

De l'idée à l'oeuvre

Figures, fonctions, formes, langage dans la *Notation I* pour orchestre de Pierre Boulez

From Idea to Work: Figures, Function, Forms and Language in Pierre Boulez's *Notation I* for Orchestra

Antoine Bonnet

Volume 17, numéro 1, 2007

Le génome musical

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/016773ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/016773ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bonnet, A. (2007). De l'idée à l'oeuvre : figures, fonctions, formes, langage dans la *Notation I* pour orchestre de Pierre Boulez. *Circuit*, 17(1), 49–64.
<https://doi.org/10.7202/016773ar>

Résumé de l'article

La transfiguration de quelques mesures de piano en un morceau pour grand orchestre fournit une bonne occasion de comprendre comment une petite *idée musicale* peut engendrer tout un *univers sonore*. Cet article montre comment Boulez crée la *Notation I* pour orchestre (1978) en composant l'*aura* de la *Notation I* pour piano (1945). La composition est réalisée à partir d'*opérations déductives* sur les *caractéristiques structurelles* des *figures* de piano, opérations qui permettent de définir des *fonctions*, puis de varier des *formes* et finalement de *construire un langage*. Le déploiement musical se présente alors comme intégralement sous-tendu par la tripartition *anacrouse-accent-désinence*, tripartition héritée de Messiaen mais que Boulez systématise en en faisant le *principe d'articulation* de tous les niveaux de la composition.

De l'idée à l'œuvre

Figures, fonctions, formes, langage

dans la Notation I pour orchestre de Pierre Boulez

Antoine Bonnet

à Célestin Deliège

Introduction

Une idée musicale, c'est ce qui vient à l'esprit du compositeur; ce qu'il imagine, spontanément ou laborieusement, isolément ou indissociablement de développements. Les *Douze Notations*¹ pour piano de Boulez, composées en 1945, semblent plutôt appartenir à la première catégorie : évoquant parfois Prokofiev, elles se présentent comme autant de « visions fugitives » que leur auteur aurait simplement transcrites, *notées*, sans d'autres intentions que de les laisser là, telles quelles, avant de passer à autre chose. Les développer, du reste, aurait sans doute détourné Boulez de ce qu'il recherchait à l'époque.

Celui-ci a toutefois repris ces *Notations* près de trente-cinq ans plus tard afin de les transcrire pour grand orchestre². Il ne s'agit pas dans ces nouvelles partitions d'une simple orchestration des pièces de piano mais plutôt de leur transfiguration en autant d'univers sonores singuliers. Ce regard nouveau porté sur ces pages de jeunesse doit peut-être quelque chose aux *Chemins* de Berio. Il s'explique surtout, et en tout état de cause beaucoup plus profondément, par la réflexion engagée par Boulez à partir de l'impasse où l'avait mené, au début des années 1960, la logique sérielle *stricto sensu*. Cette réflexion l'a notamment conduit à hiérarchiser les plans de composition, à dissocier les

1. Universal Edition 18310.

2. *Notations* pour orchestre, Vienne, Universal Edition 16819 (cinq ont été composées et éditées depuis 1978).

3. Je renvoie ici à ma communication de mars 2005 à l'École Normale Supérieure lors du colloque consacré aux écrits de Boulez (cf. bibliographie).

phénomènes principaux des phénomènes adjacents ayant loisir de s'y greffer. Il en est résulté une prise en compte quasi systématique de la dimension purement sonore et acoustique de la musique à travers la notion d'*aura*, notion très discrète dans ses écrits mais néanmoins centrale dans son évolution depuis le milieu des années 1970³.

Il s'agit de montrer très précisément ici comment la première des *Notations* pour orchestre n'est rien d'autre que la déduction/construction de l'*aura* de la première des *Notations* pour piano.

Première phrase : structure et transposition

La *Notation I* pour piano se compose de quatre phrases. La première phrase (mesures 1-2) est composée de trois éléments :

- A : une note tenue (*la* bémol) d'une durée de sept doubles croches ;
- B : un motif de quatre notes composé de deux quarts à distance de septième majeure (*si* bémol / *mi* bémol / *ré* / *la*) et subdivisé en un triolet de triples croches liées (B') et une croche tenue (B'') ;
- C : un motif de cinq notes composé de tierces majeures et de quintes juste et diminuée en alternance (*mi* / *do* / *fa* / *do* dièse / *sol*) formant une succession descendante de cinq doubles croches détachées.

A et B sont tuilés (B intervenant une noire, soit quatre doubles croches après A) et séparés de C par un silence d'un demi-soupir (soit la durée de deux

FIGURE 1. *Notation I* pour piano (1945)

Pierre Boulez, « *Notation* ». © Copyright 1985 par Universal Edition A. G., Vienne/UE18310.

doubles croches); un demi-soupir sépare également C de la phrase suivante. On peut réécrire ainsi la succession des trois éléments :

A (4) / B (3 [1 + 2]) – silence (2) – C (5) – silence (2).

A, B et C s'opposent donc selon des principes évidents (vitesse, durée, mode de jeu, profil) tout en formant une phrase simple et très clairement articulée.

