

Règlement de comptes - "Incontri" de Luigi Nono = Zu Luigi Nonos "Incontri"

Autor(en): **Piencikowski, Robert**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift =
Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse**

Band (Jahr): - **(1988)**

Heft 15

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927282>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

quelle, le 9 mars 1987, en arrive à la conclusion qu'il ne s'agit pas de musique, pour les deux œuvres en question, et qu'en outre, ces œuvres ne relèvent pas de l'activité de la Suisa. La Direction de la Suisa décide, point 10 du conseil du 8 avril 1987, de ne pas en rester là. Voici ce que dit le document y relatif, signé U. Uchtenhagen:

A notre avis, se sont introduites ici des réflexions sur la qualité de l'œuvre, qui n'ont rien à voir dans le droit d'auteur. L'affaire est d'une importance significative et c'est pourquoi la Direction la soumet au Conseil. L'utilisation de sons préexistants pour créer des compositions — dans le sens premier du mot — existe depuis longtemps dans le domaine de la musique, de manière analogue à la création de tableaux à l'aide d'éléments préexistants, comme par exemple les collages ou les assemblages des dits «objets trouvés». Les deux «collages de sons» sont par conséquent protégés par le droit d'auteur.

Si maintenant — dans le sens de la prise de position de la Commission des programmes et des œuvres — il fallait faire une différence entre des assemblages de sons, semblables à de la musique et d'autres qui n'appartiennent pas à la musique, SUISA se trouverait face à une tâche insoluble. Puisque, depuis de nombreuses années, SUISA compte les assemblages de sons au nombre des œuvres de son répertoire et en gère les droits, elle a raison, à notre avis, seulement si elle accepte les déclarations de collages de sons sans en juger de la qualité. La seule question à étudier est celle de savoir s'ils sont protégés par le droit d'auteur. La réponse est affirmative lorsque les sons préexistants sont mélangés individuellement, superposés ou associés de quelque manière que ce soit.

Eu égard à ces considérations de principe, la Direction formule la proposition suivante: Dans la mesure où ils sont protégés par le droit d'auteur, les assemblages de sons entrent dans le répertoire géré par SUISA.

Nous pouvons encore apprendre, par un document postérieur, une lettre datée du 27 juillet 1987 et adressée au compositeur Pierre Thoma par la Direction portant signature de U. Uchtenhagen et P. Liechti, ce qu'il advint de ce recours en dernière instance au Conseil d'administration de la Suisa:

Conformément à nos statuts, nous avons soumis le cas à l'appréciation de la Commission des programmes et des œuvres de SUISA qui est composée de dix membres de notre société, tous musiciens. Se prononçant en première instance, elle a déclaré à une large majorité que vos deux créations ne font pas partie du répertoire musical non-théâtral géré par SUISA, sans toutefois prendre position sur la question de savoir s'il s'agit d'œuvres au sens du droit d'auteur.

Considérant cette décision comme mal fondée, la Direction de notre société a recouru devant le Conseil d'administration de SUISA pour faire constater que les créations précitées sont bel et bien des œuvres musicales et comme telles appartiennent au répertoire que nous gérons. Après un examen attentif du recours, le Conseil d'administration a confirmé la décision de la

Commission des programmes et des œuvres, à savoir que vos deux créations ne font pas partie du répertoire musical non-théâtral géré par SUISA.

[...] nous nous sommes encore aperçus que l'exécution en 1986 de votre œuvre Tranches d'extérieur n'avait pas échappé à nos services de perception et de répartition.

Se fondant sur votre lettre du 26 août 1986 au Service des spectacles et des concerts de la Ville de Genève ainsi que sur les programmes reçus de ce dernier, il a été procédé à un encaissement et à une répartition sur la base d'une gestion d'affaires sans mandat, au sens des articles 419 ss. CO. Mis en réserve jusqu'à ce jour faute d'une documentation valable, vos droits qui s'élèvent à Fr. 143.65 vous seront versés ces tout prochains jours.

