

Sommaire

Remerciements	11
Préface	15
I. Mein Lieber Pierre... Cher Paul	19
II. ... écrit pour le concours Umberto Micheli à Milan	43
III. À Paul Sacher à l'occasion de son 90 ^e anniversaire	67
IV. <i>Primus inter pares</i>	101
V. Variations et réminiscences	129
VI. Coda et codetta	189
VII. ... et enfin, ils furent sept	211
Plan formel de <i>sur Incises</i>	231
Entretien avec Dimitri Vassilakis	233
Bibliographie	241

d'effectif instrumental et de genre formel, des œuvres qui contribuèrent à conférer à la musique de Boulez sa constante capacité de renouvellement, lui permettant de résister aux tentatives pour la rattacher à quelque « tradition » ou « influence » que ce soit. En même temps, son refus de la solution de facilité consistant à travailler à l'intérieur d'un cadre formel conventionnel a entraîné une lente et douloureuse gestation de compositions pour lesquelles il dut forger ses propres solutions face au défi de la forme.



Au cours d'un entretien ayant eu lieu trois jours avant celui cité au début du chapitre 5 – c'est-à-dire entre les exécutions de Bâle et d'Edinburgh de *sur Incises* en 1998, on interrogea Boulez sur l'état d'inachèvement d'... *explosante-fixe...*, œuvre dont seulement trois des sept parties projetées avaient été achevées. Voilà ce qu'il répondit :

Je ne suis pas pressé d'accomplir les autres parties. C'est une œuvre où les trois parties se tiennent très bien ensemble, et s'il y en a d'autres, elles s'ajouteront et formeront une mosaïque plus grande. De même que pour *Répons*, où j'ai ajouté au fur et à mesure des éléments ; mais là on est en présence d'une spirale : vous y ajoutez quelque chose, cela restera toujours une spirale – il faut seulement marquer le début et la fin du processus. J'aime beaucoup les œuvres infinies dans ce sens-là, dans leur double sens, c'est-à-dire non finies mais qui peuvent en même temps se prolonger indéfiniment³.

3. *Accents* n° 6, septembre-décembre 1998. « Pierre Boulez et la poésie », entretien avec Omer Corlaix, 15 septembre 1998.

Cette réponse est révélatrice, non seulement en relation avec ...*explosant-fixe*... et *Répons*, mais aussi avec beaucoup d'autres projets qui peuvent être considérés comme des *works in progress*. C'est en fait un schéma constant depuis les années 1970 : des œuvres relativement courtes comme *Messagesquisse* et *Dérive 1* ont été, pour ainsi dire, « officiellement achevées », alors que des œuvres plus vastes sont restées en cours. Où placer *sur Incises* dans ce catalogue de compositions qui existent selon différents états d'achèvement ? Peu de temps après la première à Bâle en 1998, la partition fut imprimée avec la coda qui venait d'être élargie. Dans le cas d'autres compositeurs, la publication symbolise l'achèvement de l'œuvre. Mais avec *sur Incises*, une énigme subsiste : la partition fut publiée avec une page blanche séparant le développement de la section précédente. Était-ce simplement la conséquence des différents stades d'achèvement de l'œuvre avec de nouvelles sections ajoutées, ou bien y avait-il une autre explication ? Une carte postale envoyée à William Glock au printemps de l'année suivante et faisant le point sur les projets en cours fournit un indice :

Je dois me remettre à *sur Incises* – une longue deuxième partie pour équilibrer la 1^{re} et la 3^e – et j'ai hâte de m'attaquer de nouveau au grand orchestre avec *Notations*. *Notations VII* était très satisfaisant⁴.

La deuxième partie dont parle Boulez est celle qui commence avec le passage dédié à Simha Arom, formé de cinq sections brèves écrites à l'origine pour piano solo comme le début d'une suite d'*Antiphonies* et de *Séquences*; elle se termine précisément là où est insérée la page blanche de la partition. Comme nous l'avons vu,

