

On notera $\langle f \rangle$ le sous-groupe cyclique de S_n formé de m termes $\{f^m\}$ $m \in \mathbb{Z}$ engendré par f .

L'ordre du sous-groupe (la valeur de m) est donné par le p.p.c.m. des longueurs des cycles de f .

On rappelle que les cycles d'une permutation s'obtiennent en procédant par substitutions successives de symboles.

Par exemple, les cycles de la permutation f ci-dessus sont décrits ainsi : le symbole 1 est remplacé par 2, 2 par 3, 3 par 10 10 par 8, 8 par 6 et 6 par 1, ce qui ferme le 1^{er} cycle, soit (1 2 3 10 8 6) de longueur 6.

$$f = \left(\begin{array}{ccccccccc} 1 & 2 & 3 & \dots & 6 & \dots & 8 & \dots & 10 & \dots \\ \downarrow & \downarrow & \downarrow & & \downarrow & & \downarrow & & \downarrow & \\ 2 & 3 & 10 & \dots & 1 & \dots & 6 & \dots & 8 & \dots \end{array} \right)$$

Un 2^e cycle est obtenu à partir de 4 : (4 11 12 7 5) de longueur 5.

$$f = \left(\begin{array}{ccccccccc} \dots & 4 & 5 & \dots & 7 & \dots & 11 & \dots & 12 \\ \downarrow & \downarrow & \downarrow & & \downarrow & & \downarrow & & \downarrow \\ 11 & 4 & 5 & \dots & 12 & \dots & 7 & \dots & 7 \end{array} \right)$$

Enfin un cycle de longueur 1 (9) qui ne déplace pas de symbole complète l'inventaire.

$$f = \left(\begin{array}{c} \dots \dots 9 \dots \dots \\ \uparrow \\ \dots \dots 9 \dots \dots \end{array} \right)$$

L'ordre du sous-groupe cyclique de f sera donc $6 \times 5 = 30$ termes.

Emmanuel Amiot ⁽²⁾ a montré que "les plus grands sous-groupes monogènes de S_{12} sont d'ordre 60" et que le nombre des permutations correspondantes est de 7.983.360, soit 1,66 % de l'ensemble des 12 ! permutations.

En revanche, le produit de tous les éléments d'un sous-groupe $\langle f \rangle$ par une autre permutation g n'est pas un sous-groupe. En effet s'il l'était il contiendrait e , c'est-à-dire que pour un certain i on aurait $f^i \circ g = e$ d'où $g = f^{-i}$ c'est-à-dire que g serait un des éléments du sous-groupe.

$\langle f \rangle \circ g$ est appelé une classe. On montre que l'ensemble des classes forme une partition du groupe S^n .

2. Agrégé de mathématiques, membre du CRIME, qui a supervisé cette partie de l'exposé.

DES TECHNIQUES SÉRIELLES DANS LE "TEMPS RESTITUÉ"

Heribert HENRICH

Le *Temps restitué* représente la première réaction, et la plus spontanée, de Jean Barraqué à sa rencontre avec le roman *La mort de Virgile* de Hermann Broch, suite à laquelle le compositeur décida d'investir toutes ses forces créatrices dans un grand cycle qui se référerait à ce roman. Si l'on n'a pas encore reconnu dans sa pleine mesure la signification fondamentale de cette œuvre, cela est dû sans doute à l'histoire de sa gestation, qui peut paraître presque paradoxale : conçu en 1956/57 comme premier volet du cycle *La mort de Virgile*, le *Temps restitué* fut achevé en dernier, et créée en 1968.

