Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (2018)

Heft: 141

Artikel: Où la fugue mûrit, sur les noires clefs de sol : Melos: Un ballet inédit de Jean Barraqué

Autor: Feneyrou, Laurent

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-927447

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 17.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Où la fugue mûrit, sur les noires clefs de sol

Melos : Un ballet inédit de Jean Barraqué

Laurent Feneyrou

66 ans après sa composition, l'opéra* Melos *de Jean Barraqué a enfin été créé le 24 juin 2017 à Cologne. Le musicologue Laurent Feneyrou a préparé l'édition de cette œuvre étrange dans laquelle les allégories des arts défilent, se réunissent afin de trouver leur apogée dans l'éloge de la mélodie. Mais sous le regard analytique, la musique, rigoureusement construite à partir d'un matériau réduit, fini par subvertir les fantasmes de l'union absolue des arts – fantasme qui, décidément, ne cesse de nous attirer.

L'édition et la création[1] d'une œuvre inédite de Jean Barraqué, conservée à Paris dans les archives de l'association qui porte son nom, viennent enrichir la connaissance de ce musicien dont Olivier Messiaen admirait « le sérieux, le fini, la noblesse de l'art et de la pensée ».[2] Le ballet *Melos* (1950–1951) pour orchestre[3] marque le point d'aboutissement de la phase d'apprentissage de Barraqué, chez Jean Langlais d'abord, qui le forme aux traités de la tradition, puis dans la classe d'Olivier Messiaen au Conservatoire de Paris, et à travers la lecture solitaire d'ouvrages de René Leibowitz. Composée avant la *Sonate* pour piano (1950–1952), voire dans le même temps qu'elle, l'œuvre, à l'orchestration inachevée, et dont l'édition a été réalisée par Aurélien Maestracci et l'auteur de ces lignes sous la direction de Frédéric Durieux, a concouru pour le Prix Biarritz 1951, au jury duquel siégeaient les maîtres français de l'époque. Gallimard avait offert le parrainage des Concerts de La Pléiade pour la partition distinguée à l'occasion de ce concours qui se tint au Casino Bellevue, le 25 août 1951, et que remporta Léo Preger, un élève de Nadia Boulanger. Les décors et costumes de *Melos* étaient du peintre, dessinateur et affichiste Cassandre (1901–1968) ; le livret, de Marie-Laure de Noailles (1902–1970). Délicieusement suranné, son argument se distingue de la grandiloquence tragique de l'univers barraquéen. Y flotte le délicat parfum des salons parisiens que fréquentèrent Jean Cocteau, Man Ray, Luis Buñuel ou Jacques Lacan ; l'auteure écrit qu'il « reflète les aspirations d'un jeune homme hésitant entre les Arts. À son premier amour, il décide de se consacrer à la musique ».[4]

Le ballet se découpe en huit sections (ou « morceaux », selon le compositeur), à l'écriture singulière, et que nous décrirons donc par ordre chronologique, privilégiant une approche que Barraqué, doutant de l'analyse par prélèvement, et attentif au devenir musical, adoptera dans ses propres analyses de *La Mer* de Debussy ou de la *Cinquième Symphonie* de Beethoven.

Prélude
- I. Rêverie et danse du Jeune Homme
- II. Entrée de la promeneuse Poésie (pas de deux)
- III. Entrée du promeneur Peinture (pas de trois)
- IV. Jalousie du Jeune Homme (pas seul)
- V. Entrée de la promeneuse Sculpture, puis double pas de deux (en canon)
- VI. Entrée du promeneur Architecture (fugue)
- VII. Final :
  1. Introduction
  2. Entrée et chant de Mélodie
  3. Danse du Jeune Homme et de Mélodie (Rondo)
  4. Final

