

“ Le problème de la création aujourd’hui se centre autour  
d’un seul et unique point: Pierre Boulez.”  
A.T. Récapitulatif 1991.

## **L’influence de Pierre Boulez au sein du paysage musical français européen et mondial sur les compositeurs modernes, de l’après-guerre aux années 80.**

**Idée** D’ une influence directe aux préalables (néo)techniques incertains suivant la trajectoire stylistique du compositeur, à des influences plus ou moins lointaines.

La question de l’influence de Pierre Boulez sur toute une génération de compositeurs reste, après un demi-siècle de création, complexe, ambiguë et peu saisissable. Elle semble se confondre de très près avec celle laissée dans de nombreux domaines, la composition, la réflexion de type musicologique, la direction d’orchestre, la conception et l’organisation de la vie musicale, avec et par les différentes facettes de la personnalité de Boulez, plus que s’imposant comme une réalité structurelle de la composition musicale, par exemple.

On pourrait presque dire que l’ empreinte de Boulez dans le monde musical est de caractère bien plus évanescent, poétique, que tous les registres de son action musicale propre, réel domaine personnel d’exception, chef- d’oeuvre de pragmatisme, d’ attitude face à la création, tant sur le plan d’une conception historique que sur celui de la réalisation pratique compositionnelle, de son exigence, du soutien de celle-ci sous toutes ses formes, par l’interprétation jusqu’à la création d’un ensemble spécialisé ( à défaut d’orchestre) et d’un centre de recherches musicales, l’Ircam qui a pour mission de prolonger le travail de ses collègues et de générations de musiciens plus jeunes. Bref un cadre apparemment idéal de création personnelle, mais encore de puissance laissée par les multiples activités liées à une oeuvre sur tout un pan de la vie musicale, de l’organisation d’une saison de concerts, au format de ceux-ci, à la conception d’un programme. Tout concourt à laisser la trace dans de nombreux domaines d’ une oeuvre du siècle dans son propre siècle.

On est donc amené à se poser la question non seulement des modalités d’ une influence historique laissée par la présence de l’oeuvre de Boulez mais également des nombreuses dimensions de ses activités musicales afin de voir en quoi cette influence a pu, pourra, ou aurait pu s’avérer fondatrice, sur le plan technique, esthétique, stylistique dans une période immédiate déterminée ou pour le futur, surtout si l’on s’interroge sur l’avenir de la musique, ce qui nous amène à examiner son présent et son passé.

D’emblée et ce, afin de ne pas trop nous perdre en conjectures, il convient de dire que l’influence la plus prégnante laissée par le compositeur à différentes périodes et aujourd’hui encore, reste de nature et technique et inachevée. Boulez exerce d’abord une influence de proximité mais non essentielle sur les compositeurs de sa génération durant la grande aventure de la modernité des années 50 et par la suite sur des compositeurs mûrs et adroits se tournant dans une logique d’hommage à l’endroit d’une référence internationale de la musique. Viennent ensuite ceux de la génération immédiatement suivante, les compositeurs nés dans les années 30, que l’on qualifie de génération sacrifiée, qui s’engouffrent en masse et avec bonne volonté dans la séquence de l’aventure de la musique sérielle de la seconde moitié du siècle. A cette génération, la génération d’après fait un pâle écho. Puis survient un second temps, celui des épigones divers et variés pour lesquels le style de Boulez des années 80-90 constitue tant un

réservoir potentiel de garantie esthétique, qu'une énigme inexplorée, parfois un blanc-seing pour l'activité créatrice.

### **Ses antécédents, Sa propre généalogie. Ses influences.**

#### **I )Des influences dominantes à une intelligence souple de la musique.**

De l'exploration du système sériel à la perméabilité à d'autres influences sources cardinales de la musique du XX<sup>ème</sup> siècle.