Il n'y a guère d'aspect de cette œuvre qui ne se révèle comme point de départ et de référence pour les autres parties du cycle. Ainsi, le *Temps restitué* est resté la seule œuvre de Barraqué dont les textes soient tirés exclusivement du roman de Broch, alors que ... *au-delà du hasard* (1958/59) et *Chant après chant* (1966) font appel à des paroles du compositeur, qui commentent l'œuvre de Broch afin d'atteindre par ce jeu de miroirs un niveau de réflexion supérieur. De plus, *Le Temps restitué* expose un matériau sériel qui reviendra dans toutes les œuvres ultérieures, y compris le *Concerto* (1962/68) ; enfin, on trouve ici pour la première fois ces configurations sonores (*Klang-Gestalten*) particulièrement saillantes, auxquelles est due l'extraordinaire plasticité des œuvres à partir du *Temps restitué* et dont nous nommerons ici seulement la plus importante : la

suite "silence - son - silence". La partie IV, "La démesure abusive", de ... *au-delà du hasard* montre quelle ampleur peuvent prendre les reprises du *Temps restitué* : tout ce passage en effet est une "Résonance des passages «nocturnes» du T(emps) R(estitué)"⁽¹⁾. On n'exagère donc aucunement en affirmant que la connaissance du *Temps restitué* est la condition pour une compréhension plus intime des autres parties de la *Mort de Virgile*.

Avant d'aborder l'objet principal de notre réflexion, il nous faut faire certaines remarques concernant la forme de l'œuvre en 1957, avant qu'elle ne repose pendant près d'une décennie. L'état d'alors est représenté par une esquisse extrêmement détaillée et soignée si on la compare aux autres esquisses des partitions de Barraqué, et qui porte sur la dernière page les dates "Mars 1956 - Paris le 20 octobre 1957", quoique la page de garde mentionne "le II décembre 1957"⁽²⁾. La partition correspond en gros à cette esquisse ; Barraqué a inséré à certains endroits de la partition quelques mesures confiées surtout aux percussions (par exemple page 21, 3 ou page 150, 5-7)⁽³⁾. Vers la fin de la partie III de l'œuvre (entre page 94, 3 et 96, 5), le compositeur a en revanche enlevé, afin de trouver le tissu des voix, quelques parties instrumentales ainsi qu'une mesure sur l'exclamation "quand même" du chœur (après page 96, 1)⁽⁴⁾. De plus, l'aspect rythmique de la partie orchestrale fut modifié selon deux axes : d'un côté des relations de durées particulièrement compliquées sont simplifiées - sans doute en regard des possibilités de réalisation -, et de l'autre, Barraqué différencie davantage le rythme dans la superposition verticale pour augmenter le nombre des voix réelles⁽⁵⁾. Les conceptions rythmiques, que l'on peut assez facilement reconstruire à partir de l'esquisse, ne peuvent l'être qu'indirectement de la partition elle-même. Comme une étude des séries rythmiques de l'œuvre nécessiterait donc une présentation compliquée qui sortirait du cadre de cet essai, nous y avons renoncé, pour nous restreindre au commentaire de la nature et de l'utilisation des séries des hauteurs.

On n'a pas retrouvé pour l'heure des tableaux de séries pour le *Temps restitué*. En revanche, Barraqué a désigné fréquemment dans l'esquisse les différentes formes sérielles par des chiffres romains ou arabes surmontés de flèches. Si l'on isole ces formes dans l'esquisse selon la désignation qui les accompagne, on obtient le tableau suivant :

1. Comme le note Barraqué sur une feuille d'esquisses (Bibl. Nat. Paris, Rés. Vm dos. 40 (II)).

2. Bibl. Nat. Paris, Ms. 20145 (I).

3. Ces désignations se réfèrent à la partition imprimée, parue chez Aldo Bruzzichelli. Le premier chiffre indique la page, le second la mesure.