PRÉLUDE

De forme ABA', le Prélude introduit les principaux éléments de l'œuvre. La première partie, en *crescendo,* repose sur une texture des cordes superposant quatre strates rythmiques qui opèrent un balayage du total chromatique d'une trentaine de notes. Si le matériau n'est donc pas dodécaphonique *stricto sensu,* son traitement fait usage des formes originale *(O)*, rétrograde *(R)*, inverse *(I)* et rétrograde-inverse *(RI)* du balayage initial et de sa transposition au triton. Sur cette texture s'élabore un contrepoint, dont les transformations annoncent,

au hautbois, le thème des cordes du mouvement II, mais aussi, au basson et à la trompette, le sujet de la fugue du mouvement VI. Simultanément, le piccolo anticipe le chant de la flûte dans le mouvement II, tandis qu'une clarinette et une flûte esquissent ce qui deviendra le canon du mouvement V. L'orchestre s'interrompt brusquement pour la partie centrale : deux accords de cinq (a) et trois (b) sons y alternent avec un accord de six sons (c), dont les cinq transpositions se succèdent selon un ordre constamment varié. Un système de complémentarité chromatique les régit :

a	do	do#				fa#		sol#		si
b			ré mib						la	
c		(+ do#)			mi fa	(+ fa#)	sol			sib

Et sur le *continuum* des percussions, le xylophone introduit la cellule du mouvement I.

La troisième partie, en *decrescendo,* est, aux cordes, un miroir de la première. Les vents reprennent, eux, leurs lignes originales, mais déphasées, commençant ensemble pour donner le sentiment d'une polyphonie d'abord dense, qui s'étiole et se réduit *in fine* aux contrebasses.

L'édition de cette section n'est pas sans poser de sérieuses difficultés, de divers ordres : indépendamment d'erreurs dans l'écriture des lignes supplémentaires, que Barraqué ne maîtrisait pas, les cordes sont bien notées, ainsi que deux des voix de la polyphonie initiale (les contrebasses, à la réserve près de leur octaviation obligée dans certaines mesures, et la clarinette), mais les autres voix ne le sont pas. Il convenait de les déterminer : le choix du piccolo ne laissait aucun doute, en raison du registre du chant, confié en outre, dans le mouvement II, au timbre avoisinant de la flûte, de même que le thème du mouvement II, adapté au registre du hautbois ; le *crescendo* de la partie induit le déplacement du sujet de fugue du basson à la trompette ; l'esquisse du canon ne pouvait être confiée au piano ou au célesta, dès lors que ceux-ci tiennent un rôle central (et dûment indiqué sur le manuscrit) dans la partie centrale, et est disséminée entre la flûte et la clarinette – une orchestration reproduite dans la troisième partie. Puis, les percussions ne sont pas davantage notées dans la partie centrale, obligeant à reprendre leur composition dans d'autres mouvements, avec une figure de maracas. La troisième difficulté tient à la combinatoire des strates de cordes. Dans les formes *R, I* et *RI* des balayages, quelques erreurs de Barraqué, dès lors qu'elles peuvent être analysées comme telles et non comme des corrections maîtrisées, ont été corrigées.

I RÊVERIE ET DANSE DU JEUNE HOMME

Le rideau se lève sur un jardin public, au bord de la mer. « Rochers. Buissons courbés par le vent ». C'est la rêverie et danse d'un Jeune Homme, qui exprime « son orgueil, son indécision, ses espoirs ». Oscillant entre percussions, brèves lignes sérielles et une cellule obsédante au cor anglais, cette section orchestre une mélodie, *Les nuages s'entassent sur les nuages,* achevée le 12 janvier 1950, sur un poème de Rabindranath Tagore dans la traduction d'André Gide, dont Barraqué était alors un lecteur enthousiaste d'innombrables volumes.[5] Il y introduisait pour la première fois les quatre formes de la série et leurs transpositions au triton et à la septième majeure. Nous n'analyserons pas le traitement sériel, auquel échappe, dans presque tout le mouvement, le chant, principalement confié au cor anglais, à l'occasion doublé. Soit la série :

do# (-5) **sol#** (-6) **ré** (+3) **fa** (-5) **do** (+6) **fa#** (+3)
la (-5) **mi** (+6) **sib** (+1) **si** (-4) **sol** (-4) **mib**

Barraqué utilise des séries mélodiques ; des séries mélodiques incomplètes avec, parfois, des interversions ; des séries mélodiques superposées ; des séries mélodiques interpolées ; des harmonies sérielles ; des séries superposées, au piano et aux cordes, deux notes par deux notes, sur chaque temps, créant un accord, ensuite articulé par un rythme qui brouille l'ordre sériel.

