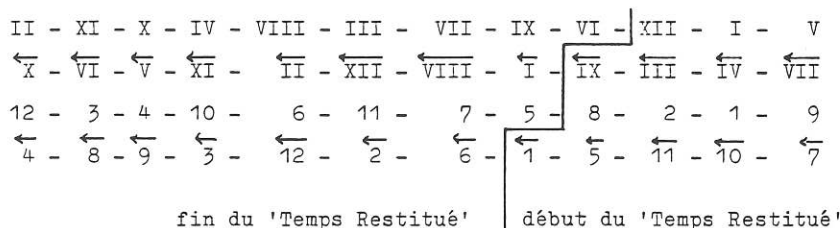


cycles sériels. Les complexes R1 à R6 devaient donc être obtenus par l'analyse. Seul le complexe B6 est incomplet : seules les quatre premières séries de chaque cycle ont été employées.⁽¹⁸⁾

Les agencements sériels du début et de la fin de l'œuvre méritent une attention particulière. Elle s'achève au milieu du complexe B5 ; la partie manquante de ce complexe apparaît en revanche exactement au début : l'œuvre se clôt sous cet aspect de manière cyclique. Notre exemple montre la césure à l'intérieur de B5 :



Il est vrai que cette jonction entre au début et fin devait être réalisée initialement d'une autre manière. La première page de l'esquisse nous fournit un indice : elle correspond aux pages I, I à 5, 2 de la partition imprimée et contient le reste du complexe B5 et le complexe B6. Sans nul doute, cette page a été rajoutée après coup en tête de l'esquisse, ce qu'indique à la fois la pagination des deux premières pages de l'esquisse comme Ia et Ib, et le fait que la page Ib, comme le montre un important jaunissement, a dû servir un temps de page de garde. Ce rajout postérieur de la page Ia pourrait également expliquer les différentes dates d'achèvement ("le 20 octobre" à la fin de l'esquisse et "le 11 décembre" sur la page de garde). Initialement, le début de l'œuvre était donc formé par l'impulsion du *sforzato*, que l'on trouve maintenant à la page 5,3 de la partition imprimée. L'esquisse montre la fin déjà dans l'état définitif. Mais un feuillet d'esquisse⁽¹⁹⁾ prouve que la forme cyclique était envisagée dès la départ, et à un stade antérieur à l'esquisse mise au propre. Ce feuillet présente - sans rythme encore - la partie vocale de la page 151, 6 jusqu'au *mi* final du soprano solo. Or celui-ci est relié à cet autre *sforzato* qui forme maintenant le début du *Temps restitué*. Ainsi l'œuvre aurait repris à la fin le geste initial, et le caractère cyclique aurait paru évident. Barraqué a finalement transféré l'idée cyclique dans l'agencement sériel, un ordre au-delà de la perception. Les raisons en sont évidentes : le cercle devait rester ouvert.

Traduit de l'allemand par Martin Kaltenecker

18. On peut constater de manière générale des différences considérables d'avec la disposition sérielle prévue, surtout l'intervention de formes sérielles en rapport rétrograde.

19. Bibl. Nat. Paris, Ms. 20145 (4).

LA SONATE POUR PIANO

de Jean Barraqué
Joël-François DURAND

I – 1. Introduction

La Sonate pour piano fut la première œuvre reconnue officiellement par Barraqué. Elle est née à un moment (1950 - 52) où la musique sérielle de l'après guerre se développait rapidement, en particulier à Paris, grâce à certains élèves de la classe de Messiaen à laquelle il appartenait à cette époque. Convaincu acharné du sérialisme, il exploita, dans cette œuvre, les apports techniques et esthétiques les plus caractéristiques de la pensée sérielle du début des années 50 : athématisme, élaborations rythmiques issues de Messiaen, sérialisation des paramètres (intensités, durées, attaques), contrastes expressifs brutaux, etc...

D'autre part, la conscience aigüe qu'avait le compositeur de la tradition musicale européenne déclencha en lui le désir d'intégrer ces nouveaux développements dans le cadre d'une réévaluation de la forme classique.

Ainsi, le schéma de la Sonate s'imposa-t-il à lui pour construire cette première œuvre, alors qu'aucune autre de ses œuvres ultérieures ne montre une semblable relation aux formes historiques.

Mais la sonate au 19^{ème} siècle avait ses règles propres, largement basées sur les fonctions tonales, et ce qu'en retint Barraqué fut d'un ordre plus conceptuel qu'imitatif : toute la Sonate est organisée autour d'un principe dialectique (deux termes, de conception opposée, se trouvent en effet exposés puis mêlés dans un mouvement de synthèse).

Cette étude⁽¹⁾ s'attachera donc, dans la mesure du possible, à démonter les mécanismes au travail (pour paraphraser Debussy), et à établir des rapports entre les formes mises en jeu. J'ai bien dit : dans la mesure du possible, car si les articulations formelles sont relativement claires dans la première moitié de l'œuvre (où sont développées les deux conceptions "opposées"), la seconde moitié, en revanche, ne se laisse pas approcher aisément.

L'analyse de cette première moitié de l'œuvre restera très proche du texte, au risque de multiplier à l'excès les références à la partition, dans le but de dévoiler certains des aspects techniques importants du travail compositionnel.

L'étude de la seconde moitié, en même temps qu'elle justifiera l'approche des points choisis dans la première, sera plus globale, plus allusive, en fait, en rapport avec l'esprit dans lequel elle est écrite, là où l'analyse de détail semble plus troublante qu'éclairante.

I – 2. La préface

Avant la première page de la partition, Barraqué donne quelques indications sur la forme de l'œuvre. Elle est en deux grandes parties (ce sont les deux moitiés mentionnées plus haut), caractérisées par un tempo global, rapide pour la première, lent pour la seconde. Les sous-divisions de ces deux tempi sont au nombre de trois : le "très rapide", tempo de base du groupe A, est divisé en 3 tempi A I, A II, A III, alors que le tempo de base B comprend les divisions B I, B II, B III. Ces indications métronomiques proposent en fait une articulation assez précise de la forme de l'œuvre : ainsi que le précise l'auteur dans la suite de cette note, il convient d'opposer un style "libre" à un style "rigoureux".

Comme nous le verrons à propos de la première partie de la Sonate, les indications métronomiques supportent d'une manière remarquable l'apparition en alternance de ces deux styles : les sections de style "libre" sont animées de mouvements métronomiques très variés, et pas nécessairement en rapport avec le "très rapide" (A), alors que les sections de style

1. Je tiens à exprimer ma gratitude à Mlle Rose-Marie Janzen, responsable de l'association Barraqué, pour l'accès qu'elle m'a offert aux manuscrits du compositeur, et à M. Claude Helffer pour ses précieuses suggestions et remarques tout au long de mon travail.

2. La suppression des guillemets à partir de maintenant sur les termes "libre" et "rigoureux" se justifie par la grande fréquence avec laquelle ils vont apparaître dans la suite de l'exposé.

3. Conséquence, on le sait, du travail de Messiaen dans *Modes de valeurs et d'intensités*.

"rigoureux" sont toujours articulées par les divisions A I, A II, A III.

Dès l'écoute, ces deux styles révèlent des différences fondamentales. Les sections de style libre⁽²⁾ se distinguent par une utilisation intensive de certains motifs mélodiques ou rythmiques, que l'on retrouve toujours à des endroits importants de la construction. Il s'agit ici d'un discours de type narratif, basé sur la mémoire, sur la reconnaissance d'objets sonores, qui impriment leur marque à l'énoncé musical. Ils se groupent éventuellement en phrases musicales, dont les variations cachent à peine l'identité.