4. Collection William Glock, BL. MS Mus 948.

ce matériau avait été incorporé aussi bien lors de la première française d'*Incises* en février 1995 que dans la première version de *sur Incises* l'année suivante. À partir de là, la chronologie devient imprécise, bien qu'il soit clair que Boulez projetait un total de douze *Antiphonies* et *Séquences* alternées pour prolonger l'œuvre destinée au piano seul. Ce projet était à l'arrêt comme le démontre le fait que la version de 1995 d'*Incises* fut jouée aussi tardivement qu'en octobre 1998 – ce qui ne doit pas surprendre compte tenu qu'il devenait urgent d'achever *sur Incises* pour la première à Bâle de la version révisée ce même mois. Néanmoins, au commencement de l'année suivante, un *aide-mémoire* concernant l'œuvre pour piano solo indique qu'une troisième *Antiphonie* a été achevée et que, de plus, une série de *Séquences* lentes se trouvent déjà réalisées. C'est alors que la logique du commentaire de la carte postale à Glock devient claire : il est évident que l'intention de Boulez était de composer une version pour ensemble des sections restantes et de les insérer avant la partie de développement de *sur Incises*. Un canevas non daté ébauche la forme d'une série de douze *Antiphonies* et *Séquences* alternées, ainsi que leur distribution entre les trois pianos, plutôt dans la manière dont la configuration des sept *rappels* avait été ébauchée avant leur réalisation. Il est à remarquer que, contrairement à la division ici égale des instruments, celle prévue pour les *Antiphonies* et les *Séquences* devait être finalement dominée par le premier piano, rendant la distribution envisagée obsolète. Boulez acheva le projet dans les mois suivants : *Incises* fut publié en 2002 avec l'inclusion d'*Antiphonie 3*, suivie d'une coda étendue qui n'était qu'une réduction drastique des *Séquences* déjà composées, cependant que l'œuvre pour ensemble demeura dans la forme qu'elle avait lors de la première en octobre 1998 à Bâle.

Que faire, dès lors, de cet évident changement de plan après la déclaration du compositeur selon laquelle les

vastes sections extrêmes de *sur Incises* réclamaient une section médiane substantielle afin de rétablir l'équilibre formel? Dans ses commentaires ultérieurs sur l'œuvre, Boulez s'est référé aux cinq sections brèves précédant le développement en les qualifiant de « transition », et sans doute fit-il de son mieux pour dissimuler le raccord en ajoutant plus tard des parties de harpe qui renforcent la résonance des pianos immédiatement avant le début du développement (pages 108-109). Cependant, demeure un sentiment d'inachèvement à cet endroit de la partition, avec une transition quelque peu abrupte vers le développement et une jonction maladroite avec l'entrée du piano 3 dans le *Prestissimo*, après le *Très lent* qui précède: peut-être la page blanche devait-elle servir à une transition plus graduelle une fois prise la décision d'abandonner le vaste élargissement prévu de la deuxième section. D'un autre côté, *Antiphonie 3*, dans sa forme finale, devint une section de proportions considérables dans *Incises*, et son style pianistique, avec des changements brusques d'atmosphère et de texture, s'oppose fortement aux sections précédentes. Il se peut bien que Boulez se soit rendu à l'évidence qu'une version pour ensemble de ce passage aurait été difficile à intégrer dans une forme de proportions aussi vastes. Une esquisse rythmique pour *Antiphonie 3* consiste en une séparation spatiale des trois cellules composant chacune des sections, ce qui pose la question de savoir s'il envisageait la possibilité de distribuer le matériau entre les trois pianos de *sur Incises*. L'esquisse porte un en-tête cruellement frustrant:

... Pour l'élargissement éventuel de *sur Incises*. Grande Diagonale – rythmes de plus en plus « improvisés »...

Étant donné que la version pour piano solo d'*Antiphonie 3* n'a pu être achevée que peu de temps avant la carte postale

à Glock, il semble probable que Boulez envisageait une version pour ensemble à cette époque et finit par changer d'avis lorsqu'il se confronta aux réalités qu'elle impliquait. Plus curieuse encore est la possibilité que la section qui fait partie aujourd'hui d'*Incises* ait pu être composée à l'origine en pensant à *sur Incises* et ait pu remplacer un brouillon plus simple de la section quand il décida d'abandonner l'élargissement de l'œuvre pour ensemble⁵. Comme nous l'avons déjà vu dans l'évolution de ce double projet, à plusieurs reprises Boulez adapta le plan structurel au moment de la réalisation concrète de ses idées créatrices et en fonction de son sens de l'équilibre quant à la construction formelle. Selon ses propres mots :

J'ai dit, et je le pense encore, que la réussite de l'œuvre se situe dans l'imprévisible devenant nécessité. L'imprévisible ne peut pas rester imprévisible sous peine de décourager la perception, l'intérêt pour l'œuvre. C'est précisément la relation entre le surprenant et l'inéluctable qui reste pour moi la marque de l'achèvement : ce à quoi tend, en principe, tout compositeur digne de ce nom⁶.