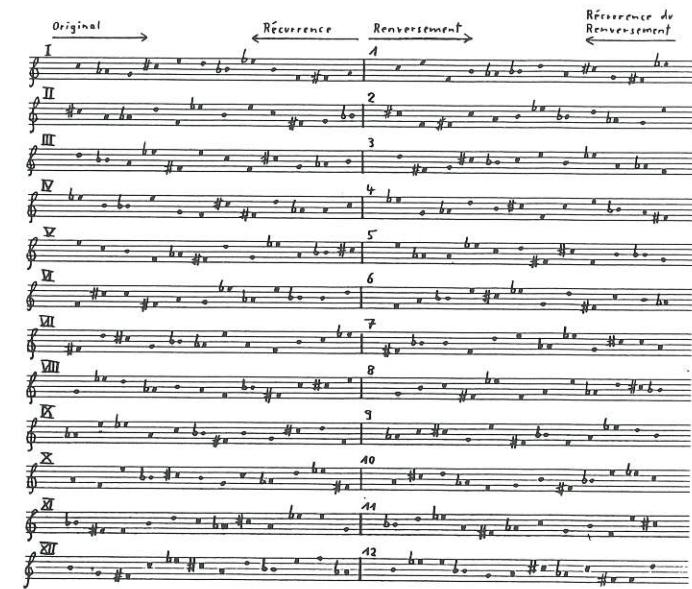
4. Un tel "avalement" du texte revient assez souvent chez Barraqué. Voir par exemple page 136, 6 du *Temps restitué*, où le mot "terreur" a disparu dans le bruissement des gongs et des tam-tams.

5. Une reprise du discours rythmique de l'esquisse aurait conduit avec l'appareil instrumental qu'on y trouve établi approximativement, vers une grande fréquence d'entrées en tutti, que Barraqué ne semble pas avoir affectionné. Il est un fait que dans chacune des œuvres de Barraqué, chaque interprète a sa voix propre.

6. René Leibowitz, *Introduction à la musique de douze sons*, Paris, 1949, p. 121. Il faut remarquer que Barraqué, comme parfois déjà Leibowitz, a tendance à supprimer les flèches dirigées de gauche à droite pour marquer la forme originale et le renversement, simplification que nous reprendrons ici.

7. Bill Hopkins, "Barraqué and the Serial Idea", in *Proceedings of the Royal Musical Association*, Vol. 105, 1978 / 79, p. 17. - Si l'on excepte le *Temps restitué*, la remarque de Hopkins s'applique néanmoins à toutes les œuvres de Barraqué : Sé-

quence, comme l'a montré André Hodeir (*La musique depuis Debussy*, Paris, 1961) se fonde sur deux séries différentes. Dans ... *au-delà du hasard*, *Chant après chant* et *Concerto*, Barraqué emploie enfin les "séries proliférantes", la série du *Temps restitué* trouvant sa place dans chacune de ces trois œuvres.



Il est facile de voir qu'il s'agit d'un tableau tout à fait traditionnel, qui comporte les 12 transpositions d'une série et de son renversement (les rétrogrades et leur renversement s'obtiennent par la lecture en sens inverse). En ce qui concerne la disposition et les désignations, le tableau correspond exactement à celui que René Leibowitz a établi dans son *Introduction à la musique de douze sons* pour les *Variations* op. 31 de Schoenberg. Leibowitz y explique la désignation des séries comme suit⁽⁶⁾ :

Formes originales — en chiffres romains

Formes renversées — en chiffres arabes

Récessions — en chiffres romains

Renversements récurrents — en chiffres arabes

Surmontées de la flèche : →

Surmontées de la flèche : ←

L'analyse sérielle a montré que le tableau reconstruit contient effectivement tout le réservoir des séries du *Temps restitué*. On n'en trouve guère d'autres, ni quelque permutation ou prolifération. L'affirmation de Bill Hopkins - "... in every work except for the Piano Sonata he used more than one pitch series"⁽⁷⁾ - doit donc être corrigée en ce sens.

On ne remarque pas d'ordre interne très strict dans la série du *Temps restitué*, exceptée la correspondance symétrique des sons 2-3-4 et 9-10-1. Celui-ci d'ailleurs n'aurait pas de sens,

puisque Barraqué divise par principe la série selon les exigences compositionnelles de rapports formels concernant toute l'œuvre, et ne déduit pas, comme Webern par exemple, la forme des lois internes de la série. Ainsi, considérons la césure formelle du début de *stretto* (page 43, 6) :

Chacune des quatre voix qui entrent successivement dans le strettio poursuit une forme sérielle déjà amorcée dans la partie précédente. La division des séries par la césure formelle s'effectue de manière plus ou moins arbitraire. Cette possibilité de sectionner librement une série était sans nul doute la condition préalable pour la technique de la prolifération que Barraqué développa ensuite, puisque celle-ci produit justement un grand nombre de séries dont la structure d'intervalles ne peut être calculée d'avance : des séries par conséquent qui ne recèdent pas de forces créatrices de formes, que la main ordonnatrice du compositeur doit encore leur conférer.