Les sections de style rigoureux proposent un flot musical presque incessant de lignes enchevêtrées. L'écoute en est plus globale. Il est difficile de saisir des figures musicales précises, ce sont plutôt des blocs sonores de différentes densités qui retiennent l'attention. Les mouvements semblent se fixer par moment dans un registre serré sur un intervalle ou une note, alors que l'instant suivant, les sons se trouvent soudain dispersés dans les registres extrêmes du piano. Malgré une certaine continuité du flot, c'est une impression globale de discontinuité qui prévaut, à cause des événements sans cesse nouveaux et imprévisibles qui animent ces sections.

Nous verrons à l'analyse que cette sensation de discontinuité est le résultat d'un automatisme compositionnel très poussé, alors que le type de discours narratif suit une logique d'organisation plus classique d'élaboration motivique.

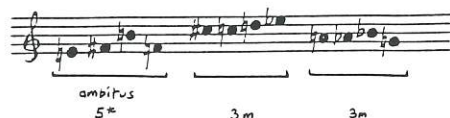
Ainsi Barraqué semble-t-il, jusque dans la structure profonde de l'œuvre, méditer sur la situation historique dans laquelle la musique se trouvait lorsqu'il entreprit son travail.

A cette époque, en effet, l'idée de sérialisme intégral venait de faire son apparition⁽³⁾, et la mise en système du maximum de paramètres du son engendrait un automatisme dans la composition, qui n'avait pas eu d'équivalent dans l'histoire. Barraqué, cependant, tenait à utiliser cette situation nouvelle dans un but dramatique. C'est pourquoi il élaborait une autre organisation musicale correspondant au style libre, et qui effectivement entre en conflit et en rapport d'influences à un niveau très subtil avec l'organisation en style rigoureux.

I – 3. La série

Comme nous le disions plus haut, la Sonate est une œuvre sérielle. Sa construction repose sur une seule série de douze sons

qui est exposée dès le début de l'œuvre. Dans sa présentation page suivante, les formes originales se trouvent sur la colonne de gauche, les formes renversées à droite. Un fait remarquable est à noter dans sa constitution. Lorsqu'on la divise en trois groupes de quatre notes, on constate que le premier groupe se situe dans un ambitus de quinte alors que les deux autres groupes sont dans un ambitus de tierce mineure.



Ceci est important, car l'audition révèle des passages de focalisation autour des intervalles de tierce mineure et seconde mineure (caractéristique du second groupe). D'autre part, cet ambitus de tierce mineure offre une autre particularité : en comparant les formes sérielles I et 3, on remarque que chaque groupe présente les mêmes quatre notes dans un ordre différent.



Cette particularité est parfois exploitée par le compositeur pour passer d'une forme sérielle à une autre. Il utilise en effet certains groupes comme zone commune de deux formes sérielles successives.

II – PREMIERE PARTIE

II – 1. Le style libre

Comme le précise l'auteur dans la préface, c'est le style libre qui commence l'œuvre. Il s'agit la plupart du temps d'une écriture de type linéaire basée sur des motifs de deux à six notes.

Pour aider à la reconnaissance des différentes sections de la première partie de la Sonate, nous utiliserons par analogie certains termes appartenant au vocabulaire de la forme-sonate classique. Ces références sont particulièrement efficaces dans la description des sections en style libre, comme nous le ver-

FORMES ORIGINALES

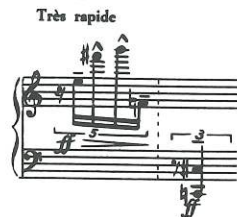
FORMES RENVERSEES

rons, et le titre "Sonate" donné par Barraqué semble justifier dans une certaine mesure cette pratique.

II — 1. 1. L'exposition

Elle se déroule du début de la partition jusqu'à la double barre, page 4, 3^{ème} système ⁽⁴⁾ et comprend deux parties ⁽⁵⁾.

Le travail motivique caractéristique du style libre se met en place dès les deux premières phrases de l'exposition. La première phrase (les trois mesures du "Très rapide") commence par les figures rythmiques.



Le début de la deuxième phrase (à partir du "Moins rapide", jusqu'à la double barre du 3^{ème} système) reprend les deux mêmes cellules rythmiques, mais les groupes irrationnels de la première phrase sont maintenant rationnels.

Ce principe est appliqué jusqu'à la fin de ces deux phrases : valeurs irrationnelles transformées en valeurs rationnelles, et réciproquement ⁽⁶⁾.

L'enchaînement des formes sérielles de la première phrase montre la technique typique employée dans toute l'exposition : la dernière note d'une forme est commune avec la première de la forme suivante : [I (la^b) 5 (fa) II (la^b) 8].


Pour passer à la seconde phrase, le compositeur utilise le principe mentionné lors de la présentation de la série. La forme sérielle est VI, et chacun de ses trois groupes dispose des mêmes quatre notes que 8, dans un ordre différent, des groupes eux-mêmes, et également des notes à l'intérieur des groupes.

La fin de 8 [si^b - mi - la - si^b] correspond au groupe de tête de VI [la - si - mi - si^b]. La deuxième phrase commence alors directement avec les notes suivantes de VI [fa[#] - fa^b - sol - sol[#]]. Ceci permet de commencer cette variation de la première phrase d'une manière à la fois très proche de l'originale, et subtilement différente. Les cellules rythmiques et l'articulation par les silences sont très semblables, mais les intervalles ont changé.

L'écriture pour l'instrument est bondissante, imprévisible, par l'emploi fréquent d'intervalles très larges et les changements continus de directions à l'intérieur des phrases. Un motif ascendant est presque toujours suivi d'une réponse descen-

4. En l'absence de toute numérotation des mesures dans la partition, nous y reportons de la manière suivante : numéro de page, position du système dans la page en lisant de haut en bas, numéro de mesure dans le système.

5. Les double barres indiquent en général des changements de tempi. Ceci n'est cependant pas systématique, en particulier dans les sections de style libre.

6. On note ici une des nombreuses erreurs de copie dans la partition éditée : 2^{ème} système, dernière mesure, le premier groupe devrait être dans un triolet 

dante dans la première phrase mais les mouvements se télescopent dans la seconde, et aucune règle ne préside à leur ordonnancement. On note cependant une tendance aux mouvements ascendants dans la première moitié de la phrase, et l'inverse dans la seconde moitié. Ici encore, le principe de variation entre la première et la seconde phrase est cohérent mais non systématique, laissant le champ libre à l'imagination.

Alors que les deux phrases introductives établissaient un mouvement général de ralentissement ("Très rapide" puis "Moins rapide"), la section suivante de cette première partie de l'exposition est un accelerando de "Lent" (page 1, 3^{ème} système) à "Très vif" (page 2, 4^{ème} système). Il y a cinq stades successifs d'accélération, qui délimitent cinq phrases. Les trois premières phrases présentent un nouvel élément qui est utilisé avec insistance : les notes répétées deux fois. La texture est sensiblement la même qu'auparavant, ce qui rend cet élément d'autant plus prépondérant.

La première phrase de cette deuxième section est assignée au tempo "Lent". Elle se présente comme une variation de la phrase précédente, à laquelle elle emprunte en particulier son motif de départ, quatre impulsions ascendantes en doubles croches. La variation rythmique sépare maintenant le motif en deux parties, l'une irrationnelle, l'autre rationnelle.

La texture se densifie aussitôt à nouveau par chevauchement de motifs de trois ou quatre notes. La fin de la phrase est moins dense et se termine par un motif rythmique très proche de ceux qui terminaient les deux phrases de la première section.

Les deux phrases suivantes de la deuxième section s'éloignent un peu de ces variations motiviques, et se concentrent plus sur les notes répétées (page 1, 4^{ème} système "plus rapide", à page 2, 3^{ème} système, 1^{ère} mesure). Les cellules rythmiques forment ici encore des motifs assez courts, de deux à six notes, mais les mouvements semblent moins dispersés à cause de la focalisation sur les notes répétées deux fois. Pratiquement tous les motifs en sont dotés. Dans la deuxième phrase le discours est plus continu, la densité plus homogène (du "Plus rapide" page 1, à page 2, 1^{er} système, 2^{ème} mesure).

