

Et cette trouvaille qui jaillit, mélodie plus que thème, timbre plus que rythme, n'est-elle pas condamnée à ne jamais se développer mais seulement à rejaillir et s'enchaîner aux trouvailles semblables ?

Le fragment et l'inaccomplissement sont bien des marques capitales de l'œuvre de Barraqué. Il est symptomatique que sa vocation de compositeur ait surgie à la lumière de la *Symphonie inachevée* de Schubert ; il est encore plus frappant de constater que la grande œuvre de son existence, *la mort de Virgile*, reste parcellaire et incomplète : l'ampleur démesurée du projet initial (un système de parties-fragments divisé en cinq Livres dont treize pièces pour le seul deuxième Livre) indique d'ailleurs bien qu'il n'y a eu nul accident en cet inachèvement mais qu'il en allait de l'essence même du projet de Barraqué que cette Œuvre comporte plus de pans esquissés que de fragments réalisés. A l'évidence le désir de Barraqué était que son Œuvre nous parvienne ainsi en jachères et se présente à nous telle une architecture en ruines. L'essence du genre poétique romantique n'est-elle pas selon F. Schlegel "de ne pouvoir qu'éternellement devenir et jamais s'accomplir" ?⁽⁴⁸⁾

"On devra admettre l'élasticité ou les métamorphoses de la vérité musicale".⁽⁴⁹⁾

Qu'on me permette de terminer sur cet ultime "Witz" : il en allait d'une attention au souci de Barraqué que les réflexions de cet article se déploient au rythme d'une fragmentation, s'inscrivant en la forme d'un de ces recueils d'"idées" ou de "fragments critiques" qu'affectionnaient les romantiques plutôt qu'en celle d'un développement classique, impétueux et volontaire.

48. id. p. 112.

49. "Des goûts..." p. 21

BARRAQUÉ ET L'IDÉE SÉRIELLE⁽¹⁾

Bill HOPKINS

1. L'article qui suit est la traduction de la seule première partie de l'article de Bill Hopkins intitulé "Barraqué and the Serial Idea", et paru dans "Proceedings of the Royal Musical Association", vol. 105 (78-79), 13-24 (Oxford University Press).

Nous avons renoncé à en traduire la seconde partie qui consistait en une analyse de la *Sonate pour piano*, objet d'une étude approfondie dans ce même numéro spécial d'Entretiens.

2. Jean Barraqué, "Propos impromptu", *Le courrier musical de France* (1969), 75-80, dont sont tirés les détails qui vont suivre sur l'évolution du compositeur au début de sa vie.

3. Entretien radiophonique avec Florence Mothe (enregistrement de l'ORTF, 30 avril 1969).

4. Jean Barraqué, op. cit., 79 : voir aussi *Le temps restitué*, section IV.

La découverte de Schubert et de Beethoven fut à l'origine de la vocation de compositeur de Jean Barraqué. Lui-même date sa "conversion" de 1940⁽²⁾ ; il avait douze ans et jusque-là, ni sa pratique du piano et du violon ni l'exercice quotidien du chant à l'école n'avaient pu le détourner de sa vocation initiale, la prêtrise. Un de ses professeurs lui fit alors entendre un enregistrement de la *Symphonie Inachevée* : aussitôt il se sentit consumé d'un enthousiasme obsessif pour la musique. Il fait mention de trois autres œuvres dont il prit connaissance par lui-même : la *Sonate Arpeggione*, la *Symphonie Pastorale* et la *Missa Solemnis*. Il éprouva dès cette époque le désir ardent de suivre la voie des grands maîtres ; il recopiait les œuvres symphoniques majeures et s'en inspirait pour ses premiers essais de composition. A quinze ans, selon ses dires, il se figurait le compositeur comme quelqu'un qui écrit la *Missa Solemnis*. Cette œuvre devait rester une de ses références, de même que Schubert fut toujours à ses yeux "le plus pur des musiciens"⁽³⁾. Il n'eût pas été concevable qu'il écrivît des *Bagatelles* ou des *Moments Musicaux*, pièces qui lui seraient apparues trop suffisantes à elles-mêmes, trop "achevées". De fait, il était requis par ce qu'il nommait "l'inachèvement sans cesse"⁽⁴⁾ : à concevoir la pensée créatrice comme un *continuum*, aucun acte créateur ne pouvait être tenu pour achevé.