Soulignons brièvement trois autres points : L'utilisation simultanée de plusieurs formes sérielles est une constante chez Barraqué. Le sérialisme de cette section hétérogène est contesté par des polarisations et par des accords sériellement indéchiffrables. « Souple, triste et neutre », le chant se fonde principalement sur une cellule de deux ou trois notes : *mi* (une note souvent brodée : *fa, mib* ou *ré#*, voire *ré*) *sib* et *la,* cellule initiale élargissant les intervalles *(mi fa / mi sol / mi la / mi sib)*. Puis, l'orchestration gèle des harmonies de la mélodie et en intervertit certains ordres. Cette section n'a guère posé de problème à l'édition, à l'exception des rares ajouts, pour l'essentiel harmoniques, à la mélodie d'origine, dont Barraqué a simplifié la métrique.

II ENTRÉE DE LA PROMENEUSE POÉSIE

Apparaît la promeneuse Poésie. La section, un *Allegro* mécanique, diffère des précédentes et se montre linéaire, sinon éminemment descriptive. Les percussions renouent avec le continuum du Prologue, tandis que les cordes, *col legno,* battent d'abord un *do,* puis un thème chromatique, celui du hautbois dans le Prologue, dans un ambitus de tierce majeure *(do-mi)*, à l'unisson et en *fugato.* Quand le Jeune Homme remarque la Poésie, le cor s'immobilise sur une note à découvert, *si* ; un accord de huit sons au piano est partiellement doublé par le célesta et souligné par le fouet. Le Jeune Homme courtise aussitôt la Poésie, et le *fugato* reprend, cette fois agrémenté de *gruppetti* courts et secs aboutissant à une octave diminuée *(fa#-fa)*, qui élargit la tierce majeure initiale. La polyphonie, sur laquelle s'élève le chant de la flûte, auquel répond la clarinette, s'épaissit peu à peu. Seconde rupture : la flûte et le cor, à l'unisson, sur des trémolos des cordes, sont interrompus par les éléments épars d'un solo de violon. Le Jeune Homme griffonne avec la plume que la Poésie

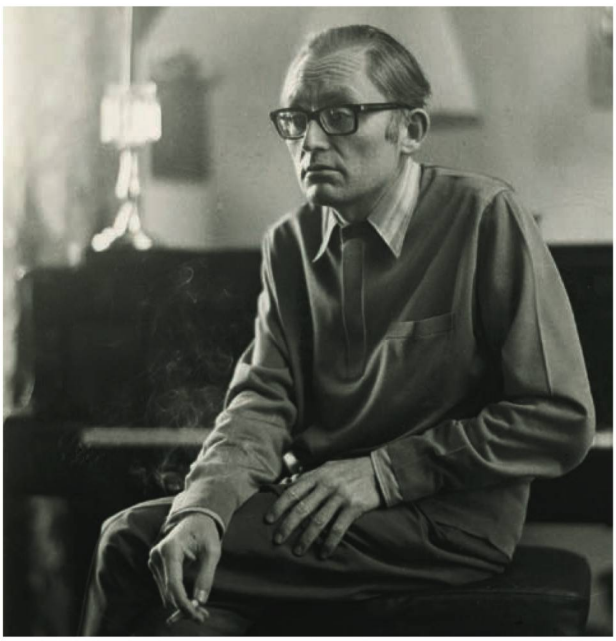
lui offre. Un court développement s'ouvre alors, traduisant sa fièvre créatrice en octaves disséminées à travers le clavier. Narquoise, la Poésie repousse cependant le Jeune Homme et d'un doigt lui désigne le paysage. Le cor reprend le si de leur premier regard ; l'éconduit cède à la mélancolie et contemple les vagues : doux et triste, un solo de cor anglais se répand à la clarinette et au violon solo.

Le manuscrit de cette section, lisible, n'induit aucune difficulté. Mais il convenait de prendre garde aux altérations et de les clarifier par des ajouts de dièses, bémols et bécarres.

III ENTRÉE DE LA PEINTURE

C'est au tour de la Peinture de faire son entrée. « Il [c'est un danseur] plante son chevalet face à Poésie assise sur le banc. Poésie prend la pose : elle enlève des écharpes, les drape à la grecque, se décollette, dresse le luth sur ses genoux. Le Jeune Homme dessine des formes sur le sable. Tout en peignant, le peintre les efface du pied ». Une évocation, selon l'argument, de Corot ou de Courbet, que Barraqué tire, lui, vers l'art le plus abstrait, par une vive polyphonie d'une grande complexité rythmique animant des harmonies prises dans le gel. Cette polyphonie, de trois à sept voix, et vice versa, présente un miroir strict en son centre.