Le style de Boulez n'est pas le fruit d'une invention pure ou d'un système intégralement formalisé ne se rattachant à aucune période de l'histoire de la musique. Bien au contraire, même si l'oeuvre est née d'une intelligence brillante et d'une analyse remarquable du potentiel des différentes productions du XX<sup>ème</sup> siècle, elle a des liens avec les grands aînés. Webern reste le compositeur dont il a tiré, après observation de la totalité de son travail, les enseignements les plus riches en matière d'invention et de réalisation. Boulez a été particulièrement attentif au tournant que constituent, dans l'oeuvre webernienne, les pièces avec voix et la brièveté des dimensions temporelles l'a même amené à reconsidérer la question du temps musical. Les différentes conceptions rythmiques de Stravinsky lui ouvrent des portes que l'école de Vienne, plus axée sur un travail de type harmonique, avait peu ou prou explorées. Bartok avec sa notion percussive violente du piano joue un rôle qui finalement s'estompera avec le temps. Debussy, par sa capacité à créer la forme en fonction des différentes articulations d'un matériau la définissant, a eu également sur Boulez une emprise particulière, la flexibilité et le raffinement sonores s'ajoutant à une écriture stylistiquement éloignée de la musique française du début du XX<sup>ème</sup> siècle. Enfin Messiaen, dont l'influence se révélera ultérieurement dans les années 80, lorsque Boulez admit qu'il "lui aura appris à bien écouter les accords." Cette convergence d'influences actives confère à son oeuvre une spécificité unique et cardinale de la pensée musicale et de la musique au XX<sup>ème</sup> siècle, tout en relevant d'un style qui, croisé par ces différentes mouvances, est d'une nature assez composite et s'est largement développé par, (de) lui-même au travers des différentes formes de réalisation ouvertes par l'écriture sérielle.

#### **II )Un pôle d'influence morale, d'attraction historique parmi les compositeurs sériels autonomes français, européens et étrangers de sa génération.**

De Paris, Ballif, Barraqué, Messiaen, à Darmstadt, Maderna, Bériot et Stockhausen.

L'ensemble des compositeurs engagés dans l'aventure sérielle d'après-guerre sont nécessairement très attentifs les uns aux autres. L'influence de Boulez, si elle admet une relation collégiale avec des compositeurs comme Bériot et Stockhausen, se heurte sur le plan compositionnel à celle de ses confrères français dont il estime le travail comme étant moins achevé.

*( Citer les liens avec Barraqué et les propos sur Ballif. Citer les propos sur Stockhausen).*

Avec ses confrères européens, il partage une relation de travail active, crée les "Gruppen" de Stockhausen avec le compositeur allemand et Bruno Maderna à ses côtés. Les personnalités de créateurs de cette époque étant très fortes, l'influence stylistique et technique, si elle s'est faite, s'est nécessairement opérée à un haut niveau indécidable sur le plan pratique, ou au contraire s'est clairement affichée avec humour et a été traitée de façon anecdotique, notamment avec Bériot dans "Sinfonia".

Une influence réciproque inattendue sur un compositeur éloigné des préoccupations sérielles:

Messiaen.

Très impressionné par le talent de Boulez, Messiaen, influencé par l'effervescence sérielle, effectuée dans une tradition tronquée du sérialisme intégral un court passage par l'école de Darmstadt avec *"Modes de valeurs et d'intensité"*, pièce que Boulez critiquera mais qui servira de préalable au premier livre des *"Structures I pour deux pianos"*.

( Citer le propos de Messiaen dans le livre sur Boulez.)

**III )Une influence pratique technique et esthétique sur les compositeurs plus jeunes de la génération immédiatement postérieure.**

De la recherche d'une transmission des formes techniques d'un métier de compositeur contemporain aux formes d'une pratique plus autonome.

Le temps d'*"Eclat"*. Les années d'enseignement à Bâle. De l'imitation avec Amy, Eloy, Holliger, Méfano, à la transformation, le temps suspendu d'une transmission technique-esthétique.