C'est une coïncidence amusante que la publication du bref morceau pour piano, *Une page d'éphéméride* en 2006, ait porté au chiffre magique de sept le total des compositions de Boulez basées sur le cryptogramme Sacher : *Messageskisse*, *Répons*, lui-même à la source de *Dérives 1* et 2, et suivis des deux œuvres qui font l'objet du présent

5. Pour le brouillon d'*Antiphonie 3* destiné à l'origine à la pièce pour piano solo, voir Peter O'Hagan : *op. cit.*, p. 308.

6. Cité de la musique, Paris, 15 novembre 1999. Paul-Sacher Stiftung (non encore catalogué).

livre, *Incises* et *sur Incises*. En dépit de leurs origines communes, ces sept compositions sont très différentes en termes de genre et de caractère musical. Ainsi, des quatre œuvres les plus brèves, deux sont pour piano solo, une pour petit ensemble (*Dérive 1*) et une de type concertante (*Messagesquisse*). Les autres sont pour ensemble (*Dérive 2*) ou appartiennent à deux types de pièces concertantes, *sur Incises* et *Répons*, cette dernière recourant au traitement électronique en temps réel. Parmi ces trois compositions, *sur Incises* occupe une position assez particulière : elle est liée d'une part à *Dérive 2* en tant qu'œuvre pour ensemble, et d'autre part à *Répons* par son caractère concertant – l'opposition entre un groupe et six solistes. Boulez a comparé la structure de *Répons* à une spirale dont la forme reste fondamentalement inchangée par l'addition de nouveaux éléments, alors que, du point de vue des formes traditionnelles, le principe est plus proche du *ritornello* baroque. Dans le cas de *Dérive 2*, l'échelle formelle imposante quoique statique est ponctuée par une série d'interruptions qui s'efforcent de submerger la structure de base, un principe qui remonte à plus d'un demi-siècle avec les tropes insérés dans le mouvement lent de la *Deuxième Sonate*. Bien que des éléments de ce même procédé soient présents dans les *rappels* de *sur Incises*, la structure formelle globale est plus dynamique, plus proche de la sonate classique traditionnelle que n'importe laquelle des œuvres du cycle Sacher. Ces trois œuvres comprennent des parties pour piano, harpe et percussions à hauteurs fixes, mais tandis que l'unique piano de *Dérive 2* agit comme un élément important de l'ensemble, les deux pianos de *Répons* font partie du groupe de six solistes. Dans le cas de *sur Incises*, le point de départ était une œuvre pour piano solo avec un ensemble de soutien comprenant un ou plusieurs pianos supplémentaires, une conception plus tard modifiée en faveur d'un groupe de trois pianos, percussions et

harpes. Cette conception initiale plaça d'emblée l'œuvre à part dans le cycle Sacher : bien que de nombreux points de convergence au niveau du style et de la technique pianistiques existent entre *Répons* et *sur Incises*, les œuvres sont fondamentalement de caractère différent. Le rôle de la harpe illustre bien cette différence : dans *Répons*, l'instrument fait partie des six solistes, dans *sur Incises*, les trois harpes viennent en soutien des trois pianos. En d'autres termes, elles ont une fonction de résonateurs qui, dans le cas de *Répons*, est réalisé à travers le traitement électronique. Les pianos ont de multiples rôles, la virtuosité individuelle étant *sine qua non* : chaque pianiste se voit offrir des cadences solos exposées nécessitant de la souplesse dans le phrasé et des passages extrêmement rapides. Cependant, en même temps que les exigences des parties individuelles, il y a des exigences relatives au jeu d'ensemble : un besoin de précision à des tempi extrêmement rapides d'une part, et le besoin d'évoluer efficacement en tempo libre d'autre part, chaque pianiste répondant aux autres dans une interaction constante qui par nature va changer d'une exécution à l'autre. En dépit des formidables exigences techniques, en particulier, dans les *Deuxième* et *Troisième Sonates*, *sur Incises* nécessite une gamme de qualités pianistiques unique dans la musique de Boulez. À cet égard comme à d'autres, bien qu'appartenant au cycle Sacher, *sur Incises* occupe une place à part dans sa production.