Barraqué en vint aussi à révéler Bach et à aimer Mozart, et ses études avec Jean Langlais d'abord (à partir de 1944), puis avec Olivier Messiaen (à partir de 1948) contribuèrent grandement à aiguïser son sens de la perspective historique. Les découvertes les plus déterminantes de ces années furent Debussy et Webern. Leur œuvre lui montra la voie la plus riche de promesses — pour employer ses propres termes : la plus authentique — vers la musique “perpétuellement inachevée” des formes ouvertes⁽⁵⁾. Ce concept qui nous emble appartenir en propre à notre siècle, commençant au plus tôt avec Mallarmé, Barraqué s'efforça d'en trouver les traces plus avant dans le passé. Pendant plusieurs années, il travailla à une thèse pour le Centre National de la Recherche Scientifique, choisissant pour sujet : “Debussy, ou la naissance d'une forme ouverte” ; il y prévoyait une préface de quelque trois cents pages, contenant une analyse de la *Cinquième Symphonie* de Beethoven, dans laquelle il avait décelé nombre d'éléments ressortissant clairement à la forme ouverte. (La caractéristique la plus évidente à cet égard étant évidemment la parenté entre le *Scherzo* et le *Finale* : mais un important fragment qui nous est resté de l'analyse de Barraqué montre jusqu'à quel point il se proposait de pousser son investigation. En fait, ce fragment est de beaucoup plus étendu que ce qui nous est parvenu de son travail sur *la Mer*, qui devait constituer la plus grande partie de cette thèse)⁽⁶⁾.

Toutes les compositions de Barraqué attestent qu'il tenait Webern pour une figure cruciale dans l'évolution vers la forme ouverte, bien qu'il déplorât chez ce compositeur “un académisme quelque peu rigide dans son emploi des formes traditionnelles et des procédés contrapuntiques”⁽⁷⁾. L'importance de Webern résidait à ses yeux dans son aptitude à réunir les implications tant techniques qu'esthétiques du principe sériel. Il était typique de la génération de Barraqué dans son ensemble qu'elle regardât comme un fait historique la nécessité de la technique sérielle. Dans son essai titré “Eventuellement”, datant de 1952⁽⁸⁾, Boulez avait affirmé qu'il n'y avait pas place pour un compositeur qui n'aurait pas éprouvé la nécessité de se confronter au langage dodécaphonique : Barraqué fit écho à cette déclaration en écrivant dans “Résonances privilégiées” : “Objectivement, constatons que ceux qui n'ont pas admis ou assimilé la pensée sérielle se sont condamnés au silence”⁽⁹⁾. A la fin des années quarante, les jeunes compositeurs gravitaient autour de Webern plutôt qu'autour de Schoenberg et de Berg ; à leurs yeux comme à ceux de Barraqué, Webern était le seul à avoir appliqué des principes logi-

5. Jean Barraqué, “Démarches musicales du demi-siècle” (six conversations radiophoniques, 1953, manuscrit (le n° V manquant) en possession de Mme Germaine Barraqué), I.

6. Manuscrit et notes diverses (sans date) en possession de Mme Germaine Barraqué. Désormais, nous emploierons l'abréviation “Beethoven” chaque fois qu'il sera fait référence au matériel concernant la *Cinquième Symphonie* de Beethoven (214 pages + notes) ; pour celui qui traite de *La Mer* de Debussy (37 pages, apparemment basées sur des conférences transcrites par André Riotte (31 pages) + diverses notes), la référence sera : *La Mer*.

7. “Démarches musicales du demi-siècle”, VI.

8. *Revue musicale*, xxv (1952), 117-148 ; repris dans *Relevés d'apprenti* (Paris, 1966), 147-182.