La version orchestrale de cette phrase de piano occupe les mesures 9, 10 et 11 de la *Notation I* pour orchestre⁴. Abstraction faite des tenues et aboutissements de motifs émanant de la mesure 8, les éléments A, B et C — appelons-les ici A_O, B_O et C_O — y sont facilement identifiables :

- A_O : mesure à 5/4 : *la* bémol au cor et cloches-tubes pour une durée de sept temps et demi (trente doubles croches);
- B_O : mesure à 4/4 avec levée : motif aux flûtes (triolet de doubles croches + tenue de dix doubles croches) renforcé aux bois, résonants et cordes qui cumulent les hauteurs du motif (*si* bémol / *mi* bémol / *ré* / *la*) pour simuler l'effet de pédale de piano;
- C_O : mesure à 7/8 : motif aux cordes en doubles croches doublé aux harpes (décalé d'une croche) et aux bois/percussions (deux fois plus lentement) pour simuler un effet de résonance ou d'écho.

On peut ainsi réécrire la succession des éléments :

A_O (18) / B_O (12 [2 + 10]) – silence (6) – C_O (10) – silence (4).

Ramenée à l'échelle de la version pour piano, on a :

A_O (9) / B_O (6 [1 + 5]) – silence (3) – C_O (5) – silence (2).

Les proportions sont donc les mêmes sauf pour A_O et B_O dont les durées sont multipliées par un peu plus de deux. L'explication en est évidente : il s'agit de résorber un poids acoustique autrement plus important à l'orchestre qu'au piano et d'espacer suffisamment les trois éléments pour faire entendre très distinctement un principe d'articulation dont on va voir maintenant qu'il structure intégralement les huit premières mesures.

Première phrase : déduction et construction

Les huit premières mesures sont déduites des mesures 9 à 11. Elles se divisent en trois séquences de successivement trois, trois et deux mesures d'une durée globale sensiblement égale : six et demi, huit et huit noires, soit vingt-six, trente-deux et trente-deux doubles croches⁵. Chaque séquence débute par une hauteur restant tenue jusqu'à la levée de la mesure 10. Ces trois hauteurs —

4. Le format de la partition pour orchestre rend malheureusement impossible toute reproduction.

5. On prendra désormais la double croche comme unité de compte.

mi bémol 4 aux deux trompettes (mesure 1), *si* bémol 3 aux deux hautbois (mesure 4), *ré* 5 aux deux clarinettes en *si* bémol (mesure 6) — véhiculent le principe de A (une simple note tenue) et correspondent aux hauteurs du triolet B'₀ : elles en préparent l'avènement en en formant progressivement l'empreinte. Chaque hauteur est enrichie au moment de l'attaque — pizzicato de violon pour le *mi* bémol (A₁), cymbale suspendue pour *si* bémol (A₂) et *ré* (A₃) — et doublée durant toute la durée de la séquence où elle apparaît : harmonique de violoncelle pour A₁, trémolo de xylophone pour A₂, harmonique d'alto et crotale entretenu par un archet pour A₃. Les deux premières hauteurs — *si* bémol et *mi* bémol — sont inversées pour varier le profil mélodique (un intervalle descendant puis un ascendant plutôt que deux ascendants) et par conséquent l'occupation de l'espace puisque la composition des trois séquences s'organise autour des trois hauteurs comme on va le voir maintenant.

Chaque séquence est à son tour divisée en trois parties directement déduites de la figure des mesures 9, 10 et 11 (que l'on appellera pour cette raison « figure-mère ») : chacune d'entre elles débute par une note tenue (A), se poursuit par une succession de triolets de doubles croches (B') clôturée par des notes tenues (B'') et se termine par une succession de doubles croches de même direction (C) faisant office de levée de la séquence suivante. Voyons tout d'abord les parties A et C, les plus simples.

Les A ont déjà été repérés ; signalons simplement qu'ils sont séparés des B par des durées valant successivement deux temps et deux fois quatre temps et demi, soit huit, dix-huit et dix-huit unités. Quant aux C, ils consistent en des motifs de successivement deux doubles croches (deux unités) et une noire descendantes (C₁, premier temps de la mesure 4 avec levée), trois doubles croches (trois unités) et une noire ascendantes (C₂, premier temps de la mesure 7 avec levée) puis quatre doubles croches (quatre unités) et une noire descendantes (C₃, premier temps de la mesure 9 avec levée). Autant dire qu'ils construisent progressivement la partie rythmique de C₀ (mesure 11). Ces motifs sont joués aux cordes (successivement quatre, six et huit pupitres) soutenues par les cymbales suspendues (C₁, C₂, C₃), et doublées par un nombre grandissant de vents : une flûte (C₁), deux clarinettes (C₂), puis un hautbois, une clarinette et une trompette (C₃).