La section n'est pas orchestrée et son orchestration s'est avérée délicate, car chacune des voix couvre un large ambitus dont ne dispose, pour nombre de mesures, aucun instrument de l'orchestre. C'est donc d'une polyphonie *in abstracto* qu'il s'agit, qu'il a fallu concrètement fragmenter à travers les timbres, selon les tempos, les dynamiques et le gel harmonique caractéristique, figeant les registres. À l'évidence, le miroir reproduit l'orchestration originale.



Son orgueil, son indécision, ses espoirs ? Le compositeur Jean Barraqué.
Foto: Serge de Sazo

IV JALOUSIE DU JEUNE HOMME

Devant la précédente scène d'atelier, la jalousie du Jeune Homme donne lieu à une véhémente section, rapide et sèche du *tutti* orchestral en blocs. Essentiellement à l'unisson et à l'octave, les cordes, entre *pizzicato* et *arco,* les vents, à l'occasion *flatterzunge,* le piano et le célesta adoptent les balayages du Prélude qui, variés rythmiquement et aux octaviations changeantes, deviennent obsédants et suscitent une gigantesque hétérophonie. Ces balayages sont parfois incomplets, distribués entre les pupitres, superposés ou en mouvement contraire. D'autres éléments font retour : l'accord de huit sons de la Poésie ou, plus systématiquement, le *continuum* de la percussion. « Âpre et sauvage » est le point culminant, emphatique, de la section : cordes et claviers y donnent quatre formes de la ligne d'origine et de sa transposition au triton du Prologue, quand les vents reprennent, les trois accords a, b et c. La coda est un geste orchestral en chromatismes incomplets, superposés par mouvement contraire, et trillés. La dimension massive de cette section, où tout ou presque est doublé ou à l'octave, rend son édition aisée, n'étaient, à l'occasion, certaines octaviations du célesta et des contrebasses.

V ENTRÉE DE LA PROMENEUSE SCULPTURE, PUIS DOUBLE PAS DE DEUX

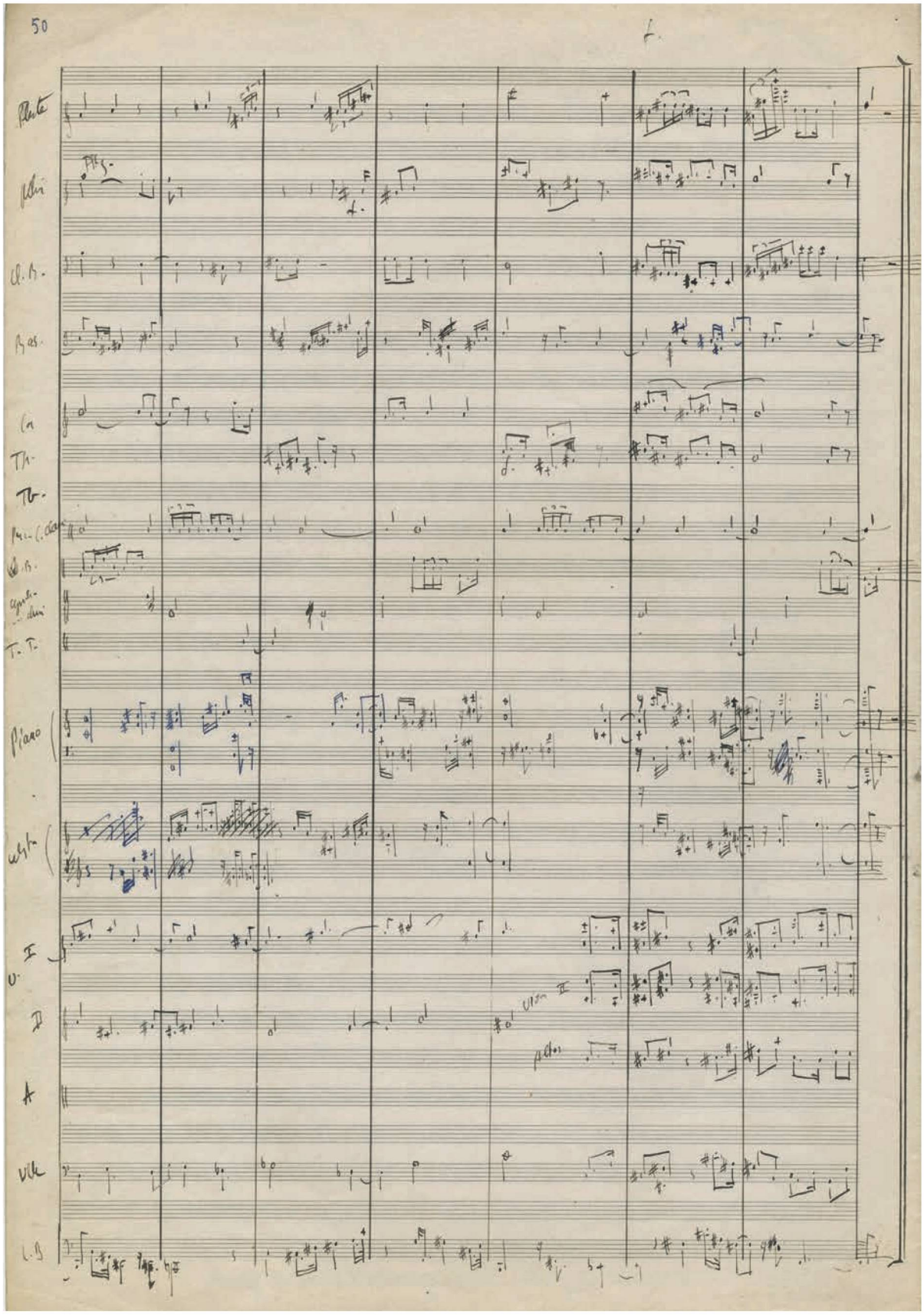
Le 14 mai 1949, Barraqué composait une courte mélodie, La Porte ouverte, sur un poème de Paul Éluard extrait de Répétitions. Il s'agissait de sa première mélodie sérielle, déployant et répétant à l'envi une série de douze sons, souvent scindée en trois groupes de quatre notes :