La seule propriété sans doute de la série du *Temps restitué* qui ait une incidence directe sur la forme musicale est d'ordre statistique, à savoir son grand nombre de tierces. (Nous

renonçons dans la suite à la distinction entre tierce et sixte, puisque ces deux intervalles peuvent être considérés comme équivalents dans un espace dodécaphonique qui fait abstraction de l'octave). L'intervalle de tierce, majeure ou mineure, est représenté cinq fois dans la série, dans une disposition symétrique (premier, quatrième, sixième, huitième et onzième intervalle de la série)⁽⁸⁾.

L'importance des tierces est évidente dans celles des parties de l'œuvre liées à une expression poétique particulière, et que Barraqué a désigné dans le cahier d'esquisses pour ... *au-delà du hasard* comme "passages nocturnes"⁽⁹⁾. Des accords de tierces simples et très marqués en tant que consonances dans un contexte atonal, marquent le début et/ou la fin de ces passages et leur donnent une coloration presque tonale⁽¹⁰⁾ :

I. page 23, 3 : *do - mi* aux bois (= deux premiers sons de la série 1), préparé dans la mesure précédente par une suite à fonction de dominante *sol-si-ré-fa* au cor anglais et aux cloches (= sons 2-1 de la série XII et sons 8-11 de la série XIII).

6. fl. . .

C. ang.

Clar.

Vib.

Har.

Guit.

Cloches

1 2 3 4 5 6 7 \downarrow 3

Sur des signes du chef

8. Cette symétrie cependant n'est pas exacte, puisque les deux moitiés de la série ne sont pas, en ce qui concerne la place des tierces, symétriques l'une de l'autre, mais parallèles.

9. bibl. Nat. Paris, Rés. Vm
dos. 40 (6), page 7.

10. Bien entendu, on trouve tout de suite également des accords de tierces au début de la section IV de ... *au-delà du hasard.*

page 25, 8 : *fa* dièse - *la* au cor anglais et basson (=sons 11-12 de la série I)

2. page 51, 2 : *fa-do* dièse aux cordes (= sons 2-1 de la série 2)

la-do dièse aux bois (= sons 2-1 de la série II)

page 53, 1 : *la-fa* dièse au soprano et cor anglais (=sons 11-12 de la série 4)

page 54, 1 : *do* dièse - *mi* au cor anglais et à la clarinette
 (= sons 12-11 de la série 11)

3. page 102, 6 : *si-sol* aux bois (= ?)

page 104, 7 : *si-ré* aux bois (= sons 5-4 de la série 4)

4. page 148, 6 : *la-do* dièse au soprano, hautbois et vibraphone
 (= sons 1-2 de la série 10)

Si les tierces énumérées ici résultent directement de la structure de la série - l'explication sérielle montre que chaque accord de tierces est formé de deux sons voisins d'une seule forme sérielle - par ailleurs la tierce dans le *Temps restitué* a une signification à l'intérieur d'une disposition bien plus globale, comme une idée abstraite de la série, et qui n'a pas d'équivalent concret dans la constellation sérielle du texte musical. Elle représente en effet le rapport d'opposition entre les deux notes que l'on peut appeler à juste titre les notes centrales de l'œuvre : *do* et *mi*. (II) Ces deux sons vont être utilisés à des endroits cruciaux comme des "notes-sons", ainsi que le formule Barraqué⁽¹²⁾, c'est à dire qu'elles acquièrent au-delà de leur fonction à l'intérieur de la série une existence propre comme phénomène sonores. Les moyens mis à l'œuvre pour privilégier ces deux notes sont : une durée extrême (point d'orgue), l'orchestration (unisson), et le gel de la tessiture d'octave (*do*' et *mi*'). On rencontre une concentration du texte musical autour de ces deux notes

- assez exactement au milieu de la section centrale *Portail de la terreur* (page 85, 5 - 88, 3) : point d'orgue du soprano solo sur *mi* puis unison de l'orchestre sur la même note. Le *do* est suggéré aux timbales. (page 85, 4-6)

- dans la transition de la section IV à V, désignée par Barraqué comme "moment principal"⁽¹³⁾ (page 127, 8 - 130, 3) : point d'orgue aux voix, sur *do*, interrompu à deux reprises par l'orchestre. La note *mi* est suggérée aux timbales (page 129, 3-5).

