulier, vacillant	J=98/102
E	Assez rapide, modulé	h. = 92
F	Assez lent, libre, continu	J = 72/78
G	En se raréfiant	J = 78 → 60
Н	Redevenant dense	J = 60 → 78

Tableau I

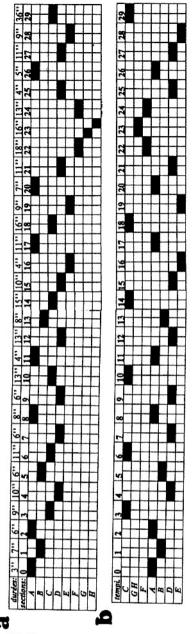


Exemple 8

<sup>(26)</sup> MESSIAEN Olivier, Technique de mon Langage Musical, Paris, Leduc, 1944, Vol. 2, p. 53.

<sup>(27)</sup> STRAVINSKY Igor, Symphonies of Wind Instruments, (1920, revised 1947), Hawkes Pocket Scores Nº 672.

50



Exemple 9

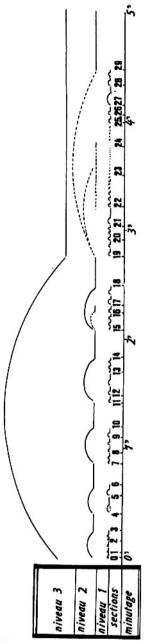
En 9 a) les tempi sont donnés dans leur ordre d'apparition. En 9 b), ils sont classés par ordre croissant de célérité. Ce dernier diagramme, restituant à chaque séquence sa place dans l'échelle des tempi et dans le parcours de l'œuvre, permet de rendre compte du parti de contraste rythmique mis en place par Boulez. On constate également une symétrie partielle autour de la section 23 (la barre de mesure 87 formant *axe*), dont l'objet est de parvenir progressivement, en ce point précis, à un tempo très modéré, tout en conservant un contraste maximum avec les sections notées *lent*, *calme*, adjacentes (chiffres 18 et 29).

Ces six sections lentes (3, 6, 10, 14, 18, 29) réitèrent le modèle de l'originel dans sa réalisation initiale, que caractérisait l'ocurrence, en nombre croissant. des sept sons matriciels (cf. supra, exemple 2). Leur harmonisation accusant un large ambitus et un parti de « mouvement contraire », elles se résolvent à l'unisson, sur le MI bémol (S...). Celui-ci, constitue le pivot de la pièce, il l'étaye depuis ses manifestations les plus élémentaires jusqu'au niveau le plus général. Le diagramme (exemple 10) met en évidence la présence du modèle impulsion - résonance<sup>(28)</sup> en montrant l'imbrication des différents niveaux, depuis l'organisation linéaire de la flûte (niveau 1), jusqu'à la macrostructure de l'œuvre (niveau 3), en passant par la configuration des trente sections successives (niveau 2). Il est possible, en effet, d'expliciter de la sorte l'affleurement omniprésent du mi bémol dans les sections 22, 23, 24, (autour de l'axe de symétrie!) et de comprendre, analytiquement, l'impression de fixation et de suspension temporelle que génère toute la dernière partie de Mémoriale.

#### 3.2. Un monde en écho

 « J'irais jusqu'à dire que l'analyse n'apprend rien peut-être que nous ne sachions déjà, mais elle nous le révèle et nous en fait prendre conscience. L'analyse ne peut être que cette description de nous-

<sup>(28) (∩</sup> pour impulsion, - pour résonance).



Exemple 10

mêmes par nous-mêmes à travers des modèles, le labyrinthe de l'auteur étant refermé sur lui-même et, dans ce sens, *inutilisable* pour qui n'est pas lui. [...] Ce que l'analyse per-

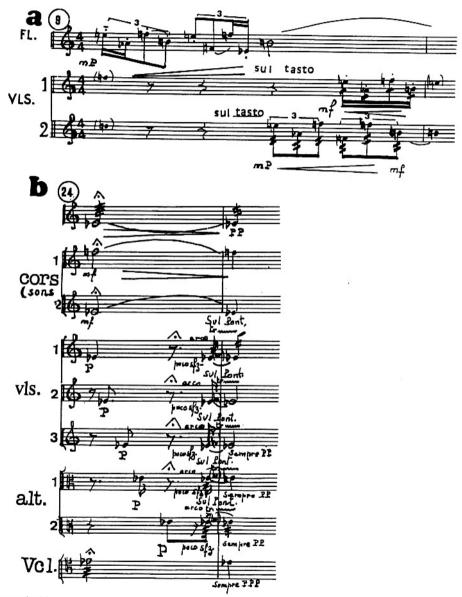
met, c'est d'abord la révélation de soi à soi, et ensuite elle nous montre les movens de la réalisation »<sup>(29)</sup>. Or, « les multiples chemins qui vont de l'Idée à la Réalisation, ou qui y renvoient, sont les chemins mêmes de l'invention [...]. On ne peut éviter l'une sans aboutir à la négation de l'autre »(30). Dans le cas présent toutefois, on tentera, par une approche originale de la structure de l'œuvre, d'accéder à l'Idée, telle que, constamment fécondée par la Réalisation, elle a pu germer dans l'imagination du compositeur. Ce que l'on a appelé « modèle impulsion - résonance » est, à l'évidence, issu de l'analyse « acoustique» des sons instrumentaux. L'impulsion énergétique est présente au moment de l'attaque et se diffuse dans l'espace de la résonance. Dans la terminologie commune à l'Electroacoustique aux écrits et Boulez (31), il faudrait ici parler d'enveloppe; or, le modèle impulsion résonance vaut également pour le rapport de la flûte à son « accompagnement » instrumental. La flûte initie une configuration énergétique extraite de la série, et l'énergie ainsi convoquée se déploie dans l'espace orchestral, s'y diffuse, exactement de la même manière que dans celui créé par l'électronique au cours des différentes versions de ...explosante - fixe ou de Répons. Pour conserver aux autres instruments une nécessaire distance acoustique, pour leur conférer une sonorité d'un « autre monde». Boulez a recours à des « atténuateurs » très efficaces : sourdines et sons bouchés aux cors, sourdines en plomb aux cordes, qui enlèvent à celles-ci toute leur «brillance». Les figurations instrumentales qu'il utilise peuvent aisément trouver des analogies électro-acoustiques :

<sup>(29)</sup> Boulez Pierre, Jalons pour une décennie, p. 64, Paris, Bourgois 1989, p. 64.