Les B sont plus travaillés rythmiquement et harmoniquement. Les parties B' consistent en des successions de triolets de doubles croches — quatre triolets (B'₁, mesure 2, harpes et vibraphone) puis trois (B'₂, mesure 5, harpes) et enfin cinq (B'₃, mesure 8, harpes, vibraphone, célesta et violons I) — triolets de doubles croches eux-mêmes doublés par de simples croches (B'₁, mesure 2, harmoniques de violoncelles et B'₃, mesure 8, trémolos d'altos), des croches appoggiaturées

(B'₁, mesure 2, altos), des doubles croches appoggiaturées (B'₂, mesure 5, flûtes et B'₃, mesure 8, flûtes). Se trouvent donc variées dans chaque B' les durées globales (quatre, trois puis cinq croches, soit huit, six et dix unités) et, parallèlement au renouvellement des instruments, les superpositions rythmiques : triolet de doubles croches et croches (B'₁), triolet de doubles croches et doubles croches (B'₂), triolet de doubles croches, doubles croches et croches (B'₃). Quant aux parties B'', c'est la durée de leur tenue issue de B' qui varie : deux temps soit huit doubles croches (B''₁, mesure 3, altos), un temps un quart soit cinq doubles croches (B''₂, mesure 6, flûtes) et zéro temps (B''₃) puisque B'₃ s'enchaîne directement avec C₃ dans la troisième séquence (mesure 8). Contrairement à ce qui se passe dans la figure-mère, il y a un tuilage, par-delà les C, entre les B'' et les A de la séquence suivante ; il s'agit bien sûr de créer une continuité, d'englober les trois séquences dans une séquence de rang supérieur jouant elle-même le rôle de préparation de la figure-mère. Le fait que les B'' se prolongent de plus en plus au-delà des A — deux temps et demi (altos, mesure 4), trois temps et demi (flûtes, mesure 7), quatre temps et demi (violons I, mesure 9) — s'explique par la nécessité déjà évoquée d'absorber par la durée le poids grandissant de l'orchestre : l'équilibre, ici manifestement recherché en tous points, réclame que les chutes, même intermédiaires, soient proportionnées aux élans. Avant même d'aborder l'harmonie, regroupons ces proportions dans un tableau.

Ce tableau fait apparaître des régularités et des irrégularités. Régularités : la constance des A à dix-huit unités — A₁ n'est plus court (huit) que parce que la première mesure du morceau n'a évidemment aucun volume sonore à résorber — accompagne la progression régulière des C : deux, trois, quatre et cinq transformé en dix par l'écho (le « +4 » correspond au silence de la fin de la mesure 11). Irrégularités : le mouvement ascendant/descendant mais sans heurts des B' — huit, six, dix (mouvement reflétant le profil mélodique des A) — contraste avec le brusque passage à zéro des B'' (huit, cinq, zéro), lui-même contrecarré par l'inversion du rapport B'/B'' dans la figure-mère (2 + 16 au lieu de 10 + 0).

FIGURE 2. Proportions de la première phrase

	A	B (B'+B'')	C	A+B+C	B'+C	A+B''
1° séquence	8	16 (8+8)	2	26	10	16
2° séquence	18	11 (6+5)	3	32	9	23
3° séquence	18	10 (10+0)	4	32	14	18
Figure-mère	18	18 (2+16)	10 (5)+4	50	12	34 (38)
Total séquences	44	37 (24+13)	9	90	33	57
Total général	62	55 (26+29)	19 (14)+4	140	55	81 (85)

Il s'agit bien sûr d'orienter pour mieux dévier, d'installer pour mieux surprendre, d'inscrire la différence dans la répétition pour mettre en scène l'imprévu et entretenir l'intérêt du discours. Incidemment, le tableau traduit également l'ample respiration du mouvement général, visible dans le rapport des moments d'action B'+C à ceux de repos A+B" (rapport nettement favorable à ces derniers), et le rapport stable (autour de deux tiers), aussi bien globalement qu'élément par élément, entre la figure-mère et les séquences dérivées.

Première phrase : stratification harmonique

L'harmonie fait l'objet d'un travail non moins hiérarchisé et équilibré.

Les A et les C sont intimement liés dans la mesure où les hauteurs des A (*mi* bémol 4, *si* bémol 3 et *ré* 5 — hauteurs dont on sait le lien avec la figure-mère) sont communes à celles des C; plus exactement les C exposent peu à peu, parallèlement à l'accroissement du nombre de doubles croches (deux, trois puis quatre), une échelle de hauteurs gelées qui enrichit l'harmonie de base constituée par les trois hauteurs des A. Quant à C_o, il fait pendant dans le grave à cette échelle, à partir du *mi* 3, commun aux deux.

Il y a deux couches de hauteurs, deux niveaux d'harmonisation dans les B, qu'il est impératif de considérer en rapport avec les « hauteurs-pôles » que sont les A. Chaque hauteur-pôle est en effet harmonisée dans sa séquence d'origine par des hauteurs tenues, qui constituent une harmonie principale, et des hauteurs non tenues (doubles croches et/ou triolets de doubles croches) qui constituent une harmonie secondaire. Dans la première séquence, autour du *mi* bémol 4 (trompette et pupitres I et VI de violoncelles), on trouve ainsi : d'une part, en canon aux violoncelles et altos, les hauteurs *mi* 3 (exception-