La troisième phrase (jusqu'à page 2, 3^{ème} système, 1^{ère} mesure) combine le type de texture et de mouvements très changeants du début avec l'utilisation intensive des notes répétées. Alors que les dynamiques générales des deux premières phrases de cette deuxième section (presque toujours entre pp et mp)

étaient très en retrait par rapport au début de la pièce, elles sont maintenant à nouveau dans un registre plus large. Le discours devient plus animé, avec ce caractère haché et imprévisible du début de l'œuvre. La dispersion en registres des motifs s'accroît jusqu'au début de la section suivante.

A partir du "vif, heurté" l'écriture est polyphonique, à trois voix au début, puis à deux voix. La transition entre le type d'écriture précédent et celui-ci, polyphonique, est assurée magnifiquement par l'écartement en registres de deux motifs à la fin de la deuxième section.

Ils donnent une impression dynamique d'ouverture qui est poursuivie par les trois lignes de la polyphonie, très caractérisée par leur espacement : les voix extrêmes sont au début à peu près de cinq octaves l'une de l'autre ! Ceci crée bien sûr une grande différence au niveau du timbre, différence accentuée par les dynamiques. La voix du milieu est affectée presque continuellement de *f* à *fff*, alors que les deux autres sont en général moins fortes. En revanche, les voix extrêmes doivent être "staccato", "avec des attaques dures et brutales", la voix médiane "legato" (note de bas de page). La disparition de la voix médiane dès la 2^{ème} mesure du 4^{ème} système entraîne une diminution globale de l'intensité. Mais dès la mesure suivante ("Très vif") l'intermède polyphonique est terminé, nous retrouvons les motifs avec notes répétées pour deux mesures. Le climat est celui de la troisième phrase (page 2 "Plus rapide") et cette fois le discours se bloque sur une série de gestes ascendants dont la densité augmente chaque fois avant de repartir du registre grave : 5^{ème} système, mesures 2, 3 et 4.

On constate une accélération progressive en même temps qu'une densification (formation d'accords) et une augmentation de la dynamique. Ces poussées ascendantes créent une impression de blocage du discours vers les accords, et le point maximum de cette phrase est atteint au 6^{ème} système, mes. 2, avec trois accords successifs. Un examen attentif de ce passage révèle un autre élément contribuant à cette sensation de blocage. Certaines notes sont répétées à distance, toujours dans le même registre.



Cette idée est en quelque sorte similaire à l'idée des notes répétées deux fois, mais ici elles sont répétées à distance. Nous avons observé que les notes répétées dans la deuxième phrase de la deuxième section engendraient une plus grande continuité. Cet effet semble réitéré ici avec cependant une ambiguïté. Les gestes ascendants renouvelés contredisent cette continuité, mais les correspondances qui s'établissent entre ces notes qui se répètent à distance la renforce. Il se crée alors une tension interne dans la texture qui n'est pas alors réellement résolue mais seulement prolongée par la surenchère expressive des accords bloquant la phrase. (6^{ème} système, 2^{ème} mesure).

Nous retrouvons ce phénomène de notes répétées à distance dans un tout autre contexte à propos des développements de style rigoureux. Tout ce passage d'accords s'appuie sur une utilisation intensive des rythmes en triolets. Après deux mesures de doubles croches en valeurs rationnelles et en quintiolets, le tempo le plus rapide de l'exposition est atteint dans deux mesures de valeurs rythmiques régulières, à nouveau en triolets (page 3, 1^{er} système, 2 premières mesures).

Il est très significatif de noter précisément les événements qui, par deux fois, ont interrompu le cours de la troisième phrase de cette deuxième section. La première fois (page 2, 3^{ème} système, à partir de la 2^{ème} mesure) c'est une polyphonie à 3 voix qui constitue le premier changement réel de texture de l'exposition. Alors que la phrase essaie de reprendre ensuite, c'est une succession d'accords qui l'arrête à nouveau. Il s'établit ainsi un parallèle entre textures polyphoniques et harmoniques, qui est provoqué dans ce passage par leur rôle similaire d'interruption dans le cours du flot musical. Celui-ci était jusque-là relativement homogène et combinait comme nous l'avons vu des motifs courts enchevêtrés ou séparés par des silences. Ces deux événements nouveaux présentent un contraste important et laissent une trace profonde dans la mémoire.

La seconde partie de l'exposition est plus courte et moins complexe que la première. Sa section initiale commence une mesure avant le "Moins vif", page 3, et comprend deux phrases assez semblables. La première des deux s'étend jusqu'au "Moins rapide", et la suivante jusqu'au "Presque lent". Elles retrouvent toutes deux l'idée des notes répétées deux fois, combinée à une texture proche de la phrase de la première partie qui menait au "vif-heurté", page 2. Cette fois les notes répétées sont plus présentes, elles apparaissent dans presque tous les groupes rythmiques.

Le “presque lent”, (page 3, 6^{ème} système, à page 4, 2^{ème} système) est à nouveau une polyphonie à 3 voix (voir aussi la note en bas de la page 3). Avec une disposition en registre plus resserrée que la polyphonie du “vif-heurté” page 2, elle s’y oppose en caractère. Autant la première était brutale et saccadée, autant celle-ci est douce et toute de résonnances. Elle est également plus longue et constitue la seule trêve de calme dans toute cette exposition. En cela, elle préfigure la seconde moitié de la Sonate. La figure qui arrête cette phrase lente (page 4, 2^{ème} système, dernière mesure) relance le discours rapide. Nous la retrouverons plus tard.

Après deux mesures de transition qui ramène la texture de la page 3 avec les notes répétées, le tempo du début de la Sonate, “Très rapide”, réapparaît. Il s’agit du premier des trois développements libres.

II - 1.2. Le premier développement en style libre.

Les figures d’entrée de ce développement nous ramènent au tout début de la Sonate : quatre notes dans un quintolet, suivies d’une impulsion dans un triolet (page 3, 3^{ème} système, après la double barre).

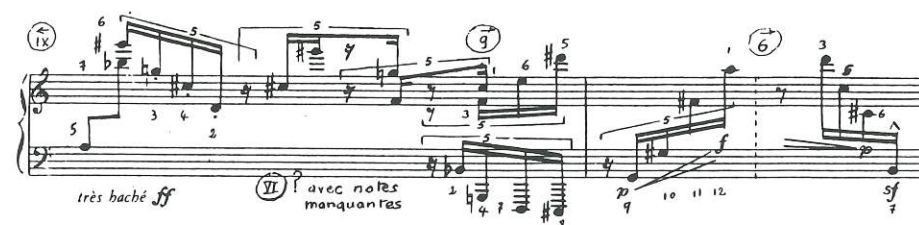
Deux particularités établissent pourtant une différence importante avec les figures originales. La première figure contient deux notes répétées, la deuxième est un accord de trois sons. Les deux éléments sont accentués par des accents pour le premier et une intensité *ff* pour le second. En ces deux figures sont résumées et rappelées les caractéristiques principales de l’évolution que nous avons suivie dans l’exposition : d’une part l’envahissement de la texture par les notes répétées deux fois, d’autre part l’apparition d’accords d’une manière insistante⁽⁷⁾. Après avoir résumé ainsi ses conditions de départ, le premier développement s’élance. Après deux lignes d’un discours chargé de notes répétées deux fois et semblable aux deux phrases de la page 3 basées sur le même principe, une nouvelle phrase introduite au “Plus vif” provoque un changement brutal. Ici des secondes majeures plaquées ou en trilles (deux fois) bloquent systématiquement les figures mélodiques. Elles sont toujours d’intensité plus forte que les autres notes et la partition précise : “les agrégats de seconde toujours lourés”.