Au long de sa carrière de compositeur, les notions de proportion et d'équilibre ont été une préoccupation centrale dans la pensée de Boulez et se sont manifestées de différentes manières. Pour l'essentiel, il interpréta le principe sériel comme la capacité de définir des relations

numériques entre hauteur et durée et de projeter ces relations sur des unités formelles plus larges. *Structure 1a* est l'expression la plus pure et la plus concentrée de cette conception, mais ses limites du point de vue créatif se firent rapidement sentir, si bien que les deux pièces suivantes – *Structures 1b* et *1c* – constituèrent des tentatives pour élargir les frontières tout en préservant le principe du sérialisme intégral. Les œuvres suivantes, et surtout *Le marteau sans maître*, n'abandonnèrent pas le moins du monde de tels principes mais les élargirent grâce aux multiplications d'accords et à une mobilité de plus en plus grande des séries. Le *deuxième livre* de *Structures* porte ce processus à sa conclusion logique, sapant l'ordre des séries par la variété des choix disponibles. Quoique vers 1970 Boulez ait, à toutes fins utiles, abandonné la technique dodécaphonique, les deux cycles qui ont dominé la deuxième moitié de sa carrière – basés sur le cryptogramme Sacher de six notes et sur le motif de sept notes d'... *explosante-fixe* ... – se caractérisent par la même préoccupation d'unité supérieure entre la grande forme et les plus petits éléments structuraux. Dans le cas de *sur Incises*, une manifestation de cette préoccupation est la prédominance du chiffre 7 dans la deuxième partie de l'œuvre – au point signalé symboliquement par une page blanche dans la partition à la jonction entre le matériau déjà composé pour *Incises* et le matériau nouveau composé spécifiquement en hommage à Paul Sacher. Déjà dans la première partie de l'œuvre, le chiffre 14, multiple de 7, apparaissait au premier plan dans la structuration rythmique de la pièce de concours originale, et le point culminant du *Prestissimo* de *sur Incises* est marqué par la répétition à quatorze reprises de l'accord Sacher. Lors de la première de *sur Incises* en 1996 à Bâle, la première section de la deuxième partie, avec sa séquence de quatorze accords, est suivie par deux sections basées chacune

sur sept accords complétant la brève conclusion de cette version préliminaire. À mesure que Boulez élargissait l'œuvre, les proportions continuèrent d'être dominées par le chiffre 7, les sept variations de la section de développement étant basées sur les mêmes sept accords, chaque variation étant formée de sept unités rythmiques. Boulez se permet même un tour de passe-passe dans les *rappels* successifs, arrivant à un total de sept en prenant pour base du septième *rappel* deux notes extraites de l'inversion du cryptogramme Sacher au lieu d'en prendre une seule. À son tour, la coda est basée sur une suite de sept brèves sections dont les limites sont définies par sept *points d'orgue*. Finalement, la codetta, entendue pour la première fois lors de la création en octobre 1998 à Bâle, est construite autour de sept accords de sept sons chacun et reliés au matériau qui avait déjà servi de base aux sections précédentes. C'est comme si la personnalité créatrice de Boulez avait besoin de cette discipline fondée sur des proportions numériques, celles provenant d'un élargissement de la technique dodécaphonique, laquelle s'estompe graduellement durant les années 1960 et est remplacée par un chiffre qui détermine les proportions de ses œuvres tardives. Par voie de conséquence, les caractéristiques les plus saillantes de la technique sérielle sont préservées tout en étant dépouillées du bagage historique de la technique dodécaphonique. Si l'idée d'une forme basée sur la racine carrée élaborée par John Cage était loin derrière lui, demeurerait celle du rapport entre formes à grande échelle et petites unités, qui influençait encore sa pensée. Ce n'est pas un hasard si les programmes du Domaine Musical, dans les années 1950, présentèrent des polyphonies médiévales fondées sur les procédés isorythmiques, avec leurs proportions métriques rigoureuses, ou si, sa vie durant, Boulez aimait la musique de J.S. Bach, avec son contrepoint transcendant et son symbolisme numérique.