FIGURE 3. Stratification harmonique de la première phrase

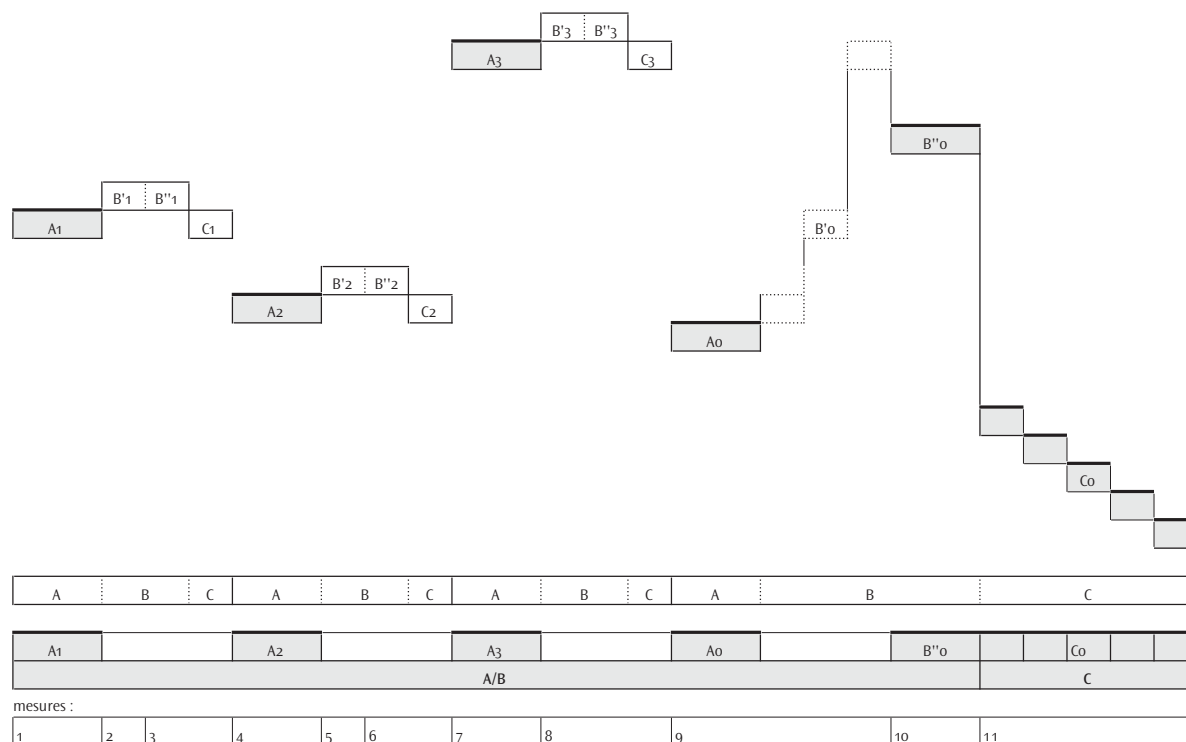
nellement remplacé par *fa* 4 au pupitre II de violoncelles en liaison avec la harpe 1), *do* dièse 4, *ré* 4 et *si* 3 qui forment l'harmonie principale du *mi* bémol 4 ; et, d'autre part, les mêmes quatre hauteurs tenues aux harpes et vibraphone (augmentées d'un *la* 3 à la troisième harpe — à moins que ce soit une erreur et qu'il faille lire *si* 3) précédées de figures ornementales en triolets de doubles croches nourrissant une harmonie de moindre poids puisque ne tenant pas au-delà de leur durée naturelle de résonance : *fa* 4, *si* bémol 3, *la* 3, *la* bémol 3, *ré* 4 (commune à l'harmonie principale), *sol* 4 puis *sol* dièse 3, *la* 3, *mi* 3, *mi* 3 encore, *si* bémol 3 et *la* 3 de nouveau.

La figuration, dans le détail de son articulation, permet un subtil dosage : les altos soulignent brièvement le *mi* bémol 4 avec leur appoggiature, et les violoncelles, en se résolvant sur lui, le renforcent plus substantiellement pour compenser le poids du halo harmonique émanant des résonants ; ils font donc apparaître en appoggiatures lentes et mesurées les hauteurs de l'harmonie principale sur laquelle ils attaquent et que tiennent ensuite les altos. Ce chassé-croisé permet de maintenir l'équilibre tout en assurant la continuité du discours : tandis que les altos enrichissent le timbre en dotant la séquence d'une harmonie principale et que les résonants entretiennent localement l'intérêt du discours en l'augmentant d'« éclats » harmoniques secondaires, les violoncelles renforcent le *mi* bémol 4 et par là lui garantissent une prééminence sans laquelle serait problématique la constitution d'une enveloppe à l'échelle des onze mesures. On a là un bon exemple d'articulation entre structure locale et structure globale. On n'insistera pas sur les parties B' des deuxième (mesure 5) et troisième (mesure 8) séquences : elles se prêtent à un commentaire de même ordre.

Première phrase : profil général

Si l'écriture de ces onze mesures se fonde sur une appréhension en trois éléments de la figure-mère, la perception a loisir de relier des éléments de manière transversale, en particulier $A_1 - A_2 - A_3 - A_O - B''_O - C_O$, soit cinq hauteurs en valeurs longues ($A_1 - A_2 - A_3 - A_O - B''_O$: *mi* bémol 4, *si* bémol 3, *ré* 5, *la* bémol 3, *la* 4 – mesures 1, 4, 7, 9 et 10 respectivement) suivies de cinq autres en valeurs courtes (C_O : *mi* 3, *do* 3, *fa* 2, *do* dièse 2, *sol* 1 mesure 11). En effet, si le *la* 4 (mesure 10) est bien un B'', il peut être perçu sur le même plan que les A, étant une simple tenue longue ; quant à $A_1 - A_2 - A_3 - A_O - B''_O$, ils forment à distance une succession mélodique lente, aiguë et tendanciellement ascendante qui s'oppose de manière évidente à C_O , succession mélodique rapide, grave et descendante. Le profil $A_1 - A_2 - A_3 - A_O - B''_O - C_O$ n'est donc rien d'autre que celui de la figure-mère et de chacune des trois séquences : il y a emboîtement homogène des structures de niveau inférieur et supérieur.