<sup>(30)</sup> Ibid. p. 69.

<sup>(31)</sup> Ibid. p. 382-388.

- Le « renforcement » (enhancement)
  consiste à appuyer les notes de la
  flûte aux autres instruments. Il intervient aux sections lentes (3, 6, 10
  etc.) et sur les attaques.
- L'« écho » (delay) consiste à prendre des fragments mélodiques et à les énoncer avec un décalage temporel. Chiffres 9 et 24, les entrées succes-
- sives des cordes s'effectuent, dans la tradition boulézienne des années cinquante, selon une « répartition symétrique »<sup>(32)</sup> (exemple 11, a et b).
- La « réverbération » est un phénomène constant dans la pièce; il s'agit de la reprise, décalée en tenues, des notes énoncées par la flûte dans la célérité, de manière à former un



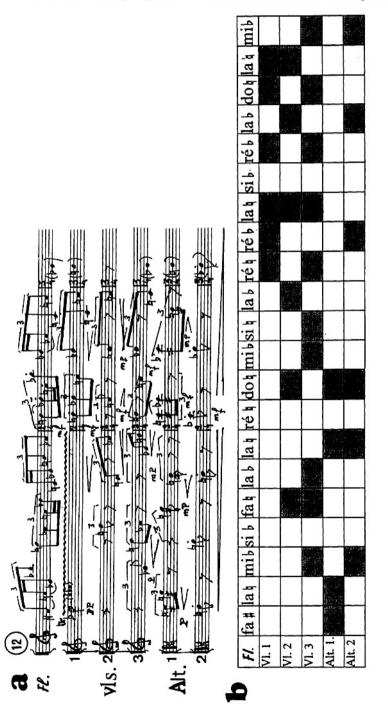
Exemple 11

<sup>(32)</sup> BOULEZ, Pierre, Penser la musique aujourd'hui, Paris, Denoël / Gonthier, 1963, p. 60-61.

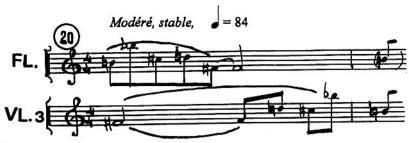
« champ diffus ». Elle intervient dès la première mesure (harmoniques des cordes graves), ou encore au chiffre 2 (harmoniques des cordes), etc.

- Un bon exemple de « filtrage » peut

être relevé au début du chiffre 12 : les instruments reconstituent de manière lacunaire la mélodie de la flûte (exemple 12 a), ce que le diagramme joint met en relief (exemple 12 b).

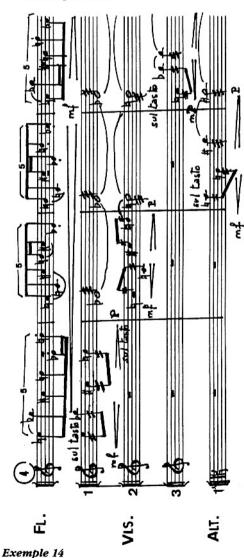


Exemple 12



#### Exemple 13

 Le chiffre 20 présente un exemple caractéristique de « renversement temporel » : rétrogradation de la figure de la flûte au violon 3 (exemple 13).



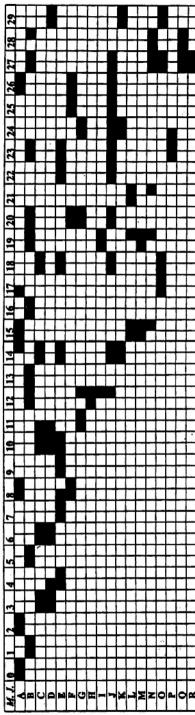
On assiste également à une combinatoire de ces différents effets : au chiffre 4, le renforcement devient un très léger écho et s'achève en réverbération (exemple 14).

Enfin, la figuration est doublée par l'utilisation de *modes de jeu* particulièrement raffinés. On en dénombre dixhuit (tableau II) mis en évidence par un diagramme formel (exemple 15) où l'on constate qu'ils sont exposés en deux grandes « vagues » (chiffre 0 à 4, puis chiffre 11 à 15). Les autres sections se contentent d'exploiter ces « réservoirs » de sonorités, en particulier toute la section terminale, de 18 à 29<sup>(33)</sup>.

M. J.	MODES DE JEU		
Α	Harmoniques		
В	Pizzicato		
C	Arco non vibrato →coulés legato		
D	Cors, sons bouchés, coulés, leg.		
E	Arco sul tasto → tremolo		
F	Arco pos. nat. → coulés, legato		
G	Archet normal → trilles		
H	Col legno battuto → staccato		
I	Archet normal → sons itératifs		
J	Cors, sourdine, coulés, legato		
K	Arco sul pont. → trilles		
L	Arco pos. nat. → staccato / legato		
M	Cors, sourdine, sons détachés		
N	Arco sul tasto → gammes		
О	Arco sul pont. → tremolo		
P	Pizzicato → tremolo		
Q	Arco sul tasto. → staccato / legato		
R	Arco sul pont. → ostinato		

Tableau II

<sup>(33)</sup> Une exception notable : le tremolo en pizzicati au violoncelle, autour de l'axe (section 23).



Exemple 15

#### 3.3. Un monde modal?

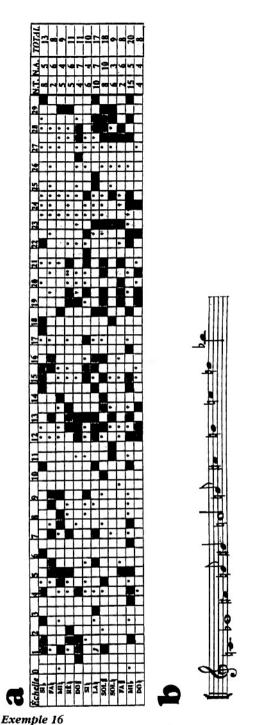
L'aspect le moins évident de la musique sérielle est probablement son rapport à l'harmonie. « On a déjà insisté sur le fait capital que la série dilue l'opposition entre horizontal et vertical, de même qu'elle fait appel à un univers où consonance et dissonance abolies »(34). Mémoriale présente, à n'en pas douter, un magnifique exemple d'une telle dilution. Deux aspects méritent d'être analysés en détail : d'une part, le déploiement de la série dans le cours de l'œuvre, d'autre part la réalisation, par Boulez, d'une véritable « harmonisation » des figures de l'Originel dans les sections lentes.