- enfin vers la fin de l'œuvre : unisson du chœur et unisson du tutti d'orchestre formant un point d'orgue sur *do* (page 158, I - 159, I), par dessus lequel le soprano s'élève sur le *mi*, la note finale de l'œuvre⁽¹⁴⁾.

Les difficultés considérables de l'analyse sérielle du *Temps restitué* sont dues sans nul doute à l'emploi simultané de plusieurs formes sérielles. En règle générale, trois à quatre présentations d'une série sont parcourues en même temps ; parfois ce chiffre descend à deux, plus rarement à un, ou va jusqu'à cinq, voire

11. Ce n'est certainement pas un hasard si cet accord de tierces, préparé avec tant de soins, comporte, au début du premier "passage nocturne" les notes *mi* et *do*.

12. Jean Barraqué, "Debussy, ou l'approche d'une organisation autogène de la composition", in *Debussy ou l'évolution de la musique au XXe siècle*, Paris, CNRS, 1962, pp. 93 et 95. Cf. également Hopkins, *op. cit.*, pp. 15/16.

13. Bibl. Nat. Paris, Rés. Vm dos. 40 (6), p. 7. Ce passage se désigne comme "moment principal" en ce que la motif "silence - son - silence" trouve ici sa plus claire formulation.

14. On doit remarquer également la préfiguration du geste final du chœur dans la première partie (page 9, 1-2), ainsi que l'écho du "moment principal" page 133, 3-5.

six formes sérielles. Il est rare cependant qu'une note doive être analysée comme appartenant à plusieurs formes d'une série - comme cela est tout à fait fréquent chez les compositeurs de l'école de Vienne. Le contraire en revanche se rencontre souvent : les différentes formes d'une série sont utilisées comme en éventail, présentant des configurations hétérophoniques où chaque note de la série a plusieurs représentants, légèrement décalés. Barraqué a utilisé amplement cette technique dans les deux cadences d'orchestre (page I, 5-5, 2 et 120, 4-124, I) :

The score shows six simultaneous serial series (Séries 8, 9, 10, 11, 12, 13) across various instruments. The series are labeled on the left and right sides of the score. The instruments listed are Flute II, Clarinet II, Bassoon, C. ang., P. Clar., Clar., Cl. bas., Bass, Xylophone, Vibraphone, Glockenspiel, Cello, Double Bass, Clay., Harp, and Guit. The score illustrates the complex layering of different serial forms.

(La partie de la Harpe appartient à une autre forme sérielle.)

série I = 1-12, série II = 1^x-12^x, série III = 1°-12°

Les formes sérielles, étoffées comme de véritables bandes sonores sont confiées dans ce exemple chacune à un groupe d'instruments. Mais il arrive fréquemment chez Barraqué que les présentations d'une série, superposées, ne soient pas liées à ces groupes d'instruments, ni même à certaines voix définies. L'entrée du soprano solo (page 24, 4-25, 8) montre un tissu musical très clairsemé avec une superposition de trois séries (voir exemple page ci-contre).

Les deux formes sérielles qui constituent la partie instrumentale sont ici presque entièrement dissoutes en son isolés ; seule la ligne du chant n'est pas affectée par cette atomisation, déployant comme une mélodie la série de base du *Temps restitué*. D'une manière moins évidente, plus subtile qu'avec les notes centrales dont il a été question plus haut, on trouve dans cet exemple-ci des "notes-sons", au moyen d'une combinaison sérielle spéciale. Les deux formes sérielles de la partie instrumentale recèlent des correspondances structurelles évidentes, si bien que leur superposition privilégie d'elle-même en somme certaines hauteurs :

| forme sérielle | IX | 5 | IX | 5 |
|----------------|-------|--------|--------|-------|
| note | 1 = 2 | 5 = 5 | 2 = 1 | 7 = 7 |
| | 3 = 4 | | 10 = 8 | |
| | 4 = 3 | 8 = 10 | | |