FIGURE 4. Profil de la première phrase



Première phrase : tripartition

Boulez déduit donc une page d'orchestre d'une simple *figure* de piano en construisant un halo sonore, une aura totalement organisée dans l'espace et dans le temps à partir des caractéristiques structurelles de cette figure. Changeons d'échelle et voyons maintenant comment il déduit de cette aura l'intégralité de la partition. En liaison étroite avec la partition initiale de piano, la démonstration va consister à établir que les unités obtenues lors de la première opération — A, B (B', B''), C — correspondent à des *fonctions*; que ces fonctions gouvernent l'emboîtement hiérarchisé de la prolifération des unités en sorte de profiler des *formes*; et que ces formes, dans la variété successive de leur présentation, produisent finalement la totalité du morceau dont le sens n'est rien d'autre que la cohérence du *langage* ainsi *construit*.

Les onze premières mesures constituent donc une figure de niveau supérieur, une *forme* diraient les linguistes, au sens où les associations d'unités sont régies par des règles de combinaison dotant l'ensemble d'un sens complet; la règle est ici unique : elle associe toujours les unités A, B et C dans cet ordre et

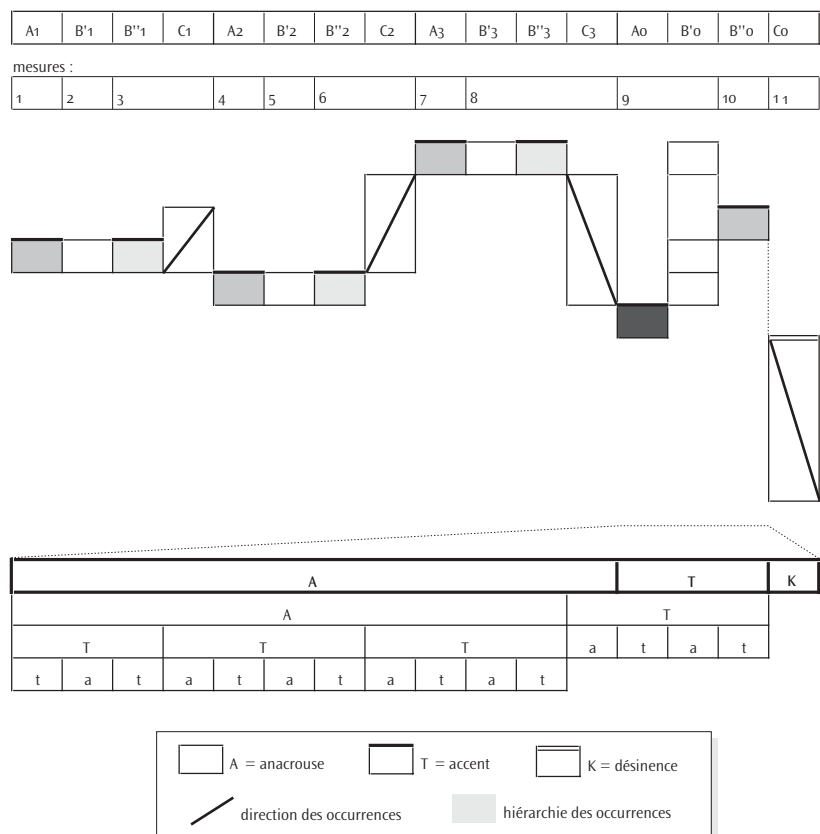
quel que soit le niveau où se fait l'association. Mais les unités n'ont encore été définies ici que dans une perspective structurale ; il importe maintenant de les considérer d'un point de vue plus spécifiquement musical, c'est-à-dire de leur associer des *fonctions* compositionnelles.

Il semble que l'on puisse facilement associer :

- aux unités A et B" (les tenues) une fonction d'appui, d'accent principal ou secondaire, de *thésis* (T ou t) ;
- aux unités B' (les triolets de doubles croches et les doubles croches unidirectionnelles des mesures 3, 6 et 8) une fonction d'élan, d'anacrouse, d'*arsis* (A ou a) ;
- aux unités C (les doubles croches descendantes de la mesure 11) une fonction de chute, de désinence, de *katalexis* (K ou k).

La réécriture sous la forme d'une tripartition *anacrouse-accent-désinence* qui en découle est particulièrement éclairante⁶.

FIGURE 5. Tripartition de la première phrase



6. On sait l'usage qu'a fait Messiaen de cette tripartition (voir notamment *Technique de mon langage musical*, chapitre « Agrandissement des notes étrangères, anacrouses et désinences ») et, d'un point de vue théorique, ce qu'en a tiré Célestin Deliège dans une perspective post-schenkerienne (cf. *Les Fondements de la musique tonale*, chapitre « La Structure prosodique »). Nous reprenons à Deliège la nomenclature ATK ; les lettres sont en minuscules, majuscules ou caractère gras selon le niveau d'articulation considéré. La légende de la Figure 5 vaut également pour les Figures 6, 7, 8 et 9 ; la hiérarchie des occurrences y est matérialisée par un fond plus ou moins dense.