## 3.3.1. La structuration de l'échelle de douze sons

Chacune des trente sections de la partition (numérotées de 0 à 29), se présente en deux parties et met en œuvre un sous-ensemble défini de la série (cf. supra exemple 6). Tenues, accentuées, ou seulement énoncées, les notes sont investies d'un poids différent dans l'organisation du matériau. Elles réalisent un sous-système momentané qui permet de hiérarchiser, au fil des sections, le système général. Dans le diagramme suivant (exemple 16 a) sont consignées, du grave à l'aigu, les notes tenues (trame noire), les notes accentuées (trame grise) et les notes seulement énoncées (étoile centrée). Le décompte statistique de la densité de présence de chacune des hauteurs, tel qu'on le trouve à la droite du diagramme, donne une image assez précise de la hiérarchie qui s'établit entre elles. On peut visualiser cette hiérarchie (exemple 16 b ) en utilisant des conventions d'écriture de type schenkérien, « le principe général [étant] que les valeurs indiquent l'importance structurelle des notes auxquelles elles s'appliquent »(35).

<sup>(34)</sup> BOULEZ Pierre, Penser la Musique..., op. cit. p. 153.

<sup>(35)</sup> MEEUS Nicolas, Heinrich Schenker, une Introduction, Liège, Mardaga 1993, p. 66.



#### 3.3.2. L'harmonie des sections lentes

Contrastant rythmiquement avec les plages qui leurs sont adjacentes, les six sections lentes s'en distinguent également par une harmonisation spécifique, sortes de « moments d'harmonie pure »(36). Une réduction pour clavier de ces six sections permet de les réunir sur un axe paradigmatique (exemple 17 a). On observe que, dès la section du chiffre 10, le nombre d'accords croît régulièrement. Les six sons appartenant à l'Originel, sont tour à tour harmonisés par le premier accord de chaque section. En conséquence, le nombre de sections ne peut atteindre 7 : le septième son, MI bémol, forme en effet la désinence, à l'unisson, de chacune des six sections. Les « affleurements » de ce MI bémol, à plusieurs reprises dans la partition (notamment autour de l'axe, section 23), sont peutêtre des émergences de cette séquence « fantôme »...

En outre, l'échelle générale des sections lentes (exemple 17 b) forme un contraste harmonique évident avec l'échelle fixe des autres parties de l'œuvre : elle réunit, sur trois octaves, le total chromatique!

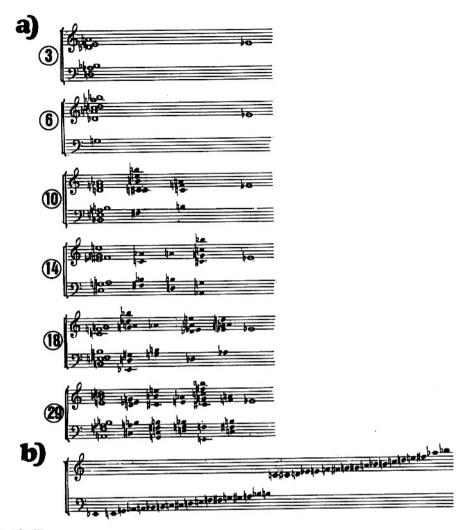
Enfin, certaines remarques s'imposent pour tenter d'approcher une autre face de l'univers harmonique de Boulez:

- 1. A l'exception des premier et quatrième accords du chiffre 14, tous sont inclus dans un « mode 4 » de Messiaen (exemple 18 a)<sup>(37)</sup>.
- 2. On relève des allusions à des structures régulières (exemple 18 b).
- L'engendrement des accords fait appel aux techniques sérielles de multiplication d'accords (exemple 18 c)<sup>(38)</sup>.

<sup>(36)</sup> On trouve des passages analogues - mais avec une tout autre réalisation et dans un esprit très différent - chez Stravinsky, dans les *Trois pièces pour quatuor à cordes* (1914), ou dans les *Symphonies d'Instruments à Vent*, (1920), œuvre déjà citée.

<sup>(37)</sup> Les hauteurs sont exposées mélodiquement, dans un ambitus d'octave.

<sup>(38)</sup> BOULEZ Pierre, Penser la Musique...., op.cit., p. 38 et sqq.



Exemple 17

 On observe de nombreux parallélismes partiels entre accords (exemple 18 d).

#### 4. Conclusion

Au terme de cet essai, on se sent envahi par l'insatisfaction et le doute. Par quelque biais qu'on l'aborde, une œuvre comme *Mémoriale* ne saurait se dévoiler par la seule approche analytique. Celle-ci, en effet, ne peut rendre compte du potentiel d'ambiguïté qui, tout au long de ces pages, tient l'écoute en éveil. On a invoqué les grands prédécesseurs (Varèse, Stravinsky, Messiaen) ; mais aucune « filia-

tion» n'est ici reconnaissable ; s'il y a « référence », c'est seulement de Boulez à Boulez. On a invoqué le monde sériel et les habiles transgressions qui ne manquent pas, ici, de gauchir volontairement le « système » et de convoguer « l'accident »; mais, par delà le travail arachnéen et la richesse d'invention de l'écriture. s'impose ce monde mouvant et pourtant toujours identique à lui-même, polarisé suivant des axes inéluctables. On a invoqué enfin l'univers électro-acoustique; en effet, si l'on regarde évoluer « l'œuvremaîtresse », on suit, au fil des années, le destin d'....explosante-fixe..., étroitement lié aux tribulations et perfectionnements



Exemple 18

de « l'ordinateur en temps réel » ; on s'aperçoit alors que *Mémoriale*, radicelle issue de ce monde rhizomatique, a suivi son propre parcours, tout en revenant un jour féconder l'arbre initial : l'*Originel*, pour flûte [MIDI] et grand orchestre, qui conclut de manière éclatante la plus récente version d'...explosante-fixe...!<sup>(39)</sup> Mais, parallèlement, le microcosme lancé

en 1985 dans l'espace musical contemporain, *Mémoriale*, œuvre de chambre pour flûte solo et huit instruments, « demeure ». La partition la plus délicate, exigeant l'interprétation la plus subtile, nécessitant l'écoute la plus raffinée<sup>(40)</sup> sera, on l'espère, longtemps encore jouée sous sa forme actuelle<sup>(41)</sup>. Car l'univers électroacoustique n'est présent dans l'œuvre

<sup>(39)</sup> Il faut écouter le superbe CD Deutsche-Grammophon 445 833-2. ... explosante-fixe... comprend : Transitoire VII - Interstitiel 1. Transitoire V - Interstitiel 2. Originel.

