

d'aujourd'hui — mérite mention: la controverse au sujet de la notion d'œuvre, assez exactement soulignée dans le point 10 du rapport daté du 8 avril 1987 de la Direction de la Suisa, transcrit plus haut. Il y va d'un jugement sur la qualité des œuvres déclarées: l'avis du Service musical, corroboré par celui de la Commission des œuvres et par l'instance suprême du Conseil d'administration, permet de soulever quelques hypothèses à ce propos. Si l'on part de considérations historiques, il semble difficile de nier ou simplement d'ignorer certaines orientations prises dès le début du XXe siècle, qui ont par ailleurs plus qu'une place mineure et marginale dans la production musicale contemporaine: l'insistance sur le matériau, par exemple, dont on sait la part décisive qu'elle a eue sur la technique compositionnelle, ou encore l'adjonction, selon le modèle scientifique positiviste, de domaines nouveaux, qui ont été comme projetés dans l'art du temps (le mot, qui par les vertus de la déconstruction sémantique du travail phonologique, de la redécouverte de l'oralité a pu offrir la base d'une recherche artistique nouvelle: *Sequenza III* de Luciano Berio est ainsi fondée sur de tels principes, sans qu'il faille pour autant la qualifier d'expérience littéraire). De ce point de vue, donc, *Digitophone* et *Tranches d'extérieur* s'inscrivent dans une ligne nullement inédite, mais qui provient de loin dans notre siècle. On est certes en droit de ne pas reconnaître à ce qui s'est produit d'après les critères de cette lignée la qualité d'œuvre; mais la désignation «œuvre» acquiert alors des qualités adjectives: telle composition serait œuvre de la même manière que le chocolat est bon. Des considérations plus strictement relatives à la technique compositionnelle, et qui permettent par conséquent plus facilement d'échapper à des jugements d'après valeurs (la comparaison avec des œuvres prestigieuses est toujours délicate), sont également possibles: un son réaliste et non transformé de bruit de gare enregistré est-il réellement un son réaliste et non transformé? le découper en tranches régulières attend-t-il à sa réalité? le transposer par des instruments de reproduction, dont le moins qu'on puisse dire est qu'ils sont artificiels, dans un milieu déterminé relève-t-il ou non de l'acte d'auteur (sans doute synonyme, dans l'esprit du Service musical, de créateur au sens quasi religieux du terme)? Répondre à ces questions, devenues part noyau même des recherches musicales depuis au moins l'apparition de la technologie, et sans doute depuis longtemps auparavant, semble impossible. Sauf pour certaines instances en position de pouvoir qui, serait-ce avec l'ombre rhétorique d'une hésitation, posent que *Tranches d'extérieur* ou *Digitophone* ne sont pas œuvres, adjectivent une fois encore le terme, l'attribuent d'après des critères mystérieux, implicites, qu'on souhaiterait voir un jour démasqués.

Documents présentés et commentés
par Vincent Barras

Règlement de comptes — «Incontri» de Luigi Nono

Composé en 1955, créé la même année à Darmstadt sous la direction de Hans Rosbaud, *Incontri* compte parmi les œuvres les plus formalisées de Nono. Certes, conformément à son habitude, le commentaire de l'auteur a volontairement modéré l'aspect strictement sériel en y joignant une manière d'interprétation intimiste. Toutefois, l'extrême lisibilité des correspondances numériques en a fait un objet d'analyse privilégié, au même titre que la *Structure la et Kreuzspiel*. Désormais, nous sommes en mesure d'apprécier les termes exacts de sa sérialisation, par delà le simple constat d'une énumération exhaustive.

Luigi Nonos «Incontri» Die 1955 komponierten und im selben Jahr unter der Leitung von Hans Rosbaud in Darmstadt uraufgeführten *Incontri* zählen zu den am stärksten formalisierten Werken Nonos. Zwar hat Nono in seinem Kommentar wie üblich den strikt seriellen Aspekt heruntergespielt, indem er eine Art intimistischer Interpretation anfügte. Ingegensatz hat die extreme Durchschaubarkeit der numerischen Entsprechungen *Incontri* zu einem bevorzugten Objekt der Analyse gemacht, ähnlich wie *Structure la und Kreuzspiel*. Wir sind nunmehr in der Lage, die Serialisierung in diesem Werk genau auf den Begriff zu bringen — jenseits der simplen Konstatierungen einer erschöpfenden Aufzählung.