Les huit premières mesures font alterner accents principaux ou secondaires (t) et anacrouses ou groupes-anacrouses (a); ces a et t constituent des paliers dont la fonction est celle de groupes-accents (T); ces paliers forment à leur tour un groupe-anacrouse (A) par rapport au groupe-accent principal des mesures 9 à 11 (T); celui-ci est lui-même composé d'une alternance d'anacrouses et d'accents; enfin la mesure 11 constitue le groupe-désinence de l'ensemble (K).

Cette réécriture ATK fait bien apparaître la *forme* des mesures 1-11; elle est caractérisée par un long groupe-anacrouse englobant tout ce qui a été ajouté par déduction de la figure initiale et confirme de la façon la plus claire le profil de la phrase (cf. Figure 4).

Deuxième phrase

Poursuivons l'analyse de la partition mais en sautant cette fois les différentes étapes de décorticage du couple unités/figures qu'il serait vraiment laborieux de continuer à détailler; en outre, ces étapes ne nous apprendraient fondamentalement rien de plus que ce que nous ont déjà appris celles des onze premières mesures et ralentiraient trop la mise en évidence du couple fonctions/formes sur lequel nous allons maintenant nous focaliser.

La seconde phrase de la partition de piano occupe les mesures 4, 5 et 6 (cf. Figure 1). Elle est composée d'un accord *fortissimo* suivi d'un écho suraigu et de la répétition decrescendo d'un *sol* °. Il n'est pas ici difficile d'identifier un accent principal suivi d'un accent secondaire puis un groupe désinentiel (les cinq *sol* °).

Un simple coup d'œil sur la partition d'orchestre livre immédiatement la façon dont est faite la transposition. Les deux accents figurent aux premier et troisième temps de la mesure 14 et les cinq *sol* ° de la désinence correspondent aux premiers temps des mesures 17 à 21. L'ensemble de ces deux pages résulte en fait d'une double projection: projection du principe désinentiel sur le principe accentuel en sorte d'avoir cinq scansions à partir de l'accent initial (une scansion tous les deux temps soulignée par le xylophone aux mesures 14 à 16), et projection sur le principe désinentiel de l'habillage ATK de ces cinq scansions (mesures 17-21).

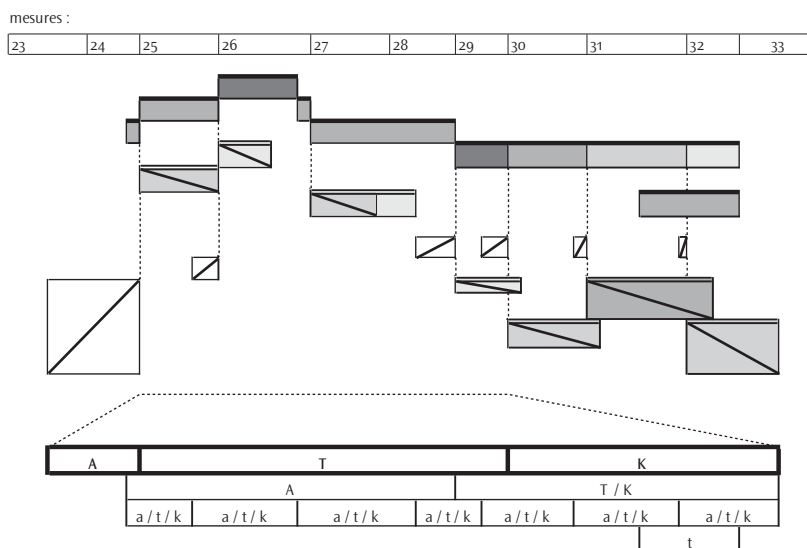
Comme le montre la Figure 6, chacun des cinq accents des mesures 14 à 16 est précédé d'un groupe-anacrouse: groupe ascendant pour le premier (A), ascendant/descendant pour le deuxième (a) et descendant pour les trois suivants (a). A est évidemment proportionné à l'impact escompté de T. Quant à la longueur, au profil et à l'intensité des quatre a, ils résultent de la volonté de lissage de la désinence K qu'ils forment en association avec les t.

Ces groupes sont toutefois maintenus dans leur fonction respective d'accent (mesures 25-28) et de désinence (mesures 29-33).

Logiquement interprétées comme des anacrouses, les appoggiatures de la mélodie sont intégrées (*do* 5) ou alternent (*fa* dièse 5) avec les groupes-anacrouses ascendants des cordes et harpes. Ces groupes se font l'écho des deux accents de la mesure 14 dans le geste précédent. Les groupes-désinences sont descendants et menés par le xylophone dans des combinaisons durée/longueur toujours variées. Ils inversent le rapport xylophone/bois des mesures 14 à 16. Quant à l'apparition, à la mesure 27, des croches des harpes, vibraphone et célesta redoublant celles du xylophone, elles achèvent le lissage également à l'œuvre ici, et neutralisent le mouvement du groupe-accent T avant que ne s'enclenche celui du groupe-désinence K qu'anticipent les violons II. Sous le chef du T global, les quatre formes a/t/k centrées sur les hauteurs de la mélodie forment ainsi un A intermédiaire ayant fonction de lancement du T/K constituant le K global.