La section suivante de ce premier développement commence au bas de la page 4. Nous y trouvons des enchevêtrements de figures en quintolets, suivies de réponses en valeurs rationnelles. Il s’agit du même principe de transformation rythmique

7. L’autre élément frappant noté dans l’exposition, la polyphonie à trois voix, sera l’objet principal des développements rigoureux, sans référence littérale cependant.

observé dans les deux premières phrases de l’exposition, réalisé ici assez librement.

Un fait remarquable dans cette section : la première mesure du troisième système page 5 présente cette même imbrication de figures de quintolets, mais, dans trois des groupes, il manque des quintolets. D’autre part, alors que jusqu’ici, le déroulement des formes sérielles était continu, chaque série s’enchaînant à une autre, ce passage révèle quatre notes ne semblant pas appartenir à une des formes de la série.



Nous pouvons supposer que Barraqué a instauré ici cette dialectique entre le son et le silence dont parle André Hodeir, à propos de la Sonate : le silence aurait en quelque sorte “enlevé” des notes.⁽⁸⁾

Dans le quatrième système de la page 5, nous retrouvons un geste important de l’exposition : des figures ascendantes se bloquent sur des accords. Cette fois, c’est toute une séquence d’accords qui suit, “emportée, nette, égale et dure”. L’idée musicale des accords esquissée dans l’exposition est amplifiée pour la première fois. Le contraste frappant entre cette idée harmonique et l’écriture linéaire qui prévalait jusqu’à maintenant est symbolisé dans la fin de ce premier développement. La grande densité atteinte dans les accords — jusqu’à six notes ensemble pour l’avant-dernier accord — est suivie d’une ligne presque homophonique (6^{ème} système, page 5, il s’agit de la forme sérielle 12).

II - 1.3. Le deuxième développement libre.

Il se trouve page 7 à page 9. Entre les deux premiers développements libres s’intercale le premier développement en style “rigoureux”. Le deuxième développement (page 7, 5^{ème} système, 2^{ème} mesure, à partir de la double barre, jusqu’à page 9, 4^{ème} système, 2^{ème} mesure) reprend en son début le schéma du premier développement.

8. André Hodeir : La Musique depuis Debussy p. 173 (PUF).

On retrouve jusqu'au "Plus vif" le type de texture de la première section du premier développement, mais les notes répétées ont disparu.

Au "Plus vif", nous retrouvons exactement la même séquence que dans la page 4, en secondes majeures (5^{ème} système), mais ici, les secondes majeures sont devenues des quarts augmentés ; la séquence suivante présente les quintolets imbriqués avec réponse de figures en valeurs rationnelles ; cette séquence s'achève sur une mesure semblable à celle de la page 5 (3^{ème} système, 1^{ère} mesure), mais ici, les silences sont encore plus nombreux, et les formes sérielles tout aussi méconnaissables (page 8, 4^{ème} système, 1^{ère} mesure). La séquence d'accords qui suivait dans le premier développement est maintenant remplacée par une polyphonie ("Un peu moins rapide"), qui s'arrête de manière caractéristique, par deux fois, sur des accords de 2 et 3 notes, au milieu du 5^{ème} système. L'écriture polyphonique se bloque à nouveau plus violemment, en haut de la page 9, sur des mesures d'accords. Les rapports structuraux entre polyphonie et accords sont ici très affirmés : chaque mesure d'accords est suivie d'une mesure polyphonique utilisant les mêmes notes, sauf quelques exceptions, dans les mêmes registres (Cf, 1^{er} système, page 9).



II - 1.4. Le troisième développement libre.

(page 14, 4^{ème} système, 3^{ème} mesure et page 15)

Il est séparé du deuxième développement libre par un nouveau développement rigoureux. Son caractère est celui de la section "Un peu moins rapide" du développement libre précédent (page 8, 4^{ème} système). L'écriture est de tendance librement polyphonique, calme et mélodique.

Cet aspect mélodique est renforcé par les liaisons au-dessus de la voix "legato". A partir de la page 15, 2^{ème} système, 3^{ème} mesure, les voix se mélangent plus librement, rappelant le type

d'écriture aux motifs enchevêtrés de l'exposition. Mais les figures nerveuses qui constituaient la majeure partie de l'exposition, du premier développement et d'une partie du deuxième, font peu d'apparitions ici. Les mouvements mélodiques sont moins larges et, le tempo aidant, permettent une perception plus aisée des motifs qui les composent : par exemple, le motif rythmique



que l'on retrouve sous de nombreuses variations, dans tout ce développement.

Les séquences d'accords qui avaient marqué profondément le caractère des premier et deuxième développements n'apparaissent plus dans le troisième. Mais ce sont encore des gestes brutaux qui par deux fois arrêtent le discours assez fluide de la polyphonie (page 15, 5^{ème} système et fin du 6^{ème} système).

Avant d'aborder l'étude des développements rigoureux, il est temps d'observer ce qui pourrait être interprété comme la fin du processus de la pièce entière. A la page 43, 2^{ème} système, dernière mesure (après la double barre), nous retrouvons le "Tempo du début", et les deux groupes rythmiques du début de la Sonate : le quintolet et le triolet.

Suivent alors les deux groupes de phrases du début de l'exposition : l'un de même type que toute la première phrase de l'œuvre, l'autre avec les notes répétées deux fois. La première mesure du dernier système ramène la polyphonie à trois voix en triolets et quintolets de la page 3 (dernier système, dernière mesure). Après cette mesure se trouve une longue séquence d'accords interrompue plusieurs fois par les figures rapides et violentes que nous venons de rencontrer à la fin du troisième développement.

Si l'évolution des trois développements libres semblait avoir donné progressivement la primauté à la polyphonie, il apparaît qu'à la fin de la Sonate, c'est en définitive l'écriture harmonique qui réduit le discours musical au silence. La dernière ligne mélodique, en même temps qu'elle nous rappelle la fin de l'exposition, offre un nouveau point de départ possible (c'est, symboliquement la forme originale de la série, en renversement rétrograde \overline{I} , qui se déroule ici).

II - 2. Le style rigoureux (ou "strict")

Comme nous l'avons déjà vu, les développements stricts sont disposés en alternance avec les développements libres. Ils sont

constitués d'un type d'écriture rigoureuse, dans la mesure où tous les paramètres sont régis par des lois sérielles établies. Ainsi chacun de ces développements dispose-t-il d'une série rythmique propre, tandis que les tempi, les dynamiques et les attaques sont organisés de manière plus globale. La série des hauteurs est la même que dans les autres parties de la Sonate (Cf. page 6).

Le résultat sonore de cet automatisme compositionnel oblige à saisir les structures musicales d'une manière différente de celle utilisée pour les développements libres. Les figures mélodiques et rythmiques sont variées trop rapidement et systématiquement pour qu'aucun contour particulier ne puisse se détacher. On perçoit des sections de densités globales différentes, dans lesquelles la mémoire du détail n'a pratiquement pas de prises. Tout au plus l'utilisation particulière des registres fixes permet-elle de mettre certains éléments en rapport, lorsque ceux-ci (intervalles ou notes) sont assez proches et répétés pour créer une focalisation sur eux. Mais la plupart du temps, le flot musical résiste à un repérage précis de l'écoute.

Pour les parties les moins complexes des développements stricts, il est parfois possible de distinguer des éléments qui prennent presque valeur de motifs (par exemple les tierces mineures du deuxième développement), mais ceci est le résultat d'une circonstance exceptionnelle.

Il serait pourtant intéressant de tenter une étude de ces développements sur des bases uniquement perceptives. Quoi qu'il en soit, il semble logique, étant donné le type d'organisation adoptée par le compositeur, de s'attaquer d'abord aux mécanismes d'écriture employés ici, et c'est dans ce sens que cette analyse va s'orienter.