<sup>(40)</sup> Redoutable sur ce plan, pour qui n'a pas l'« oreille » suffisante, l'œuvre peut être imposée comme épreuve dans les concours de direction d'orchestre (cf. infra, Annexe I).

<sup>(41)</sup> Il est regrettable, sur ce point, que David Robertson ait cru bon, dans certains concerts de chambre, de diriger Mémoriale (1985) avec une flûte MIDI, ce que Boulez n'a encore jamais fait...

que pour être constamment « renoncé «. Avec *Mémoriale* (...explosante-fixe...originel), la « beauté convulsive « oscillera toujours, mouvement pendulaire imparable, entre « magique-circonstancielle « et « érotique-voilée ».

#### Références

Albéra, Philippe, Entretiens avec Claude Helffer, Genève, Contrechamps, 1995.

BAYER, Francis, De Schönberg à Cage, Essai sur la notion d'espace sonore dans la Musique contemporaine, Paris, Klincksieck, 1981.

Bonnefoy, Yves, « Le Surréalisme et la Musique », In *Harmoniques 5, IRCAM*, Paris, Bourgois, juin 1989 p. 143-148.

BONNET, Antoine, « Écriture et perception: à propos de *Messagesquisse*, de Pierre Boulez», In *Harmoniques 3, IRCAM*, Paris, Bourgois, Mars 1988, p. 211 - 243.

BOULEZ, Pierre, *Jalons (pour une décennie)*, Textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez, Paris, Bourgois, 1989.

Boulez, Pierre, *Par volonté et par hasard,* entretiens avec Célestin Deliège, Paris, Seuil, 1975, Coll. « Tel Quel ».

BOULEZ, Pierre, *Le pays fertile, Paul Klee,* Paris, Gallimard, 1989.

BOULEZ, Pierre, *Penser la Musique aujourd'hui*, Paris, Denoël / Gonthier, 1964, CB. Schott's Söhne Mayence, 1963.

Boulez, Pierre, *Points de repère*, Textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez, Paris, Bourgois, 1981, Coll. « Musique / passé / présent ».

Boulez, Pierre, *Relevés d'apprenti*, Textes réunis et présentés par Paule Thévenin, Paris, Seuil, 1966, Coll. « Tel Quel ».

CHOUVEL, Jean-Marc, « Matière et manière. Le Style : une Forme pour un Fond ? », *Analyse musicale* N° 32, Paris, juillet 1993, p. 20 - 26.

CHOUVEL, Jean-Marc, « Analyse musicale et temporalité », Analyse musicale et perception, Observatoire musical français, coll.

Conférences et Séminaires n° 1, Université de Paris-Sorbonne, 1994, p. 49 - 73.

CHOUVEL, Jean-Marc, « La Physique et l'Esthétique. Une analyse épistémologique des modalités de connaissance du phénomène harmonique », *Musurgia*, Vol. II N° 4, Paris, Eska, 1995, p. 88 - 102.

DEHU-DARRAS, Florence, Pierre Boulez, Productivité fonctionnelle et poétique de l'instant: une antinomie créatrice, Mémoire pour le DEA en Musique et Musicologie du XX<sup>e</sup> siècle, sous la direction de Hugues Dufourt, 1994 (mémoire dactylographié).

Deliège, Célestin, « Moment de Pierre Boulez. Sur l'introduction orchestrale de Répons », In *Harmoniques 4, IRCAM,* Paris, Bourgois, septembre 1988, p. 181-202.

Documentation: « Dossier Boulez », *Musique en jeu* N° 16, Paris, Seuil, 1974.

DUFOURT, Hugues, « La mémoire créatrice », In *Harmoniques 4, IRCAM,* Paris, Bourgois, septembre 1988, p. 72 - 105.

Eco, Umberto, « Pensée structurale et pensée sérielle », *Musique en jeu* N° 5, Paris, 1971, p. 45 - 56.

Griffiths, Paul, *Boulez*, London, Oxford's Studies of Composers, 1978.

Bennet (G), Berio (L.), Boulez (P.), Fano (M.), Globokar (V.), etc. *La Musique en Projet*, Paris, *IRCAM*, Gallimard, 1975.

Malherbe, Claudy, « En blanc et noir, l'espace musical contemporain, altérité et cohérence », *Musurgia*, Vol. III N° 3, Paris, Eska, 1996, p. 7 - 35.

MOLINO, Jean, « Du plaisir au jugement : les problèmes de l'évaluation esthétique », Analyse Musicale N° 19, avril 1990, p. 16 - 26.

Nattiez, Jean-Jacques, « *Répons* et la crise de la "communication" musicale contemporaine », In *Harmoniques 2, IRCAM*; Paris, Bourgois, mai 1987, p. 193 - 210.

NICOLAS, François, « Traversée du Sérialisme », Les Conférences du Perroquet, Paris, « le Perroquet », N° 16, avril 1988.

*Pierre Boulez, A Symposium*, Sir William Glock Ed., New York, Eulenburg, 1986.