Les effets obtenus par le jeu combiné des deux formes sérielles sont soutenus encore par la disposition temporelle de la ligne du chant. Ainsi, le ré bémol du soprano relie par exemple le do dièse du hautbois (mesure 6 de notre exemple) au do dièse de la clarinette (mes. 7/87). Ce qui est moins typique du style compositionnel de Barraqué, c'est que les limites des trois séries de l'exemple coïncident et constituent de plus une configuration close ; cela s'explique sans doute par le caractère d'exposition du passage : non seulement la forme fondamentale de la série est présentée pour la première fois comme mélodie, mais la série rythmique de base - ce qu'on ne peut hélas montrer ici - est également présentée ici comme entité complète. Le matériau sur lequel prend appui la construction musicale du *Temps restitué* apparaît pour un instant dans son état primitif et comme fixé par un objectif. N'est-ce pas ce que disent les paroles alors : "C'est au sein de la nécessité que tout s'était accompli."

Barraqué a intégré à un système ordonnateur non seulement les hauteurs isolées mais aussi la disposition des formes sérielles dans le tout de l'œuvre. L'œuvre en entier se compose de cycles sériels, dont chacun comporte exactement les douze transpositions de l'une des quatre présentations fondamentales de la série. Un cahier d'esquisses⁽¹⁵⁾ nous renseigne sur l'ordre des transpositions à l'intérieur des cycles, contenant, mis à part une vue globale de tout le cycle de la *Mort de Virgile*, essentiellement des notes pour le *Temps restitué*. Aux pages 2 et 3 du cahier, Barraqué a noté les quatre carrés suivants :

15. Bibl. Nat. Paris, Ms 20148 (I).

(page 2)

| | | | | | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| 1 | 5 | 6 | 12 | 3 | 11 | 3 | 10 | 2 | 8 | 7 | 4 |
| 5 | 9 | 10 | 4 | 1 | 3 | 7 | 2 | 6 | 12 | 11 | 8 |
| 6 | 10 | 11 | 5 | 2 | 4 | 8 | 3 | 7 | 1 | 12 | 9 |
| 12 | 4 | 5 | 11 | 8 | 10 | 2 | 9 | 1 | 7 | 6 | 3 |
| 3 | 1 | 2 | 8 | 5 | 7 | 11 | 6 | 10 | 4 | 3 | 12 |
| 11 | 3 | 4 | 10 | 7 | 9 | 1 | 8 | 12 | 6 | 5 | 2 |
| 3 | 7 | 8 | 2 | 11 | 1 | 5 | 12 | 4 | 10 | 9 | 6 |
| 10 | 2 | 3 | 9 | 6 | 8 | 12 | 7 | 11 | 5 | 4 | 1 |
| 2 | 6 | 7 | 1 | 10 | 12 | 4 | 11 | 3 | 9 | 8 | 5 |
| 8 | 12 | 1 | 7 | 4 | 6 | 10 | 5 | 9 | 3 | 2 | 11 |
| 7 | 11 | 12 | 6 | 3 | 5 | 9 | 4 | 8 | 2 | 1 | 10 |
| 4 | 8 | 9 | 3 | 11 | 2 | 6 | 1 | 5 | 1 | 10 | 7 |

(page 3)

| | | | | | | | | | | | |
|-----|-----|------|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|
| I | X | VIII | II | V | III | X | IV | XII | X | VII | X |
| X | V | X | I | X | VII | XII | VII | XII | VII | X | VII |
| VII | VII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII |
| XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII |
| XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII |
| VII | I | XII | VII | XII | VII | XII | VII | XII | VII | XII | XII |
| XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII |
| XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII |
| XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII |
| XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII |
| XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII |
| XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII |
| XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII |

| | | | | | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| 1 | 4 | 5 | 11 | 7 | 12 | 8 | 7 | 5 | 3 | 2 | 10 |
| 4 | 7 | 8 | 2 | 10 | 3 | 11 | 9 | 12 | 8 | 5 | 1 |
| 5 | 8 | 9 | 3 | 11 | 4 | 12 | 10 | 1 | 7 | 6 | 2 |
| 11 | 2 | 3 | 9 | 5 | 10 | 8 | 7 | 1 | 12 | 1 | 10 |
| 2 | 10 | 11 | 5 | 7 | 8 | 12 | 3 | 5 | 8 | 4 | 6 |
| 10 | 3 | 4 | 12 | 8 | 11 | 7 | 5 | 2 | 1 | 9 | 11 |
| 3 | 8 | 11 | 6 | 2 | 7 | 3 | 1 | 4 | 10 | 5 | 5 |
| 8 | 11 | 12 | 6 | 2 | 7 | 3 | 1 | 4 | 10 | 5 | 5 |
| 11 | 9 | 10 | 4 | 12 | 5 | 1 | 11 | 2 | 8 | 7 | 3 |
| 9 | 12 | 1 | 7 | 3 | 8 | 4 | 2 | 5 | 11 | 10 | 6 |
| 3 | 8 | 7 | 4 | 9 | 2 | 10 | 8 | 11 | 5 | 4 | 12 |
| 2 | 5 | 8 | 12 | 8 | 1 | 9 | 7 | 10 | 4 | 3 | 11 |
| 10 | 1 | 2 | 8 | 4 | 9 | 5 | 3 | 6 | 12 | 11 | 7 |

| | | | | | | | | | | | |
|-----|-----|------|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|
| I | X | VIII | II | V | III | X | IV | XII | X | VII | X |
| X | V | X | I | X | VII | XII | VII | XII | VII | X | VII |
| VII | VII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII |
| XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII |
| XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII |
| XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII |
| XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII |
| XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII |
| XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII |
| XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII |
| XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII |
| XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII | XII |

Chaque chiffre de ces carrés vaut - selon la désignation habituelle - pour une forme sérielle. Les carrés de la page 2 ordonnent donc la suite des renversements (en haut) et des renversements du rétrograde (en bas), les carrés de la page 3 les formes originales (en haut) et les rétrogrades (en bas). Chaque ligne du carré représente un cycle sériel. Les suites de chiffres qui forment chaque ligne sont déduites des formes sérielles qu'ordonne chaque carré selon le principe " $do = I / I / 1 / 1$, do dièse = $II / II / 2 / 2$, ... $si = XII / XII / 12 / 12$ ". L'ordre des degrés de transposition à l'intérieur d'une des formes sérielles qu'ordonne ce cycle⁽¹⁶⁾.

Barraqué a ensuite - en se pliant plus au moins à l'exigence d'une utilisation simultanée de plusieurs séries - superposé à chaque fois de deux à quatre cycles sériels pour former des complexes. Ces cycles comme ces complexes globaux sont maniés - en ce qui concerne l'ordre de leurs éléments respectifs - avec une grande souplesse lors de la composition. Ainsi les différents complexes verticaux ne sont pas clairement délimités, mais les différents cycles sériels qui les constituent sont imbriqués aux frontières.

16. L'ordre des lignes dans un carré ne correspond pas cependant à l'ordre chromatique des transpositions dans le tableau des séries. L'ordre des lignes se fait de manière à ce que la suite des chiffres de la première, deuxième... douzième rangée est identique avec la première, deuxième... douzième ligne, si bien que le Carré est symétrique autour d'une diagonale descendante.