Pour des raisons de place, nous ne traiterons ici que du troisième développement, le plus long et le plus complexe des trois. Les deux autres reposent sur des principes d'organisation similaires, tant dans le détail que dans le découpage général.

II - 2.1. Le troisième développement strict.

Il s'étend de la page 16, 1^{er} système, 2^{ème} mesure, jusqu'à la page 28, 1^{er} système. Sa forme globale est en trois sections, la troisième proposant une synthèse des 2 premières.

Dans la première section, nous trouvons comme dans les deux premiers développements l'alternance de zones de tempi, registres et dynamiques. Ici alternent les tempi A II et A III

(noter, que par suite d'erreurs de copie dans la partition, la dernière mesure de la page 16 devrait être au tempo A II "Très vif", et non pas A III noté, et que page 17 au début du 4^{ème} système, il manque la notation du tempo A II, avec la nuance).

Les zones de tempi signalent également une particularité : les zones de tempo A III sont toujours à 4 voix, alors que, sous le tempo A II, nous trouvons alternativement une écriture à 2 ou 3 voix. Les registres sont au nombre de 5 : α' , β' , α , β , γ . Les trois derniers α , β , γ , apparaissent dans les phrases à 4 voix (tempo A III, α' et β' dans les autres.

The image shows a musical score for the third development, consisting of four systems of staves. The first system is labeled α' and the second α . The third system is labeled β and the fourth γ . The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A vertical dashed line separates the first two systems from the last two. A label "notes communes" is placed near the first system.

A	1	2	3	4	5	6	7	8	9
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
41	42	43	44	45	46	47	48	49	50
51	52	53	54	55	56	57	58	59	60
61	62	63	64	65	66	67	68	69	70
71	72	73	74	75	76	77	78	79	80
81	82	83	84	85	86	87	88	89	90
91	92	93	94	95	96	97	98	99	100
101	102	103	104	105	106	107	108	109	110
111	112	113	114	115	116	117	118	119	120
121	122	123	124	125	126	127	128	129	130
131	132	133	134	135	136	137	138	139	140
141	142	143	144	145	146	147	148	149	150
151	152	153	154	155	156	157	158	159	160
161	162	163	164	165	166	167	168	169	170
171	172	173	174	175	176	177	178	179	180
181	182	183	184	185	186	187	188	189	190
191	192	193	194	195	196	197	198	199	200
201	202	203	204	205	206	207	208	209	210
211	212	213	214	215	216	217	218	219	220
221	222	223	224	225	226	227	228	229	230
231	232	233	234	235	236	237	238	239	240
241	242	243	244	245	246	247	248	249	250
251	252	253	254	255	256	257	258	259	260
261	262	263	264	265	266	267	268	269	270
271	272	273	274	275	276	277	278	279	280
281	282	283	284	285	286	287	288	289	290
291	292	293	294	295	296	297	298	299	300
301	302	303	304	305	306	307	308	309	310
311	312	313	314	315	316	317	318	319	320
321	322	323	324	325	326	327	328	329	330
331	332	333	334	335	336	337	338	339	340
341	342	343	344	345	346	347	348	349	350
351	352	353	354	355	356	357	358	359	360
361	362	363	364	365	366	367	368	369	370
371	372	373	374	375	376	377	378	379	380
381	382	383	384	385	386	387	388	389	390
391	392	393	394	395	396	397	398	399	400
401	402	403	404	405	406	407	408	409	410
411	412	413	414	415	416	417	418	419	420
421	422	423	424	425	426	427	428	429	430
431	432	433	434	435	436	437	438	439	440
441	442	443	444	445	446	447	448	449	450
451	452	453	454	455	456	457	458	459	460
461	462	463	464	465	466	467	468	469	470
471	472	473	474	475	476	477	478	479	480
481	482	483	484	485	486	487	488	489	490
491	492	493	494	495	496	497	498	499	500
501	502	503	504	505	506	507	508	509	510
511	512	513	514	515	516	517	518	519	520
521	522	523	524	525	526	527	528	529	530
531	532	533	534	535	536	537	538	539	540
541	542	543	544	545	546	547	548	549	550
551	552	553	554	555	556	557	558	559	560
561	562	563	564	565	566	567	568	569	570
571	572	573	574	575	576	577	578	579	580
581	582	583	584	585	586	587	588	589	590
591	592	593	594	595	596	597	598	599	600
601	602	603	604	605	606	607	608	609	610
611	612	613	614	615	616	617	618	619	620
621	622	623	624	625	626	627	628	629	630
631	632	633	634	635	636	637	638	639	640
641	642	643	644	645	646	647	648	649	650
651	652	653	654	655	656	657	658	659	660
661	662	663	664	665	666	667	668	669	670
671	672	673	674	675	676	677	678	679	680
681	682	683	684	685	686	687	688	689	690
691	692	693	694	695	696	697	698	699	700
701	702	703	704	705	706	707	708	709	710
711	712	713	714	715	716	717	718	719	720
721	722	723	724	725	726	727	728	729	730
731	732	733	734	735	736	737	738	739	740
741	742	743	744	745	746	747	748	749	750
751	752	753	754	755	756	757	758	759	760
761	762	763	764	765	766	767	768	769	770
771	772	773	774	775	776	777	778	779	780
781	782	783	784	785	786	787	788	789	790
791	792	793	794	795	796	797	798	799	800
801	802	803	804	805	806	807	808	809	810
811	812	813	814	815	816	817	818	819	820
821	822	823	824	825	826	827	828	829	830
831	832	833	834	835	836	837	838	839	840
841	842	843	844	845	846	847	848	849	850
851	852	853	854	855	856	857	858	859	860
861	862	863	864	865	866	867	868	869	870
871	872	873	874	875	876	877	878	879	880
881	882	883	884	885	886	887	888	889	890
891	892	893	894	895	896	897	898	899	900
901	902	903	904	905	906	907	908	909	910
911	912	913	914	915	916	917	918	919	920
921	922	923	924	925	926	927	928	929	930
931	932	933	934	935	936	937	938	939	940
941	942	943	944	945	946	947	948	949	950
951	952	953	954	955	956	957	958	959	960
961	962	963	964	965	966	967	968	969	970
971	972	973	974	975	976	977	978	979	980
981	982	983	984	985	986	987	988	989	990
991	992	993	994	995	996	997	998	999	1000

La série rythmique de ce développement est présentée page ci-contre. Les variations des cellules de base A et B sont réalisées de manière assez libre. Elles suivent le principe, déjà constaté dans l'exposition, de transformations de valeurs irrationnelles en valeurs rationnelles et réciproquement, combiné à la technique de la valeur ajoutée chère à Messiaen.

Le tableau suivant résume les apparitions de ces paramètres dans la première section :

TEMPO	REGISTRE	NUANCE	POLYPHONIE
A III	α	p	4 voix
A II	β'	f	2 voix
A III	β	mf	4 voix
A II	α'	p	3 voix
(Page 17...)			
A III	γ	f	4 voix
A II	β'	p	2 voix
A III	β	mf	4 voix
(Page 18...)			
A II	β'	ff	3 voix
A III	α	f	4 voix
A II	β'	mf	2 voix
A III	γ	p	4 voix
(Page 19...)			
A II	β'	f	3 voix

Le premier point d'orgue (A) à la fin du 3^{ème} système, page 19, signale la fin de cette première section.

La reproduction d'un fragment de manuscrit de Barraqué, présenté page suivante, nous montre d'une façon claire la construction des zones polyphoniques à 4 voix. Il s'agit du passage commençant page 17, 5^{ème} système, au tempo A III. Les 4 voix sont disposées chacune sur une ligne différente, et nous pouvons reconnaître les formes sérielles de hauteurs, ainsi que les cellules rythmiques utilisées (cf. également tableau page 104). Le compositeur attribue une forme sérielle différente à chaque voix : à la voix supérieure, la 4^{ème} note est un $\text{do}\sharp$, première note de la forme X utilisée ici. La voix notée juste au-dessous de celle-ci expose la forme sérielle 8, etc...