## **ANNEXE**

## I. Mémoriale (...explosante - fixe...originel) Programmation par l'E.I.C., 1985 - 1996

DATE	LIEU	DIRECTION	SOLISTE	
29-11-85	NANTERRE, (Théâtre des Amandiers)	Pierre Boulez	Sophie Cherrier	
01-02-88	LILLE (Auditorium)	Peter Eötvös	Sophie Cherrier	
03-02-88	BRUXELLES (Palais des Beaux-Arts)	Pierre Boulez	Sophie Cherrier	
16-06-88	NEW YORK (Brooklyn, Academy of Music)	Pierre Boulez	Sophie Cherrier	
27-07-88	ROME Palazzo Farnese	Pierre Boulez	Sophie Cherrier	
13-11-88	LONDRES (Queen Elisabeth Hall)	Pierre Boulez	Sophie Cherrier	
17-01-89	LONDRES (Barbican Center)	Peter Eötvös	Emmanuelle Ophèle	
07-10-89	PARIS (Théâtre du Chatelet)	Pierre Boulez	Sophie Cherrier	
26-04-90	PARIS (Ircam)	Pierre Boulez	Sophie Cherrier	
21-06-90	MILAN (Conservatoire)	Pierre Boulez	Emmanuelle Ophèle	
23-09-90	BERLIN (Kammermusiksaal)	Pierre Boulez	Sophie Cherrier	
21-02-91	NEW YORK (Carnegie Hall)	Pierre Boulez	Emmanuelle Ophèle	
08-06-93	PARIS (C.G.P. Forum)	Pierre Boulez	Emmanuelle Ophèle	
13-09-93	TURIN (Conservatorio)	David Robertson	Pierre-André Valade	
15-09-93	PARME (Teatro di Regio)	David Robertson	Pierre-André Valade	
19-09-93	COLOGNE (Philharmonie Hall)	David Robertson	Pierre-André Valade	
22-09-93	BRUXELLES (Maison de la Radio)	David Robertson	Pierre-André Valade	
25-09-93	STRASBOURG (Palais des Fêtes)	David Robertson	Pierre-André Valade	
22-06-94	MILAN (Teatro alla Scala)	Pierre Boulez	Emmanuelle Ophèle	
02-04-96	PARIS (Répétition publique, Cité de la Musique)	Élèves de l'Atelier de direction d'orchestre.	Emmanuelle Ophèle	
04-04-96	PARIS (Cité de la Musique)	Stefan Karpe	Emmanuelle Ophèle	
04-04-96	PARIS (Cité de la Musique)	Tuomas Ollila	Emmanuelle Ophèle	
17-06-96	PARIS (CNSMDP, Plateau 5)	Audition de Chefs Assistants	Sophie Cherrier	
17-06-96	PARIS (Centre Georges Pompidou)	Pierre Boulez	Emmanuelle Ophèle	

## II. Pierre Boulez Éléments biographiques

Né le 26 mars 1925 à Montbrison (Loire), Pierre Boulez commence ses études secondaires dans sa ville natale et les poursuit à Saint-Etienne, puis à Lyon, où il s'oriente un moment vers la préparation du Concours d'entrée à l'Ecole Polytechnique. Parallèlement, une profonde attirance vers la musique, étayée par une formation pianistique déjà solide, va décider l'adolescent de 1943 à changer de cap et à partir pour Paris afin d'y acquérir les bases techniques nécessaires à sa vocation véritable : Pierre Boulez sera compositeur. Admis en 1944 dans la classe d'Olivier Messiaen, il obtient l'année suivante un premier prix d'harmonie et quitte le Conservatoire. Il continue toutefois à travailler avec Messiaen (composition et analyse), avec Andrée Vaurabourg (contrepoint) et René Leibowitz (technique dodécaphonique). Il ne retient d'ailleurs de ces enseignements que ce qui lui est nécessaire pour l'élaboration de sa propre pensée compositionnelle, tandis que, dans ses rapports avec le monde musical contemporain, entrent en conflit la découverte fulgurante et le rejet exacerbé. C'est alors qu'un heureux hasard lui permet d'entrer en contact avec la Compagnie Renaud-Barrault, récemment formée et installée au Théâtre Marigny. La forte personnalité du jeune homme va trouver là un accueil enthousiaste. Barrault « flaire » le génie : il le nomme directeur de la musique de scène de ses spectacles. Durant dix années, tout en ayant le temps nécessaire à sa propre activité de créateur, Pierre Boulez va faire, « sur le tas », l'apprentissage de la direction d'orchestre, du contact avec les interprètes, des exigences de la scène, de la fièvre des « tournées », de la discipline consentie, au sein d'une troupe exceptionnelle. Dix ans d'une collaboration fructueuse, pendant lesquels le compositeur aura pourtant tout loisir de rencontrer des interprètes hors pair, prêts à travailler et à jouer en public les premiers chefs-d'œuvre qu'il leur confie. En 1953, il quitte ses fonctions chez Barrault mais il fonde, avec l'aide de celui-ci, les « Concerts du Petit Marigny » - devenus le Domaine Musical - où, jusqu'en 1967, seront programmées des œuvres encore peu connues du public. Dès lors, sa trajectoire essentielle est tracée : trouver des solutions pour diffuser la musique contemporaine et faire évoluer ses rapports avec le public. Les obstacles ne manqueront pas. Il faudra affronter l'hostilité des critiques, l'apathie des pouvoirs publics, les rouages rouillés de l'institution. Mais Boulez poursuit son « sacerdoce », servi par une ténacité hors du commun et une absolue exigence de qualité. Continuant à s'affirmer comme créateur, il est alors appelé à l'étranger. Installé en 1959 à Baden-Baden, il assure pendant six ans les cours d'analyse musicale, de composition et de direction d'orchestre à la Musikakademie de Bâle (1960 - 66). Concurremment, il réussit la gageure de mener de front, tant en Europe qu'en Amérique, une double carrière de compositeur et de chef d'orchestre. Invité en 1966 par Wieland Wagner pour diriger Parsifal à Bayreuth, il succède ensuite à Leonard Bernstein à la tête de l'Orchestre Philharmonique de New York (1971). Nommé la même année chef permanent du BBC Symphony Orchestra de Londres, il vivra d'exaltantes heures de travail avec cette formation exemplaire. Rappelé en France par Georges Pompidou, le compositeur est pressenti, dès 1974, pour diriger le futur Institut de Recherche et de Coordination Acoustique / Musique (IRCAM), qui ouvrira ses portes en 1976. Enfin, la création officielle, en 1975, de l'Ensemble InterContemporain (E.I.C.) - dont la présidence lui est confiée permet à Boulez de réaliser son rêve le plus cher : porter à son sommet la qualité d'interprétation des œuvres de notre temps. Le Centenaire du Ring (1976) le retrouve à Bayreuth, où, quatre ans de suite, il dirigera la Tétralogie wagnérienne dans la superbe mise en scène de Patrice Chéreau. Nommé la même année professeur au Collège de France, il a enfin, en des séries de cours d'une éblouissante clarté, convié le public le plus divers à une réflexion approfondie sur la création musicale, l'esthétique et l'analyse des chefs-d'œuvre du XXe siècle.