do (-3) **la** (+4) **do#** (+5) **fa#** (-3) **ré#** (-5) **la#** (-2)
sol# (+3) **si** (+5) **mi** (-2) **ré** (+5) **sol** (-2) **fa**

Le traitement de la série y était mélodique, canonique et harmonique, et se limitait à en exposer l'original et la rétrogradation, à une voix, à trois voix (en canon et avec des interversions) et à quatre voix (avec d'autres interversions). La densité croissait au cours des quatre sections juxtaposées, où la série obéissait à trois traitements successifs et simultanés :

I	II	III	IV
Mélodie (1 voix)		Mélodie (2 voix)	Mélodie (1 voix)
	Canon (3 voix)		Canon (2 voix)
		Harmonies (1 voix)	Harmonies (1 voix x 3)

Peu après, sans date (mais probablement de 1949), *La nature s'est prise aux filets de ta vie*[7], pour flûte, clarinette basse, tambour, cymbale suspendue, chœur à quatre voix (SATB), contralto solo et un piano à l'écriture dense, s'apparente étroitement à la mélodie. L'œuvre repose sur la même série, dont elle inclut désormais les formes inverses et rétrograde-inverses. Comme dans la mélodie, la densité du piano est



Extrait du manuscrit de Melos correspondant à la fin du cinquième mouvement, Entrée de la promeneuse Sculpture, puis double pas de deux.

© Association Jean Barraqué (Paris)

croissante, mais ici toujours mélodique ou canonique, jamais harmonique : à une voix sérielle, I_O (à trois reprises) ; à deux voix sérielles, les formes I_O et I_I superposées, dans cinq configurations ; à trois voix sérielles, les formes I_O, I_R et I_I superposées, dans cinq configurations ; à quatre voix sérielles, les formes I_O, I_R, I_I et I_{RI} superposées, dans cinq configurations. Cette série anime aussi la partie de contralto solo. Par ailleurs, comme dans la mélodie, la série est divisée en trois groupes de quatre notes au chœur. Quant à la flûte et à la clarinette basse, elles perpétuent les interversions de notes que cette mélodie esquissait et qui brouillent davantage encore les ordres sériels, sur IO (clarinette basse) et II (flûte). En somme, cette cantate apparaît comme une hétérophonie de la série de base, en strates que souligne l'instrumentation : la contralto solo, mélodique ; le piano, en canon ; la flûte et la clarinette basse, mélodiques, mais avec des interversions ; le chœur, contrapuntique et harmonique, scindant la série en groupes. Or, la cinquième section de *Melos* en est une simple orchestration, pour flûte et clarinette basse (comme dans la cantate) ; hautbois, cor et trompette, qui morcellent la partie de la contralto ; caisse claire et cymbale, mais enrichie d'une cymbale chinoise et d'un tam-tam ; basson, piano, célesta et contrebasses pour les canons du piano ; et cordes, correspondant au chœur. Le discours accompagne l'entrée de la Sculpture, majestueuse, portant à la taille ses outils, et qui tente d'arracher le Jeune Homme à son obsession. « Lorsqu'il se rend, Sculpture en l'enlaçant le couvre de plâtre. Alors il lui échappe comme pour aller se laver dans la mer. Pour le retenir Sculpture lui donne ses outils. Elle attend dans une attitude de grande noblesse tandis que le Jeune Homme s'efforce de donner figure à un rocher ».