Au niveau rythmique, nous trouvons dans cette première mesure : A 10

a 10

a 9

A 9

Si nous nous reportons maintenant au début du développement (page 16, 1^{er} système), après avoir réparti cette première mesure sur 4 lignes, nous lisons :

Le principe est simple : Barraqué lit les groupes rythmiques A et a en lectures droite et rétrograde simultanément, de même les formes sérielles 12, 1, I, XII, jusqu'à avoir épuisé toutes les

erreur (ou changement ?) dans a 7. idem sans part.

erreur dans a 4, 2^{ème} groupe (dans partition : a 15)

erreurs dans a 14 et A 14 pour a 14, d'autres erreurs dans la partition

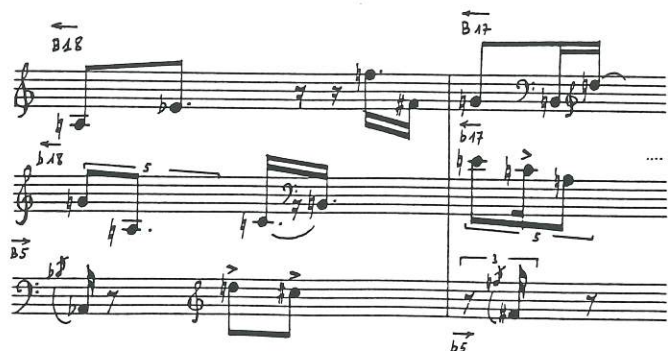
ces exemples se rapportent toujours au temps A III dans la partition

cellules rythmiques des groupes A, a, du tableau page 104. Les 4 formes rythmiques et de hauteurs sont superposées ainsi tout au long de cette section, dans les zones à 4 voix.

Dans les zones de tempo A II, une seule forme sérielle de hauteurs est répartie sur les 2 ou 3 voix : la première forme exposée, 3^{ème} système, page 16, est "X".

Les cellules rythmiques utilisées appartiennent aux groupes B et b, la lecture étant du même principe que dans les sections à 4 voix, et commençant avec b1 et B1 (polyphonie à 2 voix, 3^{ème} système, page 16, au tempo A II).

Lorsque l'écriture est à 3 voix, la lecture des groupes B 18, b 18 est, de plus, rétrograde :



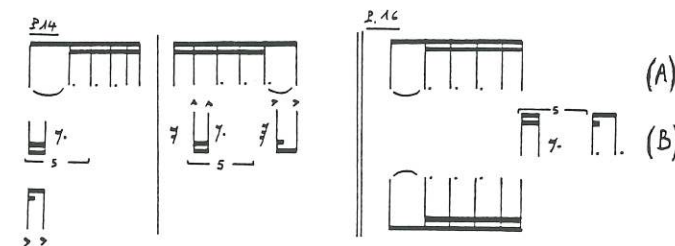
Une analyse rapide des groupes rythmiques montrent que la plupart des cellules A et a contiennent 5 ou 6 impulsions, alors que les cellules B et b en contiennent en majorité 4 (parfois 5).

De plus, la longueur assez différente des cellules, et leur disposition superposée particulière, par laquelle les cellules commencent en général dans chaque mesure ensemble, font que la densité sonore des mesures est toujours maximum en leur début, et diminuent rapidement; ceci est particulièrement frappant dans la polyphonie à 4 voix, donnant une impression de vagues sonores disparaissant sans cesse dans le silence.

Notons encore la présentation des cellules rythmiques de base de ce développement dans deux groupes de transition :

- le premier groupe se trouve avant le troisième développement libre (donc également à la fin du deuxième développement strict) : page 14, les 2 premières mesures du 4^{ème} système.

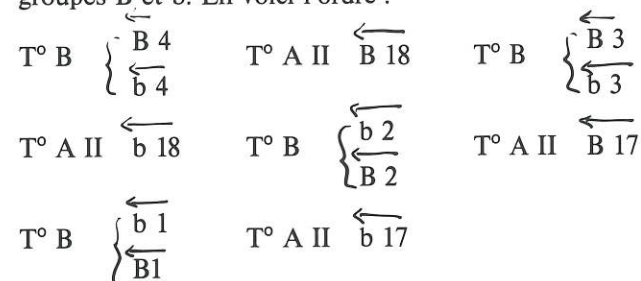
- le deuxième groupe est placé à la fin de ce troisième développement libre, (au début donc du troisième développement strict) : page 16 1^{er} système, 1^{ère} mesure.



Entre les première et deuxième sections du troisième développement strict, se trouve une série de mesures étrangères à l'organisation globale de ce développement : page 19, 4^{ème}, 5^{ème}, début 6^{ème} systèmes.

Elles introduisent d'une manière étonnante à cet endroit le tempo B, caractéristique de la deuxième partie de la Sonate (de même, retrouverons-nous dans cette deuxième partie des zones de tempo A). Prémonition sans doute des grandes sections d'oppositions de cette deuxième partie, ces mesures font l'effet de fragments épars, effet accentué par leur séparation avec de longs silences ("points d'orgue de plus en plus longs", précise Barraqué), et leur texture très différenciée : polyphonique, mais très lente, *pp*, sous tempo B ; linéaire à 1 voix, *f*, et très rapide sous le tempo A II.

Malgré cette discontinuité soudaine de la pensée, un lien relie ces mesures au développement strict dans lequel elles sont insérées : les cellules rythmiques utilisées appartiennent aux groupes B et b. En voici l'ordre :



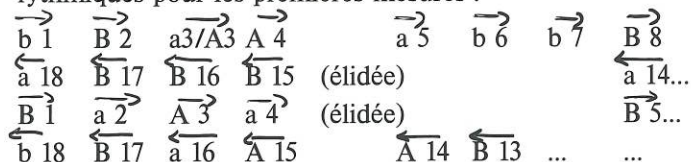
Ce n'est sans doute pas un hasard si les groupes B sont utilisés ici, qui contiennent en eux-mêmes des interruptions de silence (à la différence des groupes A, plus continus).

La deuxième section de ce développement strict débute après ces mesures (page 19 dernier système, à la deuxième double barre), et continue sans interruption avec la troisième section (page 23, 4^{ème} système, 2^{ème} mesure). Cette deuxième section est une reprise de la première :

- déroulement des mêmes hauteurs, avec échange des voix :



- utilisation des mêmes cellules rythmiques, mais cette fois mélangées très librement, chaque début de mesure signalant à nouveau le départ des cellules. Voici l'ordre de ces cellules rythmiques pour les premières mesures :



Les cellules élidées correspondent au passage de 4 voix à 2 voix de la première section, ainsi qu'à un changement de tempo (dans la première section de A III à A II, maintenant de A II à A I, page 20, 2^{ème} système). Les changements de registre sont repris de la première section.

La troisième section de ce développement semble suivre sans discontinuité cette deuxième section. En fait, les mesures constituant la deuxième moitié du 4^{ème} système et tout le cinquième système sont précisément les mêmes que ces mesures étrangères, que nous avons rencontrées entre les première et deuxième sections. En effet, les figures apparaissant sous le tempo B de la page 19 sont groupées deux par deux, et superposées dans les deuxième et troisième mesures du 4^{ème} système, et dans la première mesure du 5^{ème} système de la page 23, créant maintenant un tissu polyphonique à 4 voix, alors que les figures disposées sous le tempo A II des inserts de la page 19 se retrouvent, groupées d'une manière assez libre dans la deuxième mesure du 5^{ème} système page 23, en un contrepoint à 2, puis 3 voix.

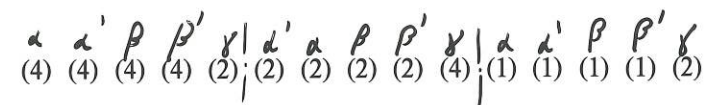
Le geste dramatique précédant se trouve ici intégré au discours, mais l'organisation structurelle lui reste étrangère.