Ce K est centré sur la répétition des *sol* dièses 4 (mesures 29-32) qu'entraîne dans un effet d'éloignement le subtil jeu de sourdines des cuivres. Les bois en constituent les groupes-anacrouses de plus en plus courts et les cordes les groupes-désinences de plus en plus longs jusqu'à empiéter sur les groupes-anacrouses et les accents. Enfin, la répétition isolée du *si* 2 apparaît sous forme d'un accent aux cors à la mesure 31. Il est l'occasion de relier l'ensemble de la phrase au plan extrême grave auquel appartient le *sol* °, plan dont on précisera plus tard la forme et la fonction.

FIGURE 7. Tripartition de la troisième phrase



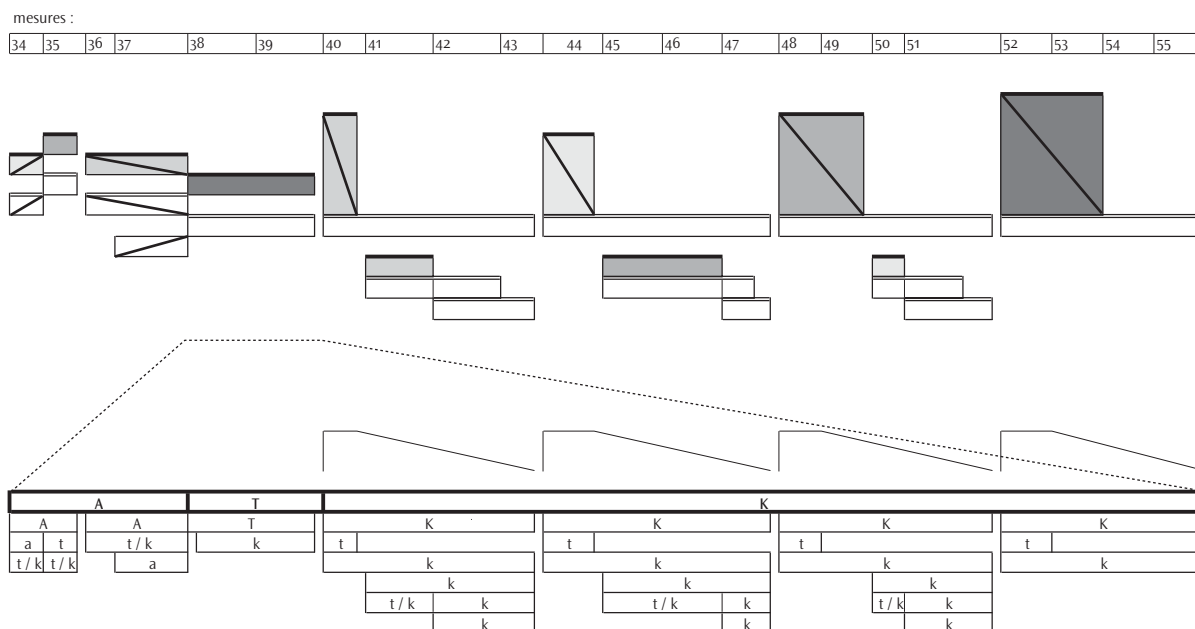
Cette troisième forme **ATK** présente donc une nouvelle répartition des fonctions puisque **T** et **K** s'équilibrent cette fois après un **A** très court.

Quatrième phrase

La quatrième phrase de la partition de piano occupe les mesures 9 à 11 (cf. Figure 1). Elle se compose de ce que la tradition musicale appelle un antécédent (mesure 9) et un conséquent (mesures 10-11); il est cependant facile d'y distinguer groupes-anacrouses (valeurs courtes) et accents (valeurs longues). Cette phrase va être l'occasion d'une extension orchestrale de 14 mesures (40-53) entraînant le déplacement de l'accent principal à la fin du texte initial (mesure 38).

Le texte initial se trouve aux mesures 33 à 39. L'antécédent est confié aux trompettes, le conséquent aux cors et l'accent final au *tutti*. Compte tenu du déplacement d'accent, il est logique d'interpréter antécédent et conséquent comme deux groupes-anacrouses A formant un **A** menant au **T** de l'accent final. Le premier d'entre eux se compose de quatre valeurs-anacrouses (trompettes, mesures 34 avec levée) et une valeur-accent (trompettes, mesure 35), valeurs elles-mêmes habillées par les bois et les cordes formant un canon à l'unisson avec les intervalles de trompettes. Ce canon densifie l'harmonie par la superposition de tous les intervalles et constitue un couple t/k ombrant la

FIGURE 8. Tripartition de la quatrième phrase



mélodie. Un canon rythmique souligné par les percussions apparaît ensuite dans le second groupe-anacrouse. Celui-ci est renforcé par un mouvement des bois et cordes graves (mesure 37) ayant fonction d'anacrouse de l'accent principal **T** mais aussi d'impulsion pour la désinence qui en accompagne le decrescendo aux bois, cordes et vibraphone (mesure 38-39).