Après l'édition de la mélodie et de la cantate d'après Éluard, et compte tenu de la systématicité de sa combinatoire, cette section ne pose pas de difficulté, malgré d'infimes différences, maintenues car clairement établies dans le manuscrit, dans la ligne de flûte. Précisons que, ici comme ailleurs, la notation des hauteurs des œuvres antérieures, voire d'une section à l'autre du ballet, n'est pas nécessairement conservée, et qu'il n'est pas rare de rencontrer, par exemple, un *ré#* au lieu d'un *mib,* dans l'indistinction des champs harmoniques.

VI ENTRÉE DU PROMENEUR ARCHITECTURE

Avec l'entrée de l'Architecture, suivi d'un maçon et de son apprenti, et qui adopte une attitude maritale vis-à-vis de sa dévouée Sculpture, il paraissait légitime que la musique fût une fugue, à quatre voix. Le sujet en est le thème du basson et de la trompette du Prologue, ici exposé aux cordes, selon un étagement en quartes : *sol, do, fa, sib*. Un divertissement introduit des accords chromatiques graves de triton et septième majeure. Puis c'est une contre-exposition à deux entrées. Et d'un accord de dix sons s'échappe lentement et librement une phrase de piccolo. Le banc prend un air de Palladio. « Peinture et Sculpture sont debout sur des colonnes ».

Cette section n'est pas orchestrée. Son écriture, classique, sinon académique, a été confiée par Aurélien Maestracci aux cordes, avec les violons I divisés à l'octave pour la quatrième entrée du sujet, point culminant de l'exposition. Par sa nuance *fortissimo* et la superposition de ses lignes, le divertissement impliquait un *tutti* d'orchestre (mais sans piano ni célesta, préservés pour l'Introduction du Final), après lequel la contre-exposition s'équilibre entre cordes et vents.

VII FINAL

Le final traduit l'apothéose de la musique. L'Introduction est un duo pour piano et célesta. Le premier superpose, le plus souvent, deux accords de quarte et septième majeure, à l'exemple de la première harmonie *(do-fa-si + ré#-sol#-ré)*, tandis que le second additionne les lignes de piano et de célesta du mouvement IV, que le basson entonne la cellule du mouvement I et que des ponctuations de l'orchestre se basent, deux fois, sur une échelle diatonique : *la-si-do-ré-mi.*

La seconde partie repose sur l'obsessionnelle cellule du mouvement I. Mais celle-ci se fait berceuse que berceuse qu'entonne, au cor anglais doté d'un poème (programmatique, mais non chanté), la jeune Mélodie, image de Mignon, au-dessus du Jeune homme endormi : « Connais-tu le pays / Où fleurit l'adagio ? Où la fugue mûrit / sur les noires clefs de sol ? / Reconnais-tu l'abeille / Mourante sous nos archets ? / Le son du cor sommeille / Au fond de nos vergers ». C'est un rappel de la rêverie initiale.

Le Jeune Homme s'éveille et commence sa danse frénétique sur les accords a, b et c du Prologue, avec deux « ponts » aux cordes et vents, en accords de triton et septième majeure. Cette danse mène à une marche nuptiale où se superposent, comme dans le Prologue, et avec virtuosité, les éléments des sections antérieures : la cellule du mouvement I, les *gruppetti* et l'octave diminuée du mouvement II, les canons du mouvement V, le sujet du mouvement VI, ainsi que des accords de triton et septième majeure. Comme un embarquement à Cythère de trois couples : Poésie et Peinture, Sculpture et Architecture, que précèdent le Jeune Homme et la Mélodie. « Le soleil brille sur tous les Arts ». Le rideau peut descendre brusquement.