L'organisation de la troisième section représente une synthèse des sections précédentes. Les groupes de cellules rythmiques ne sont plus disposés dans des zones différentes, mais sont superposés dans la polyphonie.

Ainsi, au début pouvons-nous reconnaître les figures b 18, a 18, b 1 puis a 1 (dernier système de la page 23), auxquelles font suite page 24 les cellules b 17, a 17, a 2 et b 2 (superposées), etc...

La lecture des cellules rythmiques dans les groupes suit toujours le même principe, lectures droite et rétrograde simultanées ; elle réunit d'abord les groupes a et b, puis, à partir de la page 25 dernier système (à la double barre) les groupes A et B (même principe ici : lectures droite et rétrograde).

Les registres suivent un ordre précis et remarquable, en rapport avec le nombre de mesures (indiqué entre parenthèses) :



Les 3 tempi A I, A II, et A II sont utilisés, chacun une fois, mais des variations incessantes (accelerando, rallentando, beaucoup plus vite, subito plus vif,...) contrarient ces indications moyennes.

De même les indications de nuance moyenne sont-elles de plus en plus rapidement changées, en particulier pages 27 - 28, où l'instabilité générale du discours est la plus grande : changements de tempo presque continuels, nuances moyennes changeant 4 fois dans la page 27, contrariées par des nuances supplémentaires très opposées, changements des registres à chaque mesure.

Cette agitation maximum marque la fin de la première partie de la Sonate, et est suivie immédiatement par une texture radicalement différente.

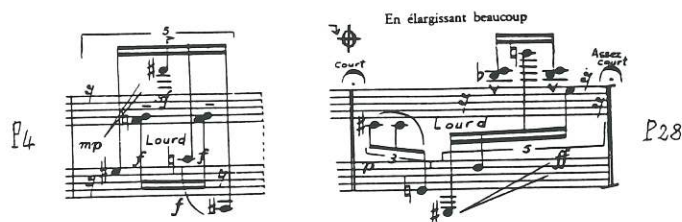
III – DEUXIÈME PARTIE

La deuxième partie présente toute une série d'énigmes, aussi bien du point de vue formel que dans le détail. Ainsi les formes sérielles semblent-elles disparaître dans le début, très lent, de cette partie. Elles réapparaissent parfois momentanément (page 19 - 4^{ème} système, entre "être à tempo B 1" jusqu'au sys-

tème suivant : formes 6, 2, VI) mais sont la plupart du temps inanalysables. Nous remarquons qu'il en soit la présence affirmée dans ce début (page 28, 2^{ème} système, jusqu'à page 29, 3^{ème} système, tempo B) des rythmes en triolet, présentés deux fois dans l'exposition : la première au tempo le plus vif (page 3, 1^{er} système), la deuxième au tempo le plus lent, avec contrepoint de quintolet (même page, dernier système, et page 4, deux premiers systèmes).

La relation entre ce deuxième passage et le début de la deuxième partie est clairement signalée puisque la phrase page 28 entre "tempo B lent", et "a tempo (lent)", (deuxième et troisième systèmes) est le rétrograde exact des deux premiers systèmes de page 4 (en lisant en rétrograde, à partir de la fin du deuxième système).

On note également la présence significative de cette formule :



Dans tout le début de cette deuxième partie, la démarche est allusive, nous retrouvons des apparitions de textures caractéristiques de la première partie, mais où une organisation plus "libre" dans le détail semble avoir supplanté la rigueur des développements stricts précédents. Des fragments de la première partie sont parfois simplement insérés, apparemment sans conséquence autre qu'une animation subite du discours. Deux longs fragments sont ainsi repris en rétrograde :

- la page 30, dernière mesure du dernier système jusqu'à la page 31, milieu du 2^{ème} système (signalé par les doubles barres) est le rétrograde de la partie de l'exposition page 3 entre "moins rapide" et "presque lent" (trois derniers systèmes).

- la page 32, dernier système jusqu'à la page 33, 2^{ème} système (à nouveau signalé par les doubles barres) est le rétrograde du passage précédent de l'exposition (page 3, entre "vif", et "moins rapide").

Mais, dans ces deux citations, le tempo est celui de la deuxième partie (B), et non plus le tempo original.

Les dernières apparitions d'éléments de l'exposition se trouvent page 35 dans le 5^{ème} système, où deux mesures "très rapide" font référence au tout début de l'exposition, comme des inserts à l'intérieur d'une phrase lente (tempo B - (lent) -).

Le premier retour du tempo A I (page 35 dernier système) propose une référence plus directe aux développements stricts. Elle fait suite de manière caractéristique aux deux inserts de tempo "très rapide" repris du début de l'exposition, et signalés plus haut.

La référence, citée en note de bas de page, à la note de la page 6 ("prendre soin d'opposer très précisément les tempi et les nuances moyennes...") est la même que celle que nous trouvons au début des 2^{ème} et 3^{ème} développements stricts (page 9 et page 16). D'autre part, cette note signale que ce développement se poursuit jusqu'à la page 41. Nous nous trouvons donc théoriquement en présence d'un nouveau développement strict, plus long que les trois autres. Or l'évolution de cette section est très remarquable. Elle commence dans un style polyphonique proche de celui des développements stricts de la première partie, à 3 voix d'abord, mais dès le deuxième système de la page suivante (page 36), au bout de 6 mesures, s'arrête soudain sur un trille. Elle reprend proposant le même type de répartition des nuances moyennes, zones de tempi, et disposition en registres que dans la première partie. Maintenant, les tempi réunis dans le groupe B sont alternés avec ceux du groupe A. Mais les changements de registre ne correspondent pas nécessairement à ces changements de tempi ; de même les sections réunies sous une nuance moyenne supposent-elles une autre organisation. Nous trouvons ainsi jusqu'à la page 39, l'alternance de tempi suivante :

A I	B II	A III	B I	A II	B III
(modéré)	(large)	(entre modéré et vif)	(entre modéré et lent)	(très vif)	(très lent)

Les différences entre les tempi successifs atteignent un maximum lors de la juxtaposition de A II et B III.

La continuité polyphonique est menacée une deuxième fois par un tremolando (affecté d'une nuance exceptionnelle : **ffff**) au 5^{ème} système, de la page 36. Notons encore la réapparition de notes répétées deux fois, en particulier *fab*,

2^{ème} système, 2^{ème} mesure, et si *b*, juste au dessous, mises en valeur par des accents *v*.

Ces notes répétées prennent bientôt une importance décisive dans la page 38, alors que la texture est ici nettement moins dense. Vient alors la section de tempo A II, très rapide, et soudain le tempo B III déclenche une des sections les plus dramatiques de l'œuvre, dans laquelle la polyphonie est totalement étouffée par l'irruption de batteries de notes dans le grave de l'instrument, affectée de nuances très fortes, alors que la nuance moyenne est déjà *fff*. Il est évident que, étant donné la texture peu dense de la polyphonie à cet endroit et le tempo excessivement lent qui l'affecte, l'écriture horizontale a tendance d'elle-même à se désagréger ; (n'oublions pas que cette section doit être considérée comme étant en rapport avec les développements stricts, donc polyphonique — note page 35). Il est alors frappant que l'élément qui entre en conflit sonore avec ce type d'écriture soit précisément l'élément de blocage que nous avons rencontré deux pages plus tôt, au beau milieu de la polyphonie, (page 36 de la partition). Cet élément n'est d'ailleurs pas du tout affecté par le caractère très lent du tempo. A cet endroit, l'effet est saisissant, par son contraste de vitesse, de poids sonore, et à cause de la manière dont il est préparé (rappelons la première apparition de trilles dans la Sonate, en rapport avec les secondes majeures plaquées dans le premier développement libre, page 17).