Invité à donner des cours de composition à Bâle selon la formule qui lui conviendrait, Boulez se retrouve face à une jeune génération de musiciens tels que Amy, Eloy, Holliger, Méfano, Zender, qui vont être amenés à développer avec lui, suite à son enseignement, un rapport particulier sur le plan technique et musical et vont faire l'épreuve d'une forte personnalité de compositeur dont l'activité ne se résume pas à l'enseignement. Interrogé sur cette période lors de la parution d'*"Enseigner la composition"* cahier de l'Ircam, Boulez juge cette période avec une sévérité qui n'a d'égale que celle que porteront sur lui ses élèves mêmes, sans compter celle de l'histoire. On trouve toutes les réactions possibles face à l'enseignement en général, de la copie avec Gilbert Amy, de la tentative maladroite d'appropriation des critères bouléziens, direction d'orchestre, composition, activisme opportuniste, au rejet intelligent procédant néanmoins d'une influence stylistique et technique évidente, avec Heinz Holliger qui, plus comme un compositeur ayant saisi par l'intermédiaire de Boulez l'essence historique des formes potentielles de l'évolution de l'école sérielle, a conçu des oeuvres qui, bien qu'elles explorent avec leur style propre des dimensions d'écriture qui se rattachent à l'écriture de Boulez, alternent avec des pièces qui reconsidèrent la notion même d'écriture au point de renoncer à une grammaire historique sérielle pour s'orienter davantage sur l'effet sonore.

**Gilbert Amy.**

Né en 1936, Il travaille en privé avec Boulez, lui montre d'abord une pièce intitulée *"Sonate pour piano"* qui ouvre un cycle de pièces pour diverses formations toutes dans une lignée proche stylistiquement de Boulez à cette époque.

( Expliquer ressemblance avec des pièces de Boulez.)

Il prend à la suite de Pierre Boulez la direction du Domaine Musical, jusqu'au retour du compositeur, la création de L'Ircam et de l'E.I.C en 1973.

Les oeuvres de cette période créatrice faste sont tout à fait proches du point de passage des recherches d'écritures, qu'avait animées Boulez dans son cercle d'étudiants, et ne semblent pas relever d'une invention qui aurait permis à son auteur de prolonger ses investigations. Les possibilités de son invention sont restées confinées, sans rattachement à une origine enrichie par l'observation d'autres oeuvres à d'autres périodes, au contexte donné, mais non expliqué ni discuté, dont elles étaient directement inspirées.

( Citer le livre de Jésus Aguila. *Le point de passage.* )

Trajectoire de l'oeuvre. Pièces d'hier et d'aujourd'hui.

( Exemples, Amy, *"Inventions"*, *"Epigrammes"*, *"Diaphonies"*.

( Boulez, *"Eclat"*, *"Le Marteau sans maître"*, *"Troisième Sonate."*)

Cette trajectoire musicale ne semble pas, après dix années, s'être affirmée ni transformée ni développée au-delà de la référence à l'écriture de Boulez, le style du compositeur s'étant même actuellement détourné d'un projet de composition moderne et livrant une musique qui apparaît comme privée de substance dynamique.

(*Exemples, Dernier opéra, pièces récentes.*)

### **Holliger**

Né en 1939, Heinz Holliger, musicien doué qui pratique aussi la direction d'orchestre et est un virtuose du hautbois, étudie la composition avec Boulez. Il dispose déjà d'une formation de compositeur acquise auprès de Sandor Véress et un "*sens de la polyphonie, de la forme*" alors que les "*couleurs sonores et la verticalité*" sont des notions qu'il apprend de Boulez. Sa rencontre avec Boulez va l'orienter techniquement vers la composition d'oeuvres très nettement influencées. Même s'il y mêle une recherche sur le timbre notamment et se dégage des aspects poétiques, son oeuvre ne se situe pas sur le plan d'une pâle imitation ou d'une "à la manière de" mais manifeste une authenticité, une singularité véritable et ceci n'est pas le moindre des paradoxes que l'on peut remarquer avec une oeuvre qui intègre autant de variables stylistiques.

(*Exemples, "Mobile pour hautbois et harpe", "Trio pour hautbois alto et harpe", "Le danseur magique".*)

### **Paul Méfano**

Né en 1937, il étudie lui aussi à Bâle auprès de Pierre Boulez et écrit des pièces influencées par les recherches et le style de Boulez de l'époque. Il développe un parcours de création assez intense à l'intérieur du sérialisme. Fondateur de l'ensemble 2e2m en 1971, très attentif à la musique de son temps ainsi qu'à celle de générations plus jeunes, il contribue également à la vie musicale, comme chef d'orchestre. Doué d'un tempérament créateur, d'un sens poétique et d'humour, après avoir exploré la dimension sérielle, il évolue de l'esthétique des années 50-60 vers une écriture différente où la matière sonore s'impose de façon assez brusque et compacte ou évoluant à l'intérieur d'univers non tempérés et devient au contraire plus éthérée.