Malgré tout, la question demeure : pourquoi la deuxième partie de *sur Incises* prend-elle explicitement de telles proportions ? Le chiffre magique sept, avec ses connotations aussi bien religieuses que poétiques, intéressait Boulez depuis fort longtemps, avant même ses premières compositions reconnues. Des études de mathématiques de sa jeunesse, il en connaissait le statut de nombre parfait, somme de deux formes géométriques élémentaires, le triangle et le carré. Que cette notion ait été ancrée dans sa pensée depuis les années de ses premières compositions d'étudiant peut être démontré par le fait que la septième des *Douze Notations*, achevée en novembre 1945, est construite sur une cellule de sept notes qui n'est articulée, dans sa forme complète, que dans les mesures finales. Si le chiffre magique sept fut au premier plan de la pensée de Boulez tout au long de sa carrière, cela est dû également aux associations poétiques qui remontent à ses années de formation et à sa découverte de la poésie de Mallarmé, dominée par l'image des sept étoiles de la constellation *Ursa Major* (la « charrue »). La mesure de leur signification est confirmée par la dédicace à l'un de ses plus proches amis, Pierre Souvtchinsky, de l'une série des sept « *interjections* » faisant partie d'... *explosante-fixe* ..., envoyée en octobre 1972 à l'occasion de son quatre-vingt-dixième anniversaire (il était né le 5 octobre 1892). Elle était accompagnée de la dédicace suivante :

1. de Londres à New York / 2. ma pensée / 3. L'ami de toujours / 4. exceptionnelle / 5. ces interjections / 6. chiffre, en principe, magique ! 7. je la désire propice.

L'année suivante, l'un de ses collègues les plus proches, le compositeur et chef d'orchestre italien Bruno Maderna, mourut, et la réaction de Boulez fut de composer la plus longue de ses threnodies, *Rituel in Memoriam Bruno*

Maderna, composition faisant partie du cycle ...*explosante-fixe*... . Bien que fort éloignée, sur le plan émotionnel, du caractère exubérant d'une grande partie de l'écriture de *sur Incises*, cette composition est dominée elle aussi en termes de structure par le nombre 7 et la note centrale *mi*⁷. La connexion est curieuse et invite à reconsidérer l'ensemble de la musique de Boulez de cette époque. D'autres facteurs pourraient-ils être en jeu, en même temps que l'harmonie des proportions, et avoir ainsi une influence sur l'unité de style perçue dans des compositions dont la différence de caractère est aussi marquée ?

Les deux cycles majeurs de compositions basées sur le cryptogramme Sacher de six notes et le cycle ... *explosante-fixe* ... de sept notes ont occupé Boulez de façon presque exclusive tout au long de la deuxième moitié de sa vie de compositeur, avec une seule exception : le projet alors en cours de développer les *Douze Notations* de 1945 pour en faire une série d'œuvres orchestrales. Une fois achevée *Notations 1-4* en 1980, les plans pour la réalisation du groupe suivant de quatre pièces furent indéfiniment différés à cause d'autres projets venus s'intercaler, jusqu'à ce que pour finir, une seule pièce, *Notation 7*, fût achevée en 1997. Comme il le dit clairement dans la carte postale envoyée à Glock et citée ci-dessus, Boulez avait la ferme intention d'achever les trois autres pièces du groupe. Cependant, il est légitime de se demander pourquoi il privilégia la composition de *Notation 7* à ce moment au lieu de procéder dans l'ordre avec les *Notations 5 à 8*. La réponse se trouve dans la signification particulière de cette pièce au sein du développement de Boulez : la cellule de sept notes

7. Voir Olivier Merlin : *op. cit.*, p. 276-277 et Brice Tissier : « Boulez et le Théâtre de la Cruauté d'Antonin Artaud : de *Pelléas à Rituel*, in *memoriam Bruno Maderna* », in *Intersections*, Revue canadienne de musique, vol. 28 n° 2, 2008, p. 44-48. Ce dernier texte contient des informations détaillées sur la dédicace à Souvtchinsky.

de *Notation 7* est identique à celle qui avait servi de base à ... *explosante-fixe* ... et au groupe de compositions qui en sont dérivées. Parmi ces compositions se trouve la pièce pour violon solo *Anthèmes* et, par une autre coïncidence, Boulez travaillait à une extension de celle-ci à l'IRCAM au milieu de l'année 1998, précisément à l'époque où il achevait ce qui deviendrait la version finale de *sur Incises*. Seulement quelques mois plus tard, l'élaboration orchestrale de *Notation 7* était achevée et la première audition eut lieu le 14 janvier 1999 avec l'Orchestre Symphonique de Chicago sous la direction de Daniel Barenboim. Dans un certain sens, la pièce est un pendant du cycle incomplet des *Notations* et une épitaphe au projet ... *explosante-fixe* ..., également incomplet. Mais cette pièce peut-elle avoir une autre signification en relation avec celles du cycle Sacher, et spécifiquement *sur Incises*?