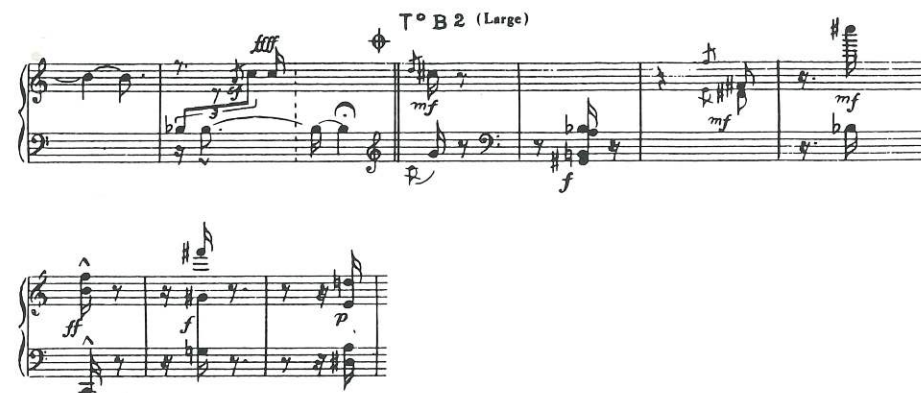
Les batteries disparaissent à la page suivante, où nous retrouvons une écriture polyphonique plus continue, mettant en valeur deux éléments que nous avons déjà remarqués dans la première partie de la Sonate, à des endroits différents : les notes répétées et la focalisation (passagère ici) sur les notes ré *b*, fa *b*.

Un nouveau geste dramatique de brusque coupure est constitué en bas de la page 40 par la combinaison du tempo B (lent), de nuance moyenne *fff*, et de registre *y*. Le passage introduit le retour des trilles violents, un écartement encore plus grand des registres de la polyphonie, qui se démantèle ainsi de plus en plus, et débouche sur une longue séquence d'accords entrecoupés sporadiquement par des éléments linéaires.

Or, le début de la séquence d'accords est dans un rapport très étroit avec un passage que nous avons remarqué dans le troisième développement strict : les mesures "étrangères" de la page 19 (entrecoupées de silences) qui étaient reprises plus polyphoniquement (à 4 voix superposées) entre les deuxième

et troisième sections de ce développement.

Comparons en effet les deux séquences : (ici seulement p. 41)



Les groupements de notes par 4 sont les mêmes, les figures mélodiques sont devenues groupes harmoniques.

Cette section d'accords est donc en tous points capitale, et agit à deux niveaux dans le même sens. Elle est située d'une part à la fin de l'effondrement de l'écriture polyphonique, et d'autre part prend racine dans un élément qui déjà dans la première partie menaçait la continuité polyphonique, par ses relations avec les "trous" de silence, et semblait la deuxième fois intégré dans le discours, annihilée en quelque sorte (cf. ci-dessus page 22).

Ce qui est également remarquable ici, c'est que deux éléments, l'un introduit par l'exposition, les notes répétées, l'autre, les trilles, mis en rapport avec celui-ci dès le premier développement libre, sont les éléments qui "renversent" en quelque sorte l'écriture horizontale en écriture verticale. Elles servent, dans les pages précédant la séquence d'accords, à réaliser la transition entre les deux types d'écriture. Or, si les notes répétées ont un certain caractère statique dans un contexte sans cesse changeant, les trilles réalisent une fonction plus subtile, par la manière dont Barraqué les utilise ici, de façon isolée et percussive : ils durent en effet dans le temps, contrairement aux accords qui disparaissent assez vite (ils ont donc une présence horizontale), mais accusent, comme les accords, un caractère harmonique, figé, tout à fait opposé à une sensation de déplacement mélodique.

Et, c'est ce double rapport temporel qui constitue la charnière de cette deuxième partie, résolvant toute la construction d'une écriture polyphonique de plus en plus élaborée, en une texture harmonique, qui ne peut, malgré ses efforts (1^{ère} mesure page 43), durer dans le temps, et se trouve opposée au silence. Et, c'est peut-être précisément le sens ainsi dévoilé de ces grands silences du troisième développement strict, dont les séquences de notes venaient féconder les accords de la fin (page 41). Cette séquence ne propose au début que des accords assez courts, le conflit entre le son et le silence est alors très clair. Et, n'est-ce pas ce même conflit (annoncé page 19 alors que le silence envahissait déjà le type d'écriture) qui semblait le moins attaquant, parce que le plus continu ? Les accords à la fin de la Sonate (de la même page 44) ne luttent pas contre le silence, ils ne recherchent pas une continuité sonore dont ils sont incapables. Vision désespérée et sereine en même temps, bien que les nuances toujours excessives dont ils sont affectés laisseraient plutôt essentiellement l'impression qu'il n'est pas question de résignation.

Quelques observations encore nous permettront de confirmer cette relation entre écritures verticale et horizontale : la séquence d'accords commencée page 41 se poursuit page 42 par une diminution de la densité des accords (1^{er} système) puis à nouveau une densification jusqu'à 6 notes⁽⁹⁾ (dernier accord du 2^{ème} système en comptant les appoggiatures). Aussitôt après cet accord, un trille intervient, confirmant sa fonction de transition, puisqu'il est suivi de deux mesures d'écriture horizontale (linéaire, puis polyphonique). Les 4^{ème} et 5^{ème} systèmes opposent brutalement les deux types d'écriture, et signalent la réapparition de l'autre élément de blocage que nous avons remarqué : les notes répétées. Un *fa* est répété trois fois à distance dans le 4^{ème} système, puis deux fois rapidement dans le système suivant, une octave plus bas.

Nous assistons au mélange des différentes textures et éléments principaux rencontrés dans l'œuvre, dont le point culminant réunit à nouveau les tempi opposés : ici "très rapide" et "excessivement large" qui suit (page 42, dernière mesure, et page 43, première mesure), puis à nouveau "très rapide", "excessivement large", et "presser encore plus". Cette séquence d'explosion réunit les dynamiques les plus extrêmes, ainsi que l'accord le plus dense (7 sons) affecté de *ffff*. C'est dans cet accord que la synthèse se réalise, puisque des figures jouées "ritenuto e decrescendo" viennent s'inscrire dans la sonorité disparaissant

sante de l'accord, mêlant ainsi mouvements horizontal et vertical dans le temps de la résonance.

La coda de la Sonate, ou tout au moins la réapparition du début de l'exposition (page 43, 2^{ème} système, après le point d'orgue) semble être un compromis avec la tradition, une résolution des tensions accumulées, et donne l'impression, au début, que "rien ne s'est passé" ; mais en fait, elle consacre la liquidation des tentatives polyphoniques des développements libres. Dès que les phases principales de l'exposition ont été suggérées, (premier et deuxième groupes de phrases), la première mesure un peu plus clairement polyphonique (première mesure du dernier système page 43), qui était également à la base de la deuxième partie de la Sonate (les triolets de la page 28), cette mesure donc est interrompue par la dernière séquence groupant les accords et les figures rapides, heurtées, deux éléments que nous avons rencontrés à la fin des développements libres (cf. plus haut page 101). Il n'y a plus place alors pour aucune sorte de texture, mais Barraqué propose une dernière possibilité : la ligne monodique, nue et solitaire, geste de retour puisque l'observation nous révèle la forme rétrograde renversée de la série sur *mi*, note de départ des transpositions sérielles, et donc également première note de l'œuvre. L'indication métro-nomique de cette phrase est plus que symbolique, car son interprétation ne peut avoir un sens bien précis : "entre A et B", c'est-à-dire entre rapide et lent !

9. Ce même geste se retrouve d'une manière encore plus claire (croissance-décroissance) à la page 44, 3^{ème}, 4^{ème}, 5^{ème} systèmes.