(*Exemples, Méfano, "Estampes japonaises", "Paraboles", "Involution", "Asahi", "Voyager".*)

(*Boulez, "Pli selon pli", "Dialogue de l'ombre double", "Dérive", "Répons".*)

Globalement, l'influence en termes de continuité historique ou et de transmission de données techniques et esthétiques propres à assurer la cohésion d'une trajectoire responsable des formes de la composition au XXème siècle, telles que l'enseignement de Boulez à Bâle aurait pu les laisser, n'a pas abouti. Echec qui peut s'expliquer peut-être par une transmission de techniques limitées, propres à l'évolution à un moment donné du compositeur absorbé dans ses préoccupations transitoires et qui, maladroitemment comprises, ont été développées par des suiveurs, sans recul, comme un tout esthétique, technique.

**IV) Une influence technique esthétique générale** d'ordre spirituel auprès des fortes personnalités émergentes de compositeurs de la seconde vague de l'école sérielle et postsérielle de la seconde moitié du XXème siècle.

Ferneyhough, Nunès, à l'opposé de la démarche des séides bouléziens. La marque d'un regain d'énergie artistique dans la seconde moitié du siècle, appuyée sur la trajectoire des formes laissées par l'école postsérielle.

Plus conscients des limites inhérentes à une imitation et plus simplement doués d'une personnalité, d'une intelligence de qualité d'investissement musical plus affirmée, ces deux

compositeurs développent leur trajectoire à la lueur d'un rayonnement musical ayant maille à partir avec le sérialisme intégral.

### **Ferneyhough**

Il y a peu d'analogies visibles avec le style de Boulez. La "*Sonate pour deux pianos*" de Ferneyhough est néanmoins inspirée par les "*Structures pour deux pianos*" de Boulez et plus vraisemblablement par le deuxième livre. "*J'aimais ces énergies extrêmes dématérialisées*". Boulez à propos de l'oeuvre de Ferneyhough a parlé de "*Toute une oeuvre en devenir*".

### **Nunès**

Lecteur de l'école de Vienne et de Darmstadt, Nunès interrogé sur la trace laissée par la musique de Boulez sur son oeuvre a concédé quelques rapprochements par les méliques. Nunès qui a, entre autres choses, activement analysé "*Penser la musique aujourd'hui*," estime que les exemples techniques ne se recoupent pas avec la réalité des oeuvres et a un jugement sur et une connaissance de l'oeuvre de Boulez assez aigus.

**Va) Une influence technique et esthétique plus directe** auprès d'un compositeur à la stylistique intermédiaire: Manoury

**Manoury** apparaît comme le seul compositeur à avoir développé un style personnel hybride, fait d'influences certes bouléziennes, mais il ne donne pas à première vue, la vision d'une relève et ou d'une évolution technique esthétique d'un modèle, plus utilisé en référence composite que sous l'angle d'un dépassement lié à des préoccupations historiques. Ce qui, si cela pose au premier degré la question de la valeur d'une écriture sur le plan technique, la renvoie au second plus difficile à cerner, celui du style et de son degré de qualités d'accomplissement suivant d'une part des normes personnelles individuelles et d'autre part un niveau de fiabilité esthétique. Peu de pièces par leur nomenclature ou au catalogue du compositeur font référence aux types de pièces écrites par Boulez. Ce serait néanmoins au niveau de l'écriture, surtout depuis une dizaine d'années, qu'une parenté reste visible, sur le plan du geste, sans pour autant qu'elle présente la même richesse ou la même virtuosité instrumentale que celle de Boulez. La musique de ce compositeur repose certainement sur un réel potentiel d'invention technique, encore que la nature des formes utilisées ne donne pas réellement le sentiment d'une extension ou même d'une souplesse de manipulation des différentes formes de figurations du matériau musical sériel et postsériel telles qu'on les trouve chez Boulez.

( Exemples, "*Jupiter*", "*Pluton*", "*La partition du ciel et de l'enfer*", "*Passacaille pour Tokyo*", "*60ème Parallèle*", "*Fragments pour un portrait*".)

( Boulez, "*Répons*", "*Dérive*".)