9. Cahiers de la *Compagnie Madeleine Renaud Jean-Louis Barrault*, iii (1954), 32-45.

ques abstraits non seulement aux hauteurs, mais aussi, par association, à la structuration du rythme, de la dynamique et du timbre⁽¹⁰⁾. Les conséquences qu'en tirèrent certains des compositeurs majeurs de cette époque sont bien connues. Non seulement un principe unique, mais aussi une unique méthode organiserait les quatre paramètres de la musique, garantissant l'unité de l'œuvre en homogénéisant le processus de la composition. On affecterait à chaque paramètre une séquence de valeurs unitaires : il devrait normalement y avoir douze de ces valeurs pour chaque paramètre, de sorte qu'une seule série puisse gouverner l'entière facture musicale.

Comme le montre son article “Rythme et développement”⁽¹¹⁾, Barraqué éprouvait un vif intérêt pour les méthodes dont usaient certains de ses contemporains pour organiser les paramètres autres que les hauteurs. Cet article date de la période pendant laquelle il travaillait au studio de *musique concrète* à Paris ; l'*Etude* qu'il composa au magnétophone en 1954 fait usage de la “division arithmétique des sons”⁽¹²⁾ qu'autorisait le montage sur bande, produisant une série de durées précisément différenciables. Cette pièce révèle une démarche similaire dans l'organisation de la dynamique et du timbre. En même temps, il est évident que toute application stricte du principe de la sérialisation eût été étrangère à ses conceptions de la composition. L'usage d'une série unique — qu'il s'agît de douze hauteurs, de douze durées, de douze niveaux d'intensité ou de douze timbres — produisait un vocabulaire limité que l'application des principes sériels de transposition, de rétrogradation et de renversement épuiserait rapidement. Plus encore, la rigidité académique de Webern se voyait simplement remplacée par une rigidité du schéma prédéterminant à la fois le champ sonore et le déroulement musical. Ni l'évolution continue que demandent les formes ouvertes, ni la possibilité constante d'intervention créatrice qu'elle permet ne pouvaient y intervenir. “Dans la musique sérielle”, écrivait Barraqué, “où il était facile d'établir le déroulement d'une œuvre depuis le commencement en prévoyant des possibilités qui ne pouvaient au mieux qu'être indifférentes, il était urgent d'appeler l'imagination à l'aide”⁽¹³⁾.

C'est justement parce qu'il avait toujours été un ennemi déclaré des aspects déterministes de la sérialisation que Barraqué ne ressentit jamais le besoin pressant de compensation qui vers la moitié des années cinquante poussa maint compositeur à s'engager dans la voie de l'indétermination. Il n'était pas de ceux qui admiraient Webern pour la perfection de ses formes ni

10. Cf. “Démarches musicales du demi-siècle”, VI.

11. *Polyphonie*, ix-x (1954), 47-73.

12. “Rythme et développement”, p.73.

13. “Beethoven”, p. 205.

pour son habileté à “tailler les diamants”⁽¹⁴⁾. Il voyait en lui, pres qu'exclusivement, un rénovateur et même un libérateur du langage musical.⁽¹⁵⁾ C'est par conséquence directe de la leçon de Webern que Barraqué, bien loin de se sentir assujéti à un système sériel inflexible, jouissait d'une grande liberté d'imagination. Il est pleinement révélateur de sa personnalité qu'il comparât cette liberté à celle de Beethoven. A première vue, un tel sentiment peut sembler paradoxal chez un compositeur qui ne cessa jamais d'adhérer au dodécaphonisme. Cette liberté n'en est pas moins réelle ; elle n'apparaît pas seulement à l'analyse, elle est aussi perceptible à la simple audition.