Les mesures 40 à 53 ne correspondent à rien dans la partition de piano. Il s'agit d'une extension mettant en scène des fonctions ATK comme si celles-ci avaient à ce stade acquis assez d'assurance et d'efficacité pour fonctionner à l'écart de tout (pré)texte lui servant d'ossature. Et c'est bien en effet comme un écho, comme une résonance s'estompant peu à peu, comme une désinence finale qu'est perçue cette extension.

On peut y repérer quatre parties composant autant d'antiphonies (mesures 40 à 43, 44 à 47, 48 à 51 et 52-53). Le premier volet de l'antiphonie de chaque partie est constitué d'une succession de valeurs descendantes et homorythmiques (mesures 40, 44, 48-49, 52-53) ayant clairement fonction d'accent — quoique ces successions de valeurs aient un profil qui tend à leur donner peu à peu une fonction de désinence — par rapport au second volet dont la composition est plus complexe. À l'exception de la quatrième partie simplement composée d'un groupe-accent, on trouve en effet dans ce second volet de l'antiphonie de chaque partie : d'une part, un canon aux vents et percussions (mesures 41-42, 45-46, 50) constituant un couple *t/k* avec les cordes à l'instar des mesures 34 à 37; d'autre part, un ensemble de doubles croches (mesures 42-43, 46-47, 50-51) perçu comme une résonance supplémentaire de ce canon (*k*). Pour être très rigoureux, il faudrait diviser encore : chaque voix du canon est notamment composée d'un groupe-anacrouse menant à un accent. Cette manière de voir conduirait à donner au canon une fonction d'anacrouse par rapport aux doubles croches qui suivent. Au-delà d'un souci de simplification, la suppression de ce niveau est guidée par la perception globale que l'on a de ces parties, perception qui tend à estomper toute sensation autre que celle de désinence comme on l'a déjà relevé pour les groupes-accents.

La quatrième phrase offre donc un profil au net avantage de **K**, laquelle désinence englobe celle des quatre parties de l'antiphonie, elles-mêmes constituées d'une alternance de séquences *t* et *t/k-k*. Au niveau supérieur, cette forme ATK est la même que celle de la deuxième phrase (cf. Figure 6) mais, en bonne logique, elle s'inscrit surtout dans un rapport de symétrie avec la forme de la première phrase qui privilégiait **A** (cf. Figure 5). Au reste, une autre symétrie apparaît entre les première et quatrième phrases : à l'*extension* de la première, qui *précède* le texte initial de piano, correspond l'*extension* de la quatrième, qui *succède* au texte initial de piano.

Remarquons enfin que si l'extension est bien rattachée à la quatrième phrase, celle-ci comporte autant de parties que l'œuvre comporte de phrases. En liaison étroite avec la perception que l'on en a, il y a là l'idée d'une résonance dans le sens plus fort encore de mise en abîme : l'écho des quatre phrases est renvoyé par la dernière d'entre elles sous l'unique forme épurée de ses quatre parties, lesquelles dessinent en outre la dissipation même de l'écho par l'inclinaison tendancielle désinentielle de toutes leurs fonctions.

Articulation des quatre phrases

On aura remarqué que quelques éléments musicaux s'intercalant entre les quatre phrases n'ont pas été pris en compte. Ces éléments, qui constituent le plan extrême grave auquel on a déjà fait allusion, sont les suivants : 1) *fa* dièse \circ (mesure 12) ; 2) *sol* \circ et sa levée (22-23) ; [3) *fa* \circ – *sol* \circ (33) ; 4) *ré* bémol 1 (40-51)] ; 5) *la* bémol 1 (52-55) ; 6) figure en triolet (56). Ils correspondent bien sûr au plan extrême grave de la partition de piano, plan incluant la figure finale dont le lien avec la figure initiale est évident.

Au terme de cette étude, il est inévitable d'affecter au premier élément une fonction d'accent (*t*), au deuxième une fonction d'accent (*t*) et d'anacrouse pour la levée (*a*), aux troisième et quatrième une simple fonction de liaison (le *ré* bémol 1 n'est pas un élément à découvert comme les autres mais le socle de ce qu'on a appelé l'extension de la quatrième phrase), au cinquième une fonction d'accent (*t*) et bien sûr au sixième une fonction de désinence (*k*). Au total, cela donne un accent isolé (T) puis un autre accent flanqué de ses deux compagnons décidément inséparables (A) et (K), bref : ATK.

La Figure 9 regroupe les quatre gestes et le plan extrême grave — les quatre « enveloppes » et les quatre « signaux » principaux, dirait sans doute Boulez — tous déclinant uniment la même *forme*, le même et unique principe d'articulation.

Conclusion

Unités/figures, fonctions/formes : il est rare qu'une œuvre non tonale s'approche d'aussi près d'un système *fonctionnel*. L'œuvre est courte, certes, et il n'est pas sûr, loin s'en faut, que ce qui fonctionne à échelle réduite fonctionne à plus grande échelle à l'instar de la cadence parfaite, dont le mouvement *tonique-dominante-tonique* (appelons-le TDT) n'est pas sans analogie avec ATK ni d'ailleurs avec le profil *attaque/résonance/extinction* qui caractérise tout phénomène sonore. La différence est toutefois de taille : TDT est un principe dynamique projetant d'emblée l'œuvre dans le temps alors que la complexité de cette partition en dit long sur ce que requiert la mise en œuvre des conditions de fonctionnement d'ATK. Mais l'œuvre contemporaine ne fait