Trajectoire de l'oeuvre

La question avec Manoury est: s'agit-il d'une oeuvre de qualité académiquement moyenne face à son modèle boulézien mais stylistiquement techniquement de valeur personnelle?

**Vb) D'une influence de proximité directe à ses aspects multiformes** auprès des compositeurs postsériels de la jeune génération nés dans les années 50. Le temps de "*Répons*". Le temps de l'Ircam.

L'influence de Boulez dans les années 80 sur une génération plus jeune s'est élargie, elle est passée d'une influence directe à une influence indirecte sur des compositeurs ressortant d'une esthétique et d'une technique très différentes. On trouve des compositeurs d'influence spectrale ou non, des compositeurs liés à un sérialisme boulézien de deux tendances d'ailleurs,

les suiveurs absolus et ceux qui, dans le suivisme, prennent leur distance et laissent évoluer leur style au travers du prisme de configurations personnelles, inspirées par différents aspects de l'écriture de Boulez.

### **1) Les jeunes compositeurs liés à une forte influence de Boulez**

#### **Frédéric Durieux**

Né en 1959, il a été très marqué par l'écriture de Boulez, de ses premiers essais en composition jusqu'aux pièces ouvrant un catalogue, tourné vers une stylistique plus proche de l'écriture de Boulez des années 80, travaux réalisés en une petite dizaine d'années. Les oeuvres d'aujourd'hui tentent de s'éloigner de cette influence qui ne s'est pas faite sans heurts avec le modèle de référence. Son "oeuvre" produite à un rythme rapide sur une période brève pose la question, récurrente dans l'oeuvre de Boulez, du niveau à partir duquel l'oeuvre, s'articulant sur le plan technique, peut se sédimenter et relever techniquement esthétiquement d'une conception de nécessités formelles, tantôt historiques tantôt stylistiques.

( Exemples, Durieux, "Mâcle", "Exil II", "Devenir", "Marges I II", "Là, au-delà", "So schnell, zu früh", "Etudes en Alternance".)

( Boulez, "Eclat", "Pli selon pli", "Repons", "Dérive", "Dialogue de l'ombre double".)

#### **Michaël Jarrell**

Né en 1958, il a une production impressionnante. Ecrivant pour répondre à de nombreuses commandes, son catalogue va de la musique instrumentale soliste à celle pour orchestre. Sans se réclamer directement de l'influence de Boulez, sa musique moins dynamique que celle de Boulez se rattachant aux recherches actuelles effectuées par le versant traditionnel de l'écriture musicale est liée à celle des compositeurs de même approche de sa génération.

#### **Antoine Bonnet**

Né en 1958, condisciple de Durieux et appartenant à la même génération regroupée autour d'une association "Entretemps" ayant édité quelques publications de musique d'aujourd'hui, il écrit notamment un cycle de pièces pour orchestre, dirigées par Boulez. Son écriture inspirée par des références poétiques d'une part, par des figurations d'autre part, le rattachent à une influence de l'écriture de Boulez moins récente.

( Exemples, Bonnet, "Nachtstrahl", "Epitaphe", "La Terre habitable".)

( Boulez, "Le Marteau sans maître".)

#### **Hacène Larbi**

Seul de cette génération à pratiquer la direction d'orchestre qu'il a travaillée avec Célibidache, sa musique ne se nourrit pas de l'influence immédiate des oeuvres récentes de Boulez, mais plutôt comme Antoine Bonnet, de pièces antérieures, chacune de ses pièces convoquant la voix, avec une spécificité qui tient en arrière-plan à l'influence de la culture asiatique et qui renforce sur le plan musical les mélismes d'une écriture instrumentale héritée de "Pli selon pli" évoluant dans des dimensions temporelles qui sont celles, moins occidentales, du temps lisse.

( Exemples, Larbi, cantates, "Matsukaze".)

( Boulez, "Improvisations sur Mallarmé", "Sur Incises", "Dérive II", "Repons".)

#### **Tissier**

#### **Cohen**

Plus proche de l'école de la complexité que de l'école postsérielle de tendance boulézienne, les oeuvres des compositeurs de la seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle l'ont attiré. Une de ses dernières créations mettait l'accent sur un rattachement à l'écriture postsérielle d'un compositeur comme Boulez.