De tous les volumineux écrits de Barraqué, très peu traitent directement de la théorie et de la techniqueérielles. Les sources les plus importantes et les plus révélatrices, abstraction faite des partitions elles-mêmes, sont les projets de composition, les esquisses et l'analyse inédite, en grande partie sous forme de diagrammes, des *Variations opus 27*⁽¹⁶⁾ de Webern. Une grande partie de ses conceptions théoriques à ce sujet peuvent être trouvées çà et là dans sa thèse sur Debussy ou dans une série d'émissions radiophoniques, “Démarches musicales du demi-siècle”, datant de 1953. Dans ces dernières en particulier se fait jour l'opinion que l'utilité première du sérialisme — de même que les principes abstraits similaires de composition rythmique qu'on trouve dans les œuvres de Messiaen — est de fournir une base adéquate à la “dialectique musicale”⁽¹⁷⁾. Ce qui importe dans une telle dialectique est que les relations de hauteurs soient gouvernées par une règle abstraite unique. Dans la musique tonale, ces relations agissaient simultanément sur deux niveaux, le vertical et l'horizontal, chacun ayant une fonction différente — l'un harmonique et diatonique, l'autre thématique et motivique. La “grande découverte” de Schoenberg avait consisté à unifier le vertical et l'horizontal en un discours “étranger aux principes de la tonalité”⁽¹⁸⁾. Le concept de thématisme y amenait des relations basées entièrement sur des séquences d'intervalles de longueur donnée qui étaient censées conserver leur identité dans n'importe quels transposition, rétrogradation ou renversement. (Ce qui explique que les origines du sérialisme aient pu être décelées dans des œuvres telles que l'*Art de la Fugue* ou la *Grande Fugue*).⁽¹⁹⁾

Il est important de comprendre que pour Barraqué, alors même que le principe sériel dodécaphonique était basé fondamentalement sur des intervalles dont l'essentielle propriété était de produire une série chromatique complémentaire de douze sons, le système sériel permettait en même temps à

14. Igor Stravinsky, “Geleitwort”, *Die Reihe*, ii (1955), 7.

15. “Beethoven”, 205.

16. Walther Kolneder (in *Anton Webern : Genesis und Metamorphose eines Stils*, Vienne, 1974, p. 187) fait une référence bibliographique erronée à un article intitulé “Essays über Weberns Klaviervariationen” in *Melos* (1961).

17. Voir par exemple “Démarches musicales du demi-siècle”, I et III.

18. *La mer*, 8-9.

19. Par Barraqué lui-même dans “Beethoven”, 83.

20. “Beethoven”, 83-84.

21. Ibid.

22. Jean Barraqué, “Debussy, ou l'approche d'une organisation autonome de la composition”, *Debussy et l'évolution de la musique au XX^e siècle*, éd. E. Weber (Paris, 1965), 83-95.

23. “Beethoven”, 84.

24. Jean Barraqué, *Debussy* (Paris, 1963), 52.

25. “Démarches musicales du demi-siècle”, VI.

26. “Beethoven”, 84.

27. Voir mesure 8-9, etc, du second mouvement de l'œuvre, et cf. Boulez, *Penser la musique aujourd'hui* (Paris, 1963), 52.

n'importe laquelle de ces notes ou à n'importe quel groupe de notes d'être investis d'un rôle prédominant — d'être placés dans de qu'il appelait une “situation privilégiée”⁽²⁰⁾ — par l'interaction de deux aspects de la série (voire davantage) entendus ensemble, ou par le fait qu'une série de hauteurs soit affectée d'une structure rythmique produisant une ou plusieurs notes de durée exceptionnelle⁽²¹⁾. Ce phénomène isolait certaines notes de leur fonction intervallique dans le discours musical et leur donnait la signification d'une pure entité sonore ; Barraqué décelait chez Debussy de nombreux exemples caractéristiques de cette distinction entre *note-son* et *note-son*, mais pensait qu'elle appartenait plus proprement à la penséeérielle⁽²²⁾. L'importance spéciale d'une telle note était signalée par l'orchestration, ou encore par un timbre, une intensité, une attaque spécifiques⁽²³⁾. On en trouve un exemple dans le “thème cyclique” de *La Mer*, que Barraqué interprétait comme une sorte de commentaire de la *note-son* Ut⁽²⁴⁾ : le timbre et la répétition rythmique de cette note l'isolait en tant que pure sonorité et abolissait ses relations intervalliques et tonales au contexte. Bien entendu, de nombreux exemples comparables pouvaient être trouvés dans les œuvres de Webern, tantérielles que pré-sérielles. Lorsque cette “situation privilégiée” implique plus d'une note et constitue une verticalisation d'un segment de la série horizontale, elle est décrite comme un “*objet sonore*” — concept qui, selon Barraqué, n'a été formulé clairement qu'avec l'avènement de la *musique concrète*⁽²⁵⁾. Les accords de trois et quatre sons qui apparaissent vers la fin du quatrième mouvement de la *Seconde Cantate* de Webern sont des “objets sonores” dans ce sens ; notons qu'au troisième et dernier d'entre eux est alloué le privilège supplémentaire d'être répété dans des instrumentations, et avec des durées et des attaques différentes. Barraqué se référait à la faculté du compositeur de créer des “situations privilégiées” quand il affirmait : “Il est donc possible d'arriver à une conception de la musique qui tienne compte malgré tout de la perception”⁽²⁶⁾. Un sérialiste strict eût été enclin à rejeter *a priori* certaines situations lui paraissant trop chargées de réminiscences historiques ; ainsi des accords parfaits. Dans la musique de Barraqué, comme dans le *Quatuor opus 28* de Webern⁽²⁷⁾, de telles figures sont susceptibles de voir le jour à l'égal de n'importe quelle autre configuration mélodique ou harmonique.