17. Bibl. Nat. Paris, Vm dos. 42 (2).

Le chiffrage des complexes I à 10 et B1 à B6 est reprise de deux feuilles d'esquisses de Barraqué⁽¹⁷⁾. Le compositeur y a fait la liste de toutes les formes sérielles des complexes données selon la désignation habituelle, pour les biffer apparemment l'une après l'autre afin de ne pas s'y perdre pendant l'avancement de la composition. Ces notes ne concernent que les parties qui vont de la page I, I à 5,2 et page 5, 3 à 159, 5. Aucun document ne couvre le passage entre 51, 3 et 51, 2, qui pourrait renseigner directement sur la disposition des séries et des

| R1 | R2 | R3 | R4 | R5 |
|------------|---------------|--------------|--------------|-------------|
| (I) p.5,3 | (VIII) p.11,5 | (V) p.16,6 | (XI) p.22,2 | (IV) p.34,5 |
| (IX) p.5,6 | (II) p.11,3 | (III) p.18,3 | (III) p.26,1 | (V) p.31,4 |
| (I) p.5,3 | (VII) p.10,4 | (IX) p.18,3 | (1) p.23,3 | (5) p.31,4 |
| | (VI) p.13,1 | | | (4) p.31,4 |

| R6 | 1 | 2 | 3 | 4 |
|--------------|--------------|--------------|-------------|-------------|
| (XII) p.42,6 | (VI) p.52,2 | (VII) p.62,6 | (X) p.70,1 | (II) p.80,5 |
| (XI) p.42,6 | (XII) p.52,2 | (IV) p.62,2 | (IV) p.66,4 | (3) p.80,5 |
| (6) p.42,6 | (12) p.51,3 | (9) p.61,6 | (11) p.67,2 | (8) p.76,5 |
| (5) p.42,6 | (11) p.51,3 | (7) p.62,1 | (12) p.70,6 | |

| 5 | 6 | 7 | 8 | 9 |
|-------------|---------------|------------|--------------|---------------|
| (VI) p.84,3 | (VIII) p.94,3 | (V) p.96,7 | (XI) p.106,8 | (XII) p.113,5 |
| (10) p.81,2 | (2) p.96,4 | (8) p.96,7 | (7) p.106,9 | (4) p.112,4 |
| (6) p.82,5 | (6) p.93,4 | (9) p.99,4 | (3) p.106,9 | (2) p.112,6 |

| 10 | B1 | B2 | B3 |
|--------------|-------------|--------------|----------------|
| (IV) p.120,4 | (I) p.123,5 | (IX) p.129,4 | (VIII) p.139,6 |
| (10) p.120,4 | (I) p.123,5 | (X) p.130,5 | (IX) p.139,6 |
| | (1) p.123,5 | (5) p.131,5 | (6) p.136,1 |
| | (1) p.124,2 | (4) p.131,2 | (5) p.136,1 |

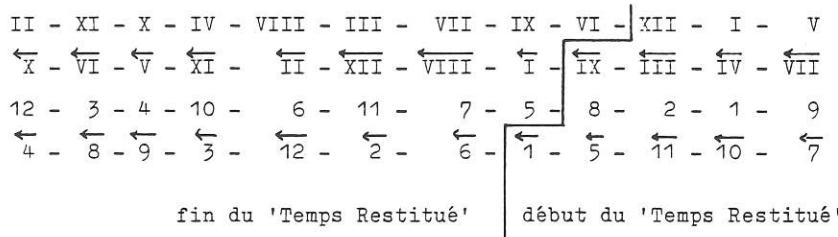
| B4 | B5 | B6 |
|---------------|-------------|-------------|
| (II) p.143,2 | (V) ? | (III) p.3,3 |
| (III) p.143,2 | (VII) ? | (I) p.3,4 |
| (12) p.143,5 | (9) p.153,1 | (11) p.3,4 |
| (11) p.143,5 | (7) p.153,4 | (12) p.4,1 |

This image shows a handwritten musical sketch on a single page. The sketch consists of ten staves of music, each with a key signature of one sharp (F#). The vocal parts are labeled with Roman numerals I through XII above the staves. The music includes various note heads, stems, and rests, with some markings like 'f' for forte and 'p' for piano. The vocal parts are primarily soprano, with some alto and bass parts appearing in later staves. The sketch ends with a soprano solo section, indicated by a circled 'Soprano' label.

Fac-similé d'un feuillet d'esquisse montrant la partie vocale de la page 151, 6 jusqu'au *mi* final du soprano solo

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, à 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 II 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 Kaltenegger

18. On peut constater de manière générale des différences considérables d'avec la disposition sérielle prévue, surtout l'interversion 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 : athématismes, 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.