À cause de la longue gestation des *Notations 5-8*, originellement prévue pour une exécution par l'Orchestre de Paris dans les années 1980, la composition de *Notation 7* a sans doute chevauché celle de nombreuses autres œuvres, y compris les derniers stades du travail pour *sur Incises*. À première vue, bien que les deux compositions aient leur origine dans des pièces pour piano seul, un monde semble les séparer : les textures chatoyantes et le délicat filigrane des parties de cordes de *Notation 7* évoquent l'écriture orchestrale de Debussy – *Jeux* en particulier, une œuvre que Boulez tenait en grande estime – et offrent un fort contraste avec les textures acérées des pianos et des percussions à hauteurs fixes de *sur Incises*. Cependant, il existe une similarité frappante : les effectifs instrumentaux des deux compositions comprennent des vibraphones, marimbas et steel drums – la seule occurrence d'une telle combinaison dans toute l'œuvre de Boulez. L'explication de leur emploi dans *Notation 7* remonte au caractère de la pièce originale pour piano, qualifiée d'un seul mot, « *Hiératique* »,

lequel disparaît de la partition orchestrale. Quand le pianiste Claude Helffer joua *Notations* pour le compositeur, il fut intrigué par cette étrange injonction et demanda des éclaircissements à Boulez, ce qui déboucha sur la note manuscrite suivante dans sa copie de la partition :

... Qui concerne les choses sacrées qui appartiennent aux prêtres...⁸

Ainsi, précisément en 1998, alors que Boulez était en train de terminer une composition influencée par les rituels hétérophoniques de l'Afrique Centrale et se terminant par une coda qui évoque la cérémonie de mariage des *Noces* de Stravinsky, il travaillait en même temps à une vaste expansion de ses tentatives juvéniles de conjurer l'univers d'un rituel religieux.

De même que dans *sur Incises*, l'instrument associé à la magie, le marimba, a une partie soliste au début de *Notation 7*; les marimbas sont présents dès le commencement de l'œuvre, mais plutôt dans un rôle de support, et ils ont pour fonction de soutenir les notes pédales oscillantes, constamment présentes dans la pièce originelle. Bien que les textures deviennent de plus en plus élaborées dans leur prolifération mélodique et leur complexité rythmique à mesure que la pièce avance, ils restent en permanence cantonnés à l'intervalle de quinte juste qui ouvrait la pièce originelle pour piano. À plusieurs reprises, les cellules de notes convergent avec celles dérivées du cryptogramme Sacher, mais cela ne porte pas à conséquence, car il y a d'étroites similitudes entre les cellules originelles de six et sept notes, tout particulièrement avec la technique boulézienne d'enrichissements et de transformations

8. Médiathèque Mahler, Paris. Collection Claude Helffer (Inventaire partiel, p. 70).

constants. Plus intéressant est le moyen par lequel les traits discontinus de la pièce de piano sont élargis, rappelant l'Introduction de *sur Incises* avec son exploitation exhaustive d'idées relativement simples. Dans *Notation 7*, comme dans *sur Incises*, les steel drums sont employés avec parcimonie, entrant tardivement et disparaissant rapidement, mais ponctuant la texture avec des dessins rythmiques caractéristiques qui incluent des *tremolandi*, comme dans les deux derniers rappels de *sur Incises*. À mesure que la pièce orchestrale avance vers son point culminant, l'évocation de l'univers du gamelan, tel que Debussy l'avait recréé dans son écriture orchestrale, se fait plus forte. Bien que *Notation 7* soit, à plusieurs égards, une œuvre très différente de *sur Incises*, elle lui est complémentaire – peut-être un équivalent javanais des rythmes balinaï plus tranchants de *sur Incises*. Telle quelle, elle constitue un pendant non seulement aux autres compositions du cycle ... *explosante-fixe* ..., mais aussi à *sur Incises*, preuve supplémentaire de l'unité sous-jacente au centre de l'activité créatrice de Boulez dans de la deuxième moitié de sa carrière.



La réputation d'*enfant terrible* qui fut rapidement celle de Boulez au sein de la génération d'après-guerre masquait une profonde connaissance et un grand respect de la tradition. Même ce premier chef-d'œuvre qu'est la volcanique *Deuxième Sonate* porte en son sein une incitation à renouveler la structure de la forme sonate traditionnelle en partant de ses cendres. Comme il l'exprima dans un contexte plus général :