Depuis 1992, Pierre Boulez, qui a quitté la direction de l'IRCAM, se consacre essentiellement à la direction d'orchestre et à la composition. L'année de son 70° anniversaire (1995), a été marquée par l'inauguration, à Paris, de la Cité de la Musique où s'incarnent enfin l'essentiel des souhaits, pour son propre pays, de l'un des plus grands créateurs de notre temps.

## III. L'œuvre de Pierre Boulez Repères chronologiques<sup>(42)</sup>

DATE	TITRE	ÉDITION	CRÉATION
1945	Douze Notations, pour piano (10')	Universal	12 février 1945 à Paris, (Triptyque), par Yvette Grimaud
1945	Trois Psalmodies, pour piano	retiré	12 février 1945. Paris, (Triptyque), par Yvette Grimaud
1945	Variations pour la main gauche	retiré	
1945-46 -1948	Quatuor pour Ondes Martenot, recomposé comme Sonate pour deux pianos	retiré	
1946	Sonatine pour flûte et piano. (12')	Amphion, 1954	1947 à Bruxelles, par Van Boterdael, (fl.), et Marcelle Mercenier (po)
1946	Première sonate pour piano (9')	Amphion, 1951	1946 à Paris, par Yvette Grimaud
1946-47	Le Visage Nuptial, pour soprano, contralto, deux ondes Martenot; piano, percussion Poèmes de René Char	Non édité	1947 à Paris (2 mouvements seulement)
1947	Symphonie concertante pour piano et orchestre		Jamais exécutée. Égarée dans un taxi en 1954
1948	Livre pour quatuor (19')	Heugel	1949 à Paris, par le Quatuor Hamman
1948	Deuxième sonate pour piano (30')	Heugel	29 avril 1950 à Paris (Ecole Normale de Musique), par Yvette Grimaud
1948	Le Soleil des Eaux pièce radiophonique pour voix et orchestre, sur des textes de René Char.		Avril 1948 à Paris (ORTF)
1948-49	Livre pour quatuor	Heugel, 1960 (sauf IV)	Octobre 1965 à Donaueschingen par le Quatuor Marschour (Ia, Ib, II) 8 juillet 1962 à Darmstadt, par le Quatuor Parrenin (IIIa, b, c,) 19 août 1981, Darmstadt par le Quatuor Parrenin (V, VI)
1950-58	a) Le Soleil des Eaux, pour soprano, ténor, basse et orchestre de chambre, sur des textes de René Char b)Le Soleil de Eaux, soprano, ténor, basse, chœur STB et orchestre	a) retiré b) Heugel, 1959	a) 18 juillet 1950 à Paris, Théâtre des Champs Élysées, avec Irène Joachim, Pierre Mollet, Joseph Peyron, Orch. National dir. Roger Désormières b) 9 septembre 1958 à Darmstadt, avec Joséphine Nendick, Helmut Krebs, Heins Reyfuss, Chœurs et orch. de la Radio de Hesse, dir. Ernest Bour
1950-51	Polyphonie X pour 18 instruments	Non édité	6 octobre 1961, à Donaueschingen, Orchestre symphonique du SWF de Baden - Baden, dir. Hans Rosbaud
1951-52	Deux études sur Bande : a) sur un son b) sur un accord de sept sons		Groupe de recherche de Musique Concrète, à Paris
1951-52	Le Visage Nuptial, pour soprano, contralto, choeur de femmes et grand orchestre, poèmes de René Char	Heugel, 1959	4 décembre 1957 à Cologne, par Ilona Steingruber, Eva Borneman, Chœur et orchestre du WDR, dir. Pierre Boulez
1952	Structures, pour deux pianos, premier livre.(18')	Universal, 1955	4 mai 1952 à Paris par Olivier Messiaen et Pierre Boulez.(1a) 13 novembre 1953 à Cologne, par Yvette Grimaud et Yvonne Loriod. (Intégrale)

<sup>(42)</sup> Il s'agit bien ici d'un essai de chronologie destiné à montrer un « parcours » dans la démarche compositionnelle de Boulez, avec ses constantes exigences de « réécriture ». Certaines œuvres, on le voit, n'ont jamais fait l'objet d'une publication ; d'autres ont été retirées du catalogue ; d'autres ne sont plus jouées sous leur forme initiale ; d'autres, enfin, sont en cours de révision. Ce tableau a été établi d'après plusieurs sources : 1) JAMEUX, Dominique (op. cit. p. 447 - 452). 2) Documents IRCAM, CDMC, E.I.C.