Pour lui, Webern était le compositeur qui était allé le plus loin dans la voie qui menait à l'écriture “athématique”. Le principe

fondamental du thématisme est la création d'identités fixes par l'association invariante de constantes issues d'au moins deux paramètres musicaux - ordinairement les hauteurs et le rythme. En gros, on peut considérer le thème comme l'association d'une séquence mélodique avec une séquence rythmique. (Parfois, des constantes harmoniques, dynamiques, de timbre, ou autres encore, peuvent entrer en jeu). Pour casser le thématisme, le compositeur se voit obligé de dissocier momentanément ces éléments avant de les recombinaisonner en associations constamment variées⁽²⁸⁾. Ainsi, chaque paramètre peut être organisé de manière cohérente et interférer librement avec les autres. Telle était la base de la dialectique sérielle à laquelle l'avait amené la refonte du langage musical opérée par Webern⁽²⁹⁾. Bien que dans l'optique de Barraqué Webern n'eût pas entièrement réussi à se soustraire au thématisme, il avait franchi un pas décisif en substituant des figures rythmico-mélodiques aux thèmes⁽³⁰⁾. Barraqué, en analysant Webern⁽³¹⁾, montre que les éléments qui interagissent avec la série de hauteurs dans les *Variations opus 27* sont conçus comme des cellules rythmiques qui se différencient non seulement par des variations de durée, mais aussi grâce à des figures caractéristiques par la courbe mélodique, la densité verticale et l'attaque. D'autres éléments d'organisation décelés dans l'œuvre incluent la dynamique et même l'alternance entre les deux mains de l'exécutant.

Il est évident malgré cela que la technique de Webern ne pouvait convenir à Barraqué. Dans son analyse de la *Cinquième Symphonie*, il exposait clairement son point de vue : "Beethoven n'aurait jamais pu se satisfaire du langage sériel tel qu'il est employé par Webern ou les néo-webernien. Ce n'est pas que son écriture manque de rigueur, mais plutôt qu'en vertu de sa puissante imagination cette rigueur est en état constant d'évolution... Un compositeur comme Webern s'entoure de précautions, s'enferme dans certaines normes ; Beethoven avait une immense intuition, mais elle était si sûre qu'il ne se trompait jamais, comme nous pouvons le prouver par l'analyse⁽³²⁾". On ne pouvait attendre d'un compositeur pour qui la musique commençait avec Schubert et Beethoven qu'il adhérât au "néo-webernisme". En premier lieu, il introduisit la variation rythmique (basée sur la technique de Messiaen) dans la construction de ses cellules. Il voyait dans cette technique une méthode pour greffer des "circuits ouverts" sur des "circuits fermés", matériau brut que travaillent tous les sérialistes⁽³³⁾. Ensuite, dans toutes ses œuvres à l'exception de la *Sonate pour piano*, il

28. "Rythme et développement", 47-48.