Force est de constater que l'on ne trouve, chez aucun de ces compositeurs, l'énergie ou les compétences nécessaires à la continuité ou la reprise dans son intégralité d'un moment ou d'une période historique de l'écriture boulézienne. Leurs univers musicaux peuvent certes donner la sensation d'avoir saisi quelque chose de la musique de leur "modèle" mais ce qu'ils en retirent est paradoxalement trop partiel et trop proche du référent pour s'en dégager et dégager quelque chose de plus fondamental pour la réalisation plus historique d'enjeux musicaux.

## **2) Des influences en pointillé:**

### **Lindberg**

Le compositeur finlandais Magnus Lindberg, s'il s'est dit attiré par l'esthétique et la technique des pièces sérielles difficiles des années 50-60 comme "*Structures pour deux pianos*" de Boulez, a poussé la référence, sans pour autant s'inscrire dans une trajectoire directement influencée par l'écriture de Boulez, dans une pièce intitulée "Joy" écrite à l'Ircam.

### **Carter**

Compositeur américain né en 1908, il a la particularité d'avoir un style qui a évolué même tardivement sous l'influence de la musique européenne de son temps et d'avoir effectué un travail sur la modulation métrique dont Boulez a dit avoir pu apprendre des choses. Musicien certainement très doué il est allé jusqu'à écrire, dans un style différent du sien une pièce dans le style de Boulez intitulée "*Esprit rude, esprit doux*".

### **Kurtag**

Compositeur d'origine roumaine, né en 1926, il est contemporain de la génération de Boulez. Son oeuvre a développé différents paramètres stylistiques mais c'est une pièce écrite pour l'Ensemble intercontemporain, sur des poèmes de Rimma Dalos "*Messages de Feu Demoiselle Trousova*", qui se rapproche de certaines influences de la musique de Boulez, peut-être par l'intermédiaire de celle de Stravinsky.

## **VI) Conclusion**

L'influence de Pierre Boulez dans la mesure où son oeuvre s'inscrit dans une trajectoire de lignes de force importantes, pour ne pas dire dominantes et même historiques, du concept de forme et de structure musicales, pose, avec tous ses imitateurs dans la recherche d'une attitude d'écriture et de composition face à la musique de la seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, le problème d'une part du rapport à l'intérieur d'un style, à une forme particulière d'écriture sérielle, et d'autre part des dimensions collectives d'une investigation sur les réalités sérielles du matériau au sein d'un univers qui a la particularité d'être relatif. C'est-à-dire un univers musical qui repose déjà en soi sur une interaction complexe entre des stratégies personnelles, les moyens techniques employés et la sélection de leurs possibilités orientées dans un sens de construction de figuration d'un ordre singulier et qui ne s'accommode, dans le cas d'un style d'un compositeur, que de formes de logiques purement individuelles, sur le plan de la cohérence structurelle technique spirituelle et esthétique.

La question d'une attitude responsable face à la technique musicale au XX<sup>ème</sup> siècle, d'une compréhension de la musique à travers elle-même (c'est là que se loge l'ambiguïté) dans sa globalité, dans ses grandes lignes, se pose également afin de pouvoir identifier ce qui ressort de la nature formelle de la musique du XX<sup>ème</sup> siècle et ce qui ressort des usages spécifiques d'un style chez un compositeur, chez d'autres compositeurs, à une période précise mais variée de l'écriture musicale.

On comprend que la recherche d'un équilibre entre l'exploitation le développement de

techniques propres aux réalités de composition des formes de l'écriture musicale du XX<sup>ème</sup> siècle (propres à elles-mêmes dans toutes leurs extensions possibles) et leur acquisition, sans être soumises au diktat des conditions d'un style, rend l'élaboration d'une forme musicale responsable d'elle-même et des enjeux propres à une continuité, évolution des formes, difficile et stylistiquement incertaine voire plus ou moins hybride dans le cas des compositeurs rattachés à Boulez de façon épigonale et, très certainement, fortement influencée transformée jusqu'à l'enfouï et l'indécelable, mais souterrainement présente dans le cas de travaux capables de se dégager du rayonnement immédiat d'une sphère d'influence. On pourrait dire que deux axes extrêmes s'offrent techniquement soit en s'ouvrant soit en se fermant à l'influence boulézienne ou stylistique quelle qu'elle soit.