DATE	TITRE	ÉDITION	CRÉATION
1952	Oubli signal lapidé, pour chœur à 12 voix, sur un texte d'Armand Gatti	Non édité	3 octobre 1952 à Cologne, par l'Ensemble vocal Marcel Couraud
1955	La Symphonie mécanique, musique pour le film de Jean Mitry Bande magnétique pleine piste.		
1955	L'Orestie, pour voix et ensemble instrumental Musique de scène pour la pièce d'Eschyle, traduite par André Obey		1955 à Bordeaux, par la Compagnie Renaud - Barrault
1955	Le Marteau sans Maître (38') Dédicace : à Hans Rosbaud Pour Mezzo-Soprano solo et ensemble instrumental Instrumentation : 1.0.0.0 - 0.0.0.0 - 3.0.0 - 0.0.1.0.0. Guitare	Universal, 1954	18 juin 1955 à Baden-Baden, Festival de la SINC par Sybilla Plate et des membres du SWF de Baden- Baden, direction Hans Rosbaud
1956 -57	Troisième Sonate pour piano, en cinq formants (20')	Universal, 1961-63	1957, à Darmstadt, par Pierre Boulez
1958	Poésie pour pouvoir, pour orchestre et bande magnétique 5 pistes, sur des textes de Henri Michaux	Non édité	19 octobre 1958 à Donaueschingen par l'Orchestre de la SWF de Baden-Baden, direction Hans Rosbaud et Pierre Boulez
1957 - 1962	PLI SELON PLI, sur des poèmes de Stéphane Mallarmé I) a) Don, pour soprano et piano	Non édité	13 juin 1960 à Cologne , par Eva Maria Rogner et Pierre Boulez
	b)Don, pour soprano et orchestre	Universal, 1967	20 octobre 1962 à Donaueschingen, par Eva Maria Rogner, SWF Symphony Orchestra, dir. Pierre Boulez
	2) a) Improvisation I, pour soprano et petit ensemble de percussion (petite version)	Universal, 1958	13 janvier 1958, à Hamboug, par Ilse Hollweg, et les membres du N.D.R. de Hambourg, dir. Hans Rosbaud
	b) Improvisation I, pour soprano et orchestre	Universal, 1958	Idem 1) b)
	3) Improvisation II, pour soprano et petit ensemble instrumental. (17') 0.0.0.0.0 - 0.0.0.0 - 6.2.1 - 0.0.0.0.0, Guitare	Universal, 1958	Idem 2) a)
	4) a) Improvisation III, pour soprano et ensemble instrumental	Non édité	10 juin 1959 à Baden-Baden, par Eva Maria Rogner, Orch. symphonique du SWF, dir. Hans Rosbaud
	b) Improvisation III, pour soprano et ensemble instrumental (partition révisée). 4.0.0.0 - 0.0.1.0 - 7.1.3 - 0.0.0.5.3, Mandoline, Guitare Dédicace : à Herbert Hübner		23 février 1984 à Londres, par Phyllis Bryn - Julson et le BBC Symphony Orchestra, dir. Pierre Boulez
	5) Tombeau, Pour grand orchestre	Universal, 1971	Idem, 1) b)
1957 - 58	Doubles, pour grand orchestre		16 mars 1958 à Paris, Orchestre Lamoureux, direction Pierre Boulez
1961	Structures, pour deux pianos, deuxième livre. (20')	Universal	21 octobre 1961 à Donaueschingen, par Yvonne Loriod et Pierre Boulez
1962-64	Marges, pour ensemble de percussions (esquisses seulement)		
1963	Figures - Doubles - Prismes, pour grand orchestre	Non édité	10 janvier 1964 à Strasbourg, par l'Orchestre du SWF de Baden-Baden, dir. Pierre Boulez
1964	Éclat, pour ensemble de 15 instruments (8'): Piano, Célesta, Harpe, Glockenspiel, Vibraphone, Mandoline, Guitare, Cymbalum, Cloches-tubes, Flûte en sol, Cor anglais, Trompette, Trombone, Alto, Violoncelle	Universal, 1965 (fac simile du ms.)	26 mars 1965 à Los Angeles, direction Pierre Boulez
1965	Le Soleil des Eaux, pour soprano, chœur mixte et orchestre, sur des textes de René Char	Heugel, 1968	Octobre 1965, Berlin. avec Catherine Gayer, orch. et Chœurs de la Philharmonie, dir. Pierre Boulez

DATE	TITRE	ÉDITION	CRÉATION
1967	Domaines pour clarinette solo, (15')	Universal	20 septembre 1968, à Ulm, par Hans Deinzer
1968	Domaines, pour clarinette et clarinette basse, solos, et ensemble instrumental, (30'): 1.1.0.0.1 - 1.1.4.0 - 1.0.1 - 1.1.2.2.1, Saxophone alto en Mi b, Guitare amplifiée, Amplification	Universal, 1970	20 décembre 1968 à Bruxelles par Walter Boeykens, orch. symphonique de la Radio Belge, dir. Pierre Boulez. 10 novembre 1970 à Paris (version révisée), par Michel Portal et l'Ensemble « Musique vivante », direction Pierre Boulez
1968	Livre pour cordes. pour orchestre à cordes. (réorchestration des parties Ia et Ib du Livre pour quatuor)		Londres, BBC Orchestra, dir. Pierre Boulez
1968	Figures - Doubles - Prismes, pour grand orchestre	Non édité	1968, Orchestre de la Résidence de La Haye, direction Pierre Boulez
1969	Pour le Dr. Kalmus, pour fl. clar. piano, alto, vcl. (Hommage au Dr. K.)	Non édité	(Création privée), Maison du Dr. Kalmus, Londres
1970	Cummings ist der Dichter, pour 16 voix mixtes et ensemble instrumental, (12'), sur des poèmes de E. E. Cummings: 1.4.0.0.1 - 3.2.2.0 - 0.0.3 - 1.0.3.3.1, Chef de chœur	Universal	25 septembre 1970 à Ulm, par La Schola Cantorum de Stuttgart, SDR Sinfonie Orchester, Direction : Clytus Gottwald et Pierre Boulez
1970	Éclat / Multiples pour ensemble instrumental (28'): 1.1.0.1.0 - 0.1.1.0 - 3.2.1 - 0.0.10.1.0, Cymbalum, Guitare, Mandoline	Universal	21 octobre 1970 à Londres, par le BBC Symphony Orchestra, direction Pierre Boulez
1972-74	explosante-Fixe, pour flûte,clarinette en la, trompette, vibraphone, Halaphone, violon, violoncelle	Non édité	5 janvier 1973 à New York, Lincoln Chamber Society.
1974-75	Rituel in Memoriam Bruno Maderna, pour orchestre en huit groupes (l'ouvrage a été annoncé sous le titre Mémoriales)		2 avril 1975 à Londres, par le BBC Symphony Orchestra, dir. Pierre Boulez
1974	Ainsi parla Zarathoustra, pour voix et ensemble instrumental. (musique de scène pour une pièce de Jean-Louis Barrault, d'après le poème de Friedrich Nietzsche)		Paris, octobre 1974, par la Compagnie Renaud - Barrault
1976	Messagesquisse, pour violoncelle solo et six violoncelles. (8') 0.0.0.0.0 - 0.0.0.0 - 0.0.0.6.0 Commanditaire: Mstislav Rostropovitch. Dédicace: pour l'anniversaire de Paul Sacher	Universal	3 juin 1977 à La Rochelle, Oratoire, par Mstislav Rostropovitch et des membres du Concours Rostropovitch
1978	Notations I à IV, pour Orchestre (8') (version pour orchestre de 4 des Notations pour piano (1945).	Universal, 1984	18 juin 1980 à Paris, par l'Orchestre de Paris, direction Daniel Barenboïm
1981	Répons, pour 2 Pianos, Harpe, Cymbalum, Vibraphone, Xylophone, ensemble instrumental et Ordinateur en temps réel: (44'). Tutti : 2.2.2.1.2-2.2.2.1 - 0.0.0 3.0.2.2.1 Dédicace, : à Alfred Schlee, pour son 80° anniversaire	Universal	Répons I: 18 octobre 1981 à Donaueschingen, Sportshalle, par l'Ensemble InterContemporain, Pierre-Laurent Aimard, Alfred Neveu, Marie-Claire Jamet, M. Cerutti, V. Bauer, D. Ciampolini, Direction Pierre Boulez. Répons II: 6 septembre 1982, à Londres Répons III: 22 septembre 1984, à Turin
1984	Dérive I, pour ensemble instrumental (6'): 1.0.1.0.0 - 0.0.0.0 - 1.1.0 - 1.0.0.1.0 Dédicace: Pour le créateur du festival de Bath: Sir William Glock	Universal	
1985	Memoriale, pour flûte solo et ensemble instrumental: (5') 0.0.0.0.0-2 0.0.0-0.0.0-3.0.2.1.0. Dédicace: à Lawrence Beauregard	Universal E 18657	29 novembre 1985 à Nanterre, Théâtre des Amandiers, par Sophie Cherrier et l'Ensemble InterContemporain, direction Pierre Boulez.
1986	Cummings ist der Dichter. pour 16 voix mixtes et ensemble instrumental (13') sur des poèmes de E.E. Cummings Instrumentation: 2.2.2.1.2 - 2.2.2.1 - 0.0.3 - 3.0.2.2.1	Universal	23 septembre 1986 à Strasbourg (Festival Musica) par l'Ensemble InterContemporain, et le Chœur de Chambre de Stockholm, direction Pierre Boulez