29. "Démarches musicales du demi-siècle", I.

30. "Démarches musicales du demi-siècle", VI.

31. Manuscrit, notes et diagrammes en possession de Mme Germaine Barraqué.

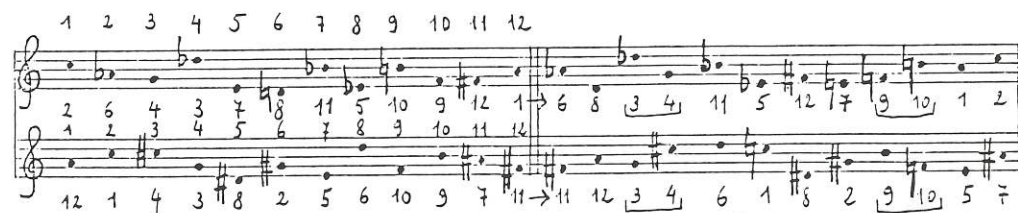
32. "Beethoven", 178-179.

33. "Rythme et développement", 70.

utilisa plus d'une série de hauteurs. Dans ses dernières œuvres composant *La mort de Virgile*, ses séries étaient générées par le moyen de ce qu'il appelait "interpénétration et automultiplication des matrices sérielles"⁽³⁴⁾.

La prolifération des séries - comme on en vint à la nommer - ne repose pas sur des intervalles mais sur l'ordonnement des hauteurs elles-mêmes. On affecte chaque note de la série d'un numéro (de 1 à 12) ; l'ordre dans lequel ces notes apparaissent dans une autre série (ou dans une transposition renversée de la première) est rapporté à l'ordre original, créant une nouvelle permutation des nombres. Cette permutation peut alors être appliquée à la première série, générant ainsi une troisième série ; de même si cette dernière est rapportée à l'ordre initial, on obtient une nouvelle collection de nombres. Chacune de ces opérations peut s'effectuer dans les deux sens (c'est à dire de la série A à la série B aussi bien que de la série B à la série A, etc.). Dans l'exemple ci-dessous la première série est tirée de ... *au-delà du Hasard* ; en dessous de celle-ci figure son renversement en mouvement rétrograde. Les deux autres séries sont obtenues à partir de la numérotation inscrite *au-dessous* des notes des deux premières - numérotation provenant de la relation des nombres figurant *au-dessus*. La numérotation de la partie droite de la figure montre comment apparaît une nouvelle série en relation avec les nombres inscrits au-dessus des deux premières.

34. Plans et esquisses de composition de ... *au-delà du Hasard*, en possession de la Biblio-



thèque Nationale, Paris (sans numéro de catalogue) ; pour une explication des bases mathématiques de ce procédé, voir André Riotte, "Jean Barraqué ou le dépassement du combinatoire", in *Dossier Jean Barraqué* (Paris, 1974).

Dans cet exemple, seule une prolifération limitée serait possible : les deux nouvelles séries se trouvent être réciproquement le renversement en mouvement rétrograde l'une de l'autre, et l'apparition des notes 3, 4, 9, et 10 dans leur position "correcte" marque la fin d'une multiplication possible de celles-ci. Pourtant, si l'on avait soumis les séries dérivées à certaines transpositions - chez Barraqué elles se règlent sur la séquence d'intervalles de la série originale - et si la dérivation avait été effectuée à partir de séries indépendantes plutôt que de deux états d'une seule, il aurait été possible de générer à la

lettre des centaines de séries différentes. L'usage que fait Barraqué de la prolifération sérielle appelle un certain nombre de questions fondamentales auxquelles il peut paraître téméraire de répondre avant que l'avenir de la musique ne les aient situées dans une perspective historique stabilisée. Nous avons cependant assez d'indications pour permettre de rassembler les réponses du compositeur lui-même, telles qu'elles nous apparaissent. Une de ces questions peut se formuler ainsi : "En regard de la nature totalement anti-thématique de la technique mise en œuvre, qu'est-ce qui peut encore donner aux dernières œuvres de Barraqué leur identité musicale et leur cohérence, ?" Deux réponses se font jour d'elles-mêmes. L'identité de chaque œuvre tient à ce que nous pourrions appeler son "répertoire poétique". Chaque pièce fait sa propre sélection dans le réseau sériel qui embrasse *La Mort de Virgile* comme un tout ; chacune a sa provision d'éléments rythmiques, ses ressources instrumentales propres, son propre texte, son propre lot d'attitudes créatives. Sa cohérence est conséquence directe de la consistance de sa technique sérielle, consistance la plupart du temps réfléchie au niveau stylistique.