Là encore, l'orchestration de la section est inachevée. L'Introduction est clairement notée, pour piano et célesta, mais non les ponctuations de l'orchestre. L'indication « Précis », *sf,* a orienté le choix des instruments : des cordes en *pizzicato,* colorées par les vents. Une autre difficulté a tenu à la notation du piano, dont les altérations sont parfois manquantes et dont la lecture est souvent malaisée. Seule l'analyse des harmonies a permis de la rétablir dans ses structures. La seconde partie, plus simple car essentiellement mélodique, porte sur le manuscrit quelques indications d'instruments, mais n'est pas davantage orchestrée. Quant à la Danse du Jeune Homme et Mélodie, Aurélien Maestracci a choisi d'y opposer d'abord les vents, dont les cordes en *pizzicato* signalent les cycles, et les cordes *arco,* avant un

tutti manifestant l'ivresse dionysiaque, qui culmine sur un *fff* de cette danse amoureuse. Le final conclusif laissait, lui, peu d'alternatives dans l'orchestration de son contrepoint et des multiples registres simultanés de celui-ci – une orchestration qui, de ce fait même, ne pouvait être entièrement structurelle.

Sur un argument si étranger à l'univers de Barraqué, « sans arrière ciel d'aucune métaphysique[8] », *Melos,* première œuvre d'orchestre (et la dernière si l'on en croit les effectifs inhabituels de son catalogue officiel), déploie une musique rigoureuse, subvertissant la banalité vénielle de l'argument en une quête d'Art éperdue, exaltée, absolue, où court le thème de la rêverie ou du rêve que l'ami Michel Foucault rapprochera bientôt de l'ivresse et de la déraison – un rêve comme dimension constitutive de l'existence, oniroïde, et de l'écriture dans l'oscillation du souvenir et du pressentiment, des ambiguïtés allusives et des continuités brisées.

Mais ce qui fascine dans cette œuvre, c'est son matériau pauvre. Nous n'avons cessé d'y revenir : balayage chromatique saisi dans une combinatoire ; accords complémentaires, dont le second donne l'harmonie, omniprésente, de triton et septième majeure ; séries intransformées ou presque ; cellule obsessionnelle ; thème *col legno* à l'ambitus restreint de tierce majeure ; déploiement de la flûte ; sujet de fugue ; *continuum* des percussions ; *gruppetti* et octave diminuée. Avec cela, qui est peu pour une œuvre d'une telle durée, Barraqué crée des chants lyriques, des unissons aux accents néo-classiques, un *fugato,* une fugue presque traditionnelle, quand bien même écourtée, des polyrythmies texturales, des rotations harmoniques, des gestes en *tutti,* de sévères canons, des gels de registre, des sections en miroir et de vastes hétérophonies conférant au discours une dimension statique – des formes pour l'essentiel héritées, et non pas ouvertes, déduites du matériau, in *statu nascendi.* En somme, l'hétérogénéité de l'écriture dans le rythme, les formes et l'orchestration, est illusoire ; le matériau tend déjà, mais encore juvénilement, par l'accumulation (l'Un-somme) et par l'hétérophonie (l'Un-tout), à l'Unité.

1 Jean Barraqué, *Melos,* orchestration achevée par Aurélien Maestracci, édition de Laurent Feneyrou et Aurélien Maestracci, sous la direction de Frédéric Durieux, Cassel, Bärenreiter, 2017, BA 11119. Création : Cologne, 24 juin 2017, WDR Sinfonieorchester, sous la direction de Jean-Michaël Lavoie.

2 Olivier Messiaen dans le *Dossier Jean Barraqué,* Champigny, 2e2m, 1974, n. p.

3 L'effectif est le suivant : flûte I (piccolo), flûte II, hautbois (cor anglais), clarinette I en *sib,* clarinette II en *sib* (clarinette basse en *sib*), basson, cor en *fa,* trompette en *ut,* trombone, percussion (2 musiciens), piano, célesta, violons I, violons II, altos, violoncelles, contrebasses – le manuscrit indique « contrebasse » au singulier, laissant entendre un effectif d'ensemble plutôt que d'orchestre (le règlement du Prix Biarritz 1951 exigeait d'ailleurs une formation classique de vingt-cinq musiciens maximum), mais l'écriture et les divisions des parties de contrebasses et de violoncelles impliquent de reconsidérer l'équilibre des cordes et de privilégier un orchestre plus nourri.