Si l'on s'arrête à l'influence directe exercée par Boulez, avec plus ou moins de bonheur lors de différentes périodes musicales, sur des générations de compositeurs et en particulier sur ceux de la génération suivant directement celle des années 20, on peut dire qu'elle aura combiné de façon historiquement culturellement humainement complexe une obligation de rassemblement, de recouplement propres à un partage à une confluence historique des idées et des techniques, même si la tâche d'enseignement s'est avérée trop difficile et qu'elle a échoué en raison d'un contexte soumis à des impératifs et des réalités transitoires qui conviennent mal aux nécessités en profondeur de la transmission musicale. Problème qui s'est également posé à Schoenberg sans qu'il ait été en mesure de le résoudre.

Sur la question des épigones, on est forcé de considérer qu'il existe différentes problématiques, interrogations relatives à ce que les diverses formes néo-boulezienne induisent. On doit constater que ces épigones ont été dans l'impuissance de dégager ne serait-ce qu'un niveau moyen d'académisme, de la technique pensée quotient de l'invention, forme musicale boulézienne tout au long des diverses périodes de création du compositeur sur plus de 50 années. Leurs imitations se sont plus constituées dans une logique idiomatique, comme des éclats isolés liés à des manières propres à Boulez, manières pourtant contenues dans l'espace cohérent d'un style. Face à eux on ne peut pas s'étonner que Boulez ait pris une posture historique en les écartant, en rétablissant, de façon pragmatique dans une histoire contemporaine, son oeuvre dans sa dimension réelle, comme réalisation d'envergure. En même temps cela nous mène à nous interroger sur la spécificité en mouvement toujours à la frontière du devenir et à l'achèvement des aspects d'une oeuvre qui se situe comme un langage, une écriture formée et en formation, sur une ligne de front délicate entre technique et esthétique.

L'influence de Boulez, proche et immédiate ou lointaine, se joue certainement dans le registre d'une interaction entre technique et esthétique, que les applications ou les paramètres nécessaires d'écriture y fassent une référence immédiate propre à un style d'écriture tourné vers une nouvelle évolution plus ou moins transitoire de la musique, ou une référence de plus en plus lointaine que l'accomplissement de nouvelles données stylistiques ou techniques pourrait rendre moins essentielle.

La dernière question qui se pose est celle de la situation historique actuelle de la musique et de ses modalités d'évolution, indépendamment de l'héritage laissé par Boulez puisqu'il n'a été jusqu'à présent ni saisi ni dépassé ni transformé, et de l'avenir d'une histoire de la musique si cette notion a encore un sens, ou de ses possibilités pratiques aujourd'hui. A cette question s'en ajoute une autre sous-jacente, celle de la musique française placée sous le sceau de la variété et de la continuité depuis Debussy. On peut s'interroger sur les qualités propres à une intelligence musicale aujourd'hui, une intelligence de l'écriture nécessaire à la compréhension du fait musical dans ses dimensions cardinales depuis plus d'un demi-siècle telle que Boulez



semble avoir été à même de la développer, sans faire d'émules, il est vrai, mais à charge pour les successeurs de pallier les carences de leurs prédécesseurs. La question qui englobe à la fois une oeuvre essentielle pour la musique et significative de la pensée musicale dans la seconde moitié du siècle serait... "comment un travail de création face à ou avec l'oeuvre de Boulez est-elle possible"...en raison du nécessaire inventaire des forces techniques fondamentales de la pensée musicale au XX ème siècle à laquelle l'oeuvre de Boulez a participé. "L'épigonisme" est une erreur de méthode non seulement esthétique mais également technique: l'espace de Boulez ne se limite pas à des oeuvres situées à un moment donné d'une période de création, mais relève de toute une trajectoire face à des influences méthodes, stratégies et attitudes de composition, dans un espace enrichi travaillé nourri toujours en mouvement conçu en vue d'une réalisation musicale à degrés multiples, dont les oeuvres sont des émanations en même temps que le réceptacle d'une forte énergie, haute densité de création qui aboutit à un potentiel technique, musical puissamment investi dans les oeuvres. Ce qui constitue un état de faits rendant les réalités de la musique de Boulez difficilement saisissables.