DATE	TITRE	ÉDITION	CRÉATION
1986	Dialogue de l'Ombre Double, pour clarinette solo et Bande Magnétique (18')	Universal	28 octobre 1985 à Florence, par Alain Damiens
1987	Initiale, pour Septuor de Cuivres (2'): 0.0.0.0.0 - 2.2.2.1 - 0.0.0 - 0.0.0.0.0	Universal	4 juin 1987, à Houston, Ménil Fondation
1990	Dérive II, pour ensemnle instrumental (8'): 0.1.1.0.1 - 1.0.0.0 - 2.1.1 - 1.0.1.1.0 Dédicace : Pour les 80 ans d'Élliott Carter	Universal	21 juin 1990 à Milan, par l'Ensemble InterContemporain, direction Pierre Boulez
1991	explosante-Fixe, pour flûte solo, 2 flûtes et ensemble instrumental (36') solos: Flûte MIDI, deux Flûtes. tutti: 0.2.2.1-2.2.1.0.0-3.0.2.2.1, Ordinateur en temps réel.  Commanditaire: FondationTotal pour la Musique et Festival d'Automne à Paris Dédicace: « à fin d'évoquer Igor Stravinsky, de conjurer son absence »	Universal	11 janvier 1991 à Paris, Centre Georges Pompidou (Transitoire VII seul) par l'Ensemble InterContemporain, direction P. Boulez / F. Chaslin. Solistes : Pierre-André Valade, Sophie Cherrier, Emmanuelle Ophèle
1992	Anthèmes, pour violon seul (6') Commanditaire: Concours international de violon Yehudi Menuhin Dédicace: « à Alfred Schlee, en souvenir amical du 18.11.1991 »	Universal	7 octobre 1992 à Paris, Radio-France.
1993	explosante-fixe, Transitoire V, pour Flûte MIDI, 2 Flûtes et ensemble instrumental (15') tutti: 0.2.2.1.2 - 2.2.2.1 - 0.0.0 - 3.0.2.2.1, Ordinateur en temps réel. Dédicace: « à fin d'évoquer Igo: Stravinsky, de conjurer son absence »	Universal	11 novembre 1993, à New-York, Carnegie Hall, par l'Ensemble InterContemporain, dir. Pierre Boulez. Solistes: P.A. Valade, S. Cherrier, C. Delaval
1993	explosante-fixe, Transitoire VII, pour Flûte MIDI, 2 Flûtes et ensemble instrumental (13') tutti: 0.2.2.1.2 - 2.2.2.1 - 0.0.0 - 3.0.2.2.1, Ordinateur en temps réel. Dédicace: « à fin d'évoquer Igor Stravinsky, de conjurer son absence »	Universal	13 septembre 1993 à Turin, (Conservatoire), par l'Ensemble InterContemporain, direction David Robertson. Solistes: P.A. Valade, S. Cherrier, C. Delaval
1993	explosante - fixe, Originel, pour Flûte MIDI, 2 Flûtes et ensemble instrumental (5') tutti: 0.2.2.1.2 - 2.2.2.1 - 0.0.0 - 3.0.2.2.1, Ordinateur en temps réel Dédicace: « à fin d'évoquer Igor Stravinsky, de conjurer son absence »	Universal	11 novembre 1993 à New York, (Carnegie Hall), par l'Ensemble InterContemporainn, direction Pierre Boulez. Solistes: P.A. Valade, S. Cherrier, E. Ophèle.
1994	Incises, pour piano (5')	Universal	21 octobre 1994 à Milan (Scala), par les candidats du Concours Micheli. puis, 4 février 1995 à Caen (Théâtre) par Dimitri Vassilakis
1995	Dialogue de l'Ombre Double (version pour Basson et Bande magnétique) (18')	Universal	3 novembre 1996 à Paris, par Pascal Gallois
1996	Sur Incises, pour 3 Pianos, 3 Percussions, 3 Harpes (18')	Universal	27 avril 1996 à Bâle (Stadt Casino), par l'Ensemble InterContemporain ; direction : Pierre Boulez