La deuxième question concerne la perception. Comment l'auditeur peut-il "suivre" ces œuvres ? Le compositeur soutenait que la dialectique musicale était "un agrégat de relations entre les paramètres musicaux, au moyen duquel le discours s'organise en vue de l'expression la plus efficace et la plus directe⁽³⁵⁾". Il affirmait également vouloir composer une musique entièrement inaccessible à l'analyse⁽³⁶⁾. La dialectique n'était "valable [que] dans le cas où [elle était comprise de telle manière que] ... ses ramifications se font oublier⁽³⁷⁾".

Considérer la musique comme traitant de thèmes ou de séries — de son propre appareil technique donc — aurait été pour Barraqué une contradiction dans les termes, aurait réduit l'art musical à une expression de second ordre. Il n'aurait certes pas voulu que l'attention de l'auditeur fût distraite par le "travail" de sa dialectique musicale⁽³⁸⁾ ; de ce point de vue, une grande partie de l'éducation musicale moderne peut être tenue pour responsable d'une approche inappropriée de l'art musical, empêchant de percevoir son contenu expressif, à ses yeux primordial⁽³⁹⁾. Ce qui ne veut pas dire que l'on doive refuser de comprendre la musique du passé en usant de son propre appareil technique, comprenant — là où il s'impose — le thématisme : le travail considérable d'analyse et de critique musicale de Barraqué lui-même prenait comme point de départ l'approche thématique⁽⁴⁰⁾. Mais celle-ci, particulièrement chez

41. "Beethoven", 203-204.

42. Mis à part l'analyse inédite de Webern à laquelle nous avons déjà fait référence et quelques analyses partielles, j'ai trouvé trace de deux exemples seulement : les notes analytiques sur le *Concerto de violon* de Berg dans *Le guide du concert et du disque* (7 janvier 1955, p. 495) et *L'Encyclopédie Larousse de la musique* (Paris, 1957), i, 604.

35. Entrevue radiophonique avec Florence Mothe.

36. Cité dans G.W. Hopkins, "Jean Barraqué", *Musical Times*, cvii (1966), 952 : "Une musique parfaitement incompréhensible".

37. Entrevue radiophonique avec Florence Mothe.

38. Ibid.

39. Cf. G.W. Hopkins, op. cit.

40. Voir par exemple les séries d'analyses musicales que Barraqué publia entre 1952 et 1957 dans *Le guide du concert et du disque*.

Beethoven et Debussy, amenait justement à une conscience aiguë de sa propre inadéquation. A l'intérieur de la pensée créatrice, des forces étaient à l'œuvre, agissant simultanément à divers niveaux et empruntant éventuellement des voies divergentes⁽⁴¹⁾ : c'est sans doute ce phénomène qui induisit Barraqué à penser que la véritable tâche de l'analyse consistait à dévoiler les procédés dialectiques déjà mis en œuvre dans la musique tonale ; la musique sérielle mettait ces procédés à nu et c'est vraisemblablement la raison du peu d'attention qu'il prêtait à l'analyse des œuvres sérielles⁽⁴²⁾.

En fin de compte, Barraqué regardait Beethoven comme un grand esprit destructeur. Tout en adhérant au langage tonal, il avait mis en pièces les procédés diatoniques classiques pour imposer sa propre liberté de pensée. Barraqué quant à lui adhérerait rigoureusement au langage — à la dialectique — du sérialisme. Mais a-t-il réussi à détruire la quintessence de l'idée sérielle ? A cette question, c'est à nous maintenant qu'il appartient de répondre.

Traduit de l'anglais par Hubert GUÉRY.