par Robert Piencikowski

Forme

Incontri est traité en palindrome, son second versant offrant une rétrogradation exacte du premier — symétrie centrale de part et d'autre de la mesure 109: pour cette raison, notre approche structurelle pourra se borner à l'analyse du versant initial. Celui-ci se subdivise à son tour en trois sections, caractérisée chacune par une variation dans la conduite polymétrique. La section A (mes. 1–48) expose une première conduite polymétrique, six trames groupées deux à deux, avec disparition progressive (l'évolution de la texture correspond chaque fois à un changement de tempo). Ensuite, la section B (mes. 49–81) oppose à cette première conduite une conduite contraire (antagonisme qui se manifeste par variation d'unité de durée, la croche se substituant progressivement à la double croche): peu à peu les trames nouvelles vont se substituer aux précédentes. La section C offre le mouvement contraire de la première, avec l'accumulation progressive de la deuxième conduite (mes. 82–109). Ainsi, le plan formel global repose-t-il sur une double symétrie, générale (le palindrome) et particulière (l'opposition des textures). (*Exemple 1*)

Matériau

1) Hauteurs

La composition est fondée sur une série dodécaphonique de caractère webernien, quatre cellules isomorphes (seconde mineure et seconde majeure comprises à l'intérieur d'une tierce mineure) que seule différencie la disposition interne. En outre, ces sous-groupes peuvent être ramenés à des prototypes complémentaires (second tronçon formant le renversement récurrent du premier). Là s'arrête la comparaison: car si Webern faisait appel à de telles structures, c'était à des fins de variations

jouant sur des isomorphies de groupe (enchaînements par cellules communes, mise en place transformant les dispositifs verticaux et horizontaux — voyez, entre autres, le Concerto op. 24, la Symphonie op. 21). Nono quant à lui ne réclame d'une telle série qu'une parfaite ductilité; son statisme n'est là que pour se plier aux variations d'éclairage externe (rythme, registre, dynamique, timbre et densité). Tout au long des quarante et une présentations qui occupent le premier versant, nulle modification ne viendra troubler l'ordonnance ainsi définie: seuls des cas particuliers de synchronisation entraînent d'exceptionnels tuitages, mais ces variantes de détail ne troublent en rien l'immobilisme premier. (*Exemple 2*).

2) Durées

A l'immobilité absolue des hauteurs s'oppose la mobilité fonctionnelle des durées. Leur permutation repose sur une sérialisation de douze valeurs, symétriquement disposées autour du centre (on retrouve là encore la complémentarité des deux tronçons). Les unités sont sélectionnées d'abord selon une progression chromatique régulière (de 1 à 6), puis d'après des rapports du type Fibonacci (3 / 5 / 8 / 13 et 4 / 6 / 10 / 16) pour s'achever sur deux valeurs extrêmes qui retranchent ou ajoutent les valeurs précédentes au point d'aboutissement (13 + 5 = 18 et 16 – 6 = 10). La permutation sérielle est obtenue par rotation des valeurs, ce qui, du fait des propriétés symétriques de la série, subdivise le schéma en quatre parts, les deux dernières formant la rétrogradation des deux premières.

Le second schéma est obtenu par simple permutation du premier, le vertical se substituant à l'horizontal et vice-versa (soit l'effet d'une rotation de 45°). Puis, le troisième reprend le dispositif initial

en inversant l'ordre de succession, la seconde moitié placée avant la première. Enfin, le quatrième et dernier schéma, inachevé, permute des extrêmes au centre le dispositif du second. En résumé, l'ensemble des quatre tableaux peut être regroupé par couples, les deux premiers servant de modèle aux deux suivants. (*Exemple 3*).

L'interprétation des valeurs varie en fonction de la distribution finale: pour la première conduite (mes. 1 à 81), l'unité est la double croche, la croche servant de dénominateur commun à la deuxième (mes. 49 à 109).

Mise en place

La liaison structurelle entre hauteurs (statiques) et durées (permutées) forme la matière première de la pièce. Les unités sérielles ainsi obtenues vont être ensuite réparties par distribution continue sur six trames simultanées réunies deux à deux par unité de subdivision métrique (trames 1/2: valeurs rationnelles; trames 3/4: quintolets; trames 5/6: sextolets). Dispositif qui met en place des relations de synchronisation symétrique, l'unité de coordination demeurant la noire (première conduite) puis la blanche (deuxième conduite). Sur cette charpente métrique, Nono distribue les unités sérielles non pas selon une application structurelle, mais en fonction de la durée résultante de la mise en place sur telle ou telle subdivision — ce qui implique une élongation ou un raccourcissement selon qu'il se rapporte aux valeurs rationnelles ou aux sextolets, les quintolets offrant une moyenne intermédiaire. Les valeurs se succèdent alors sans interruption chaque trame recevant de une à six unités sérielles selon la densité de la texture.