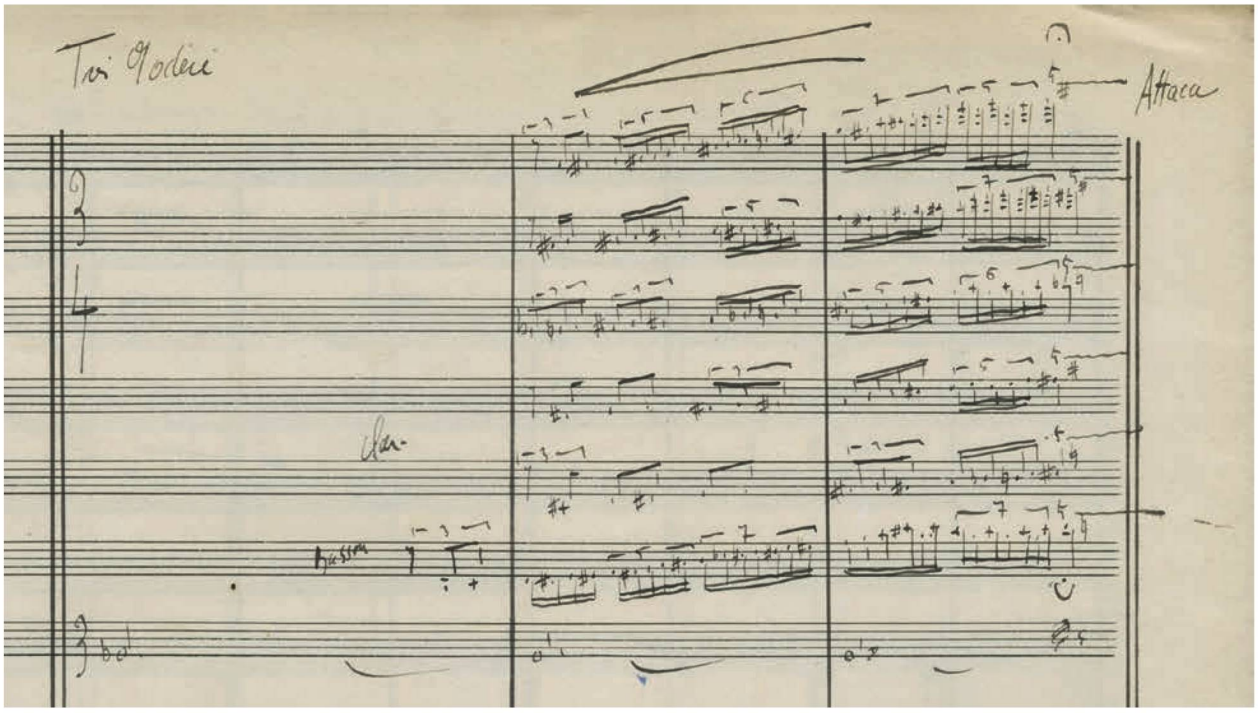
4 Toutes les citations de l'argument sont extraites de la plaquette *Melos,* Prix Biarritz 1951.

5 Voir Jean Barraqué, *Neuf Mélodies,* Cassel, Bärenreiter, 2013, BA 11035. Création : Berlin, Sophiensäle, dans le cadre du festival Ultraschall, 26 janvier 2012, Anja Petersen (voix) et Nicolas Hodges (piano).

6 *Id.*

7 Jean Barraqué, *La nature s'est prise aux filets de ta vie,* Cassel, Bärenreiter, 2011, BA 11103. Création : Berlin, Radialsystem, dans le cadre du festival Ultraschall, 20 janvier 2012, RIAS Kammerchor et Kammerensemble Neue Musik Berlin, sous la direction de Hans-Christoph Rademann.

8 Pierre Souvtchinsky, « Pour une explication », *Dossier Jean Barraqué, op. cit.*, n. p.



Extrait du manuscrit de Melos correspondant à la fin du quatrième mouvement, Jalousie du jeune homme (pas seul). © Association Jean Barraqué (Paris)