Alors que l'on aurait pu s'attendre à ce que l'opposition des conduites réponde aux oppositions structurelles, la variation de l'unité de définition (double croche / croche) ne correspond nullement à un quelconque changement de schéma: la permutation structurelle poursuit imperturbablement son mécanisme indépendamment des variations de la texture — ce que l'on relèvera particulièrement au centre de la section centrale lors de la rencontre des deux conduites (mes. 66, une seule double croche isolant les trames contraires de la couche 4). Notons au passage que la mise en place est parfois responsable des adaptations de l'ordre de succession sériel, quelques valeurs anticipant parfois leur dispositif en raison de la continuité des trames.

Figuration

Serait-ce abuser d'interprétation que de considérer les autres composantes sonores comme subordonnées aux organisations précédentes? Il ne semble pas — à moins de vouloir absolument forcer l'organisation structurelle au-delà du vraisemblable — que l'on puisse les considérer au même titre. Certes, les dynamiques sont également réductibles à une échelle (six valeurs allant du ppp au

fff): mais elles épousent davantage le contour des articulations qu'elles n'introduisent une nouvelle dialectique forme/morphologie. Ainsi, la première conduite est-elle soulignée par l'usage de la dynamique-point, alors que la seconde fait appel davantage aux dynamiques-lignes; la trajectoire globale du premier versant pouvant être décrite comme un vaste parcours du fff au ppp (caractéristique de l'entrée de la seconde conduite) pour revenir au fff.

Le timbre est réparti par groupement binaire des vingt-quatre instruments d'un orchestre de chambre réparti par familles: 5 x 2 (cordes) 4 x 2 (bois) et 3 x 2 (cuivres et percussions). Ensemble traditionnel qui offre au compositeur une palette de timbres sans caractères extrinsèques, dont seul sort des normes courantes d'écriture le matériel chromatique des deux timbales (confiées par conséquent à deux interprètes). L'instrumentation souligne elle aussi les articulations formelles, principalement en mettant au second plan les timbres les plus saillants (cuivres et percussion) lors des fragments à densité faible et à dynamique restreinte: ainsi le passage de la première à la seconde section (mes. 37–52), le centre de la section centrale (mes. 61–70) et les zones initiales de la troisième (mes. 82–97). En outre, ces mêmes arêtes formelles sont signalées par la ponctuation des timbales, discrètement nuancée par un roulement ppp (mes. 39–47 et 81), ou au contraire sèche et brutale (mes. 89). Relevons enfin un alliage de sonorités cher à Nono, sons harmoniques des cordes colorés par les bois dans l'aigu — ce qui, sans tenir compte de la différence extérieure des familles instrumentales, doit être ramené à une même classe de timbres: «[Die drei Flöten und drei Klarinetten] erweitern gleichsam die Spielmöglichkeiten der Streicher, bei denen ja auch flautato als Spielkategorie gebraucht ist. Die Flöten und Klarinetten stellen also nur eine Entwicklung und Steigerung des Streicherklanges dar.»¹

Si les trames ne sont pas autrement différenciées, la figuration est chargée en fait de caractériser les valeurs rythmiques, en opposant les points isolés aux valeurs monnayées. Ainsi, toute la première section expose-t-elle les unités rythmiques sous forme de notes répétées, figures qui vont tendre à disparaître à mesure que l'on se rapproche de la section suivante, pour ressurgir au seuil du centre de la pièce, annonçant ainsi l'instant où la forme sera rétrogradée. Mais surtout, c'est à la registration qu'est confiée la charge de définir une orientation à la forme, par des zones de concentration mettant en valeur les altérations du contexte polymétrique. D'abord, mes. 40, l'abandon de la troisième trame est manifestée par l'opposition des registres extrêmes. De même, la disparition de la première conduite, qui coïncide avec le début de la progression suivante est marquée par le même écart (mes. 82). Soulignerai-je une fois de plus que ces caractéristiques répondent aux exigences de la mise en place