Idéologie

Le compositeur exprimait peu après, envers la Direction de la Suisa, le souhait de porter le débat à un niveau plus large, celui de l'Association des Musiciens Suisses et de son organe, la revue *Dissonance*. L'affaire ainsi exposée répond à ce vœu: elle offrira sans doute à l'historien des temps futurs un beau cas de recherche sur la sociologie de la vie musicale en cette fin de siècle. Pour l'idéologie dominante, non seulement celle des instances politiques qui nous administrent, mais aussi celle du grand public et celle, implicite ou explicite, de la plupart des musiciens (membres ou ou non de la susrelevée Commission), celle encore des directeurs d'établissements de pédagogie musicale (je reporte à la lettre au pianiste Pierre Sublet, dans un récent numéro de la *Revue Musicale de Suisse romande*, de Monsieur Dominique Porte, directeur de l'Institut Jacques-Dalcroze à Genève, parfaitement lumineuse pour ce propos), pour l'idéologie dominante donc, il ne fait pas de doute que la musique doit être entendue au sens képlerien du terme: une musique des sphères célestes, la musique de la beauté, une musique détachée de notre monde, fût-elle composée à l'extrême rigueur de bruits dits vulgaires. Mais le contraste a toujours été inévitable, qu'on le veuille ou non, avec ses conditions de production; tous sont bien conscients que le compositeur doit bien vivre. Se sont donc créés des organismes idoines d'administration, avec Service musical, Commission des programmes, Direction, et, instance suprême, Conseil d'administration, qui règlent en quelque sorte juridiquement cette base matérielle de subsistance. Voilà donc une situation qui semble porteuse de contradictions fructueuses pour le chercheur en sociologie, et pourquoi pas aussi pour le théoricien de la musique tout court: il n'est pas dit que la matière musicale même soit immunologiquement vierge de tout rapport avec le commerce social.

Histoire

Un autre point, qui n'est peut-être pas si éloigné du précédent — l'analyse du fonctionnement social de la vie musicale

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 eu 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 attende-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.

Zu 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 tuilages, 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 elongation 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

The score is divided into three sections: A (mes. 1-48), B (mes. 49-81), and C (mes. 82-109). It features three staves for 'trames polyphoniques' (timpani, snare, and cymbal) with time signatures of 6/8, 5/8, and 4/8. A piano part is shown with 'registration' markings. The tempo is marked with a quarter note equal to 104, 80, 104, 72, 60, 72, 92, 80, 72, acc..., 92, 66, 56, 80, 104, acc..., and 120. The 'schémas sériels' are labeled I, II, III, and IV.

Exemple 1: plan formel

The score shows two staves with rhythmic markings (2+, 3-, 2+, 3-, 2+, 3-, 2+) and a 'structure interne' indicated by arrows and numbers (2+, 2-, 2+, 2-).

Exemple 2: série statique (hauteurs)

Four serial schemas are presented as numerical matrices:

- I**:

sib	10	16	6	3	10	2	18	13	5	4	8	1
do	16	6	3	10	2	18	13	5	4	8	1	10
ré	(10)	2	18	13	5	4	8	1	10	16	6	3
mi	6	3	10	2	18	13	5	4	8	1	10	16
fa	4	8	1	10	16	6	3	10	2	18	13	5
sol	2	18	13	5	4	8	1	10	16	6	3	10
la	1	10	16	6	3	10	2	18	13	5	4	8
si	3	10	2	18	13	5	4	8	1	10	16	6
do	5	4	8	1	10	16	6	3	10	2	18	13
ré	8	1	10	16	6	3	10	2	18	13	5	4
mi	13	5	4	8	1	10	16	6	3	10	2	18
fa	18	13	5	4	8	1	10	16	6	3	10	2
- II**:

10	16	10	6	4	2	1	3	5	8	13	18
16	6	2	3	8	18	10	10	4	1	5	13
(6)	3	18	10	1	13	16	2	8	10	4	5
3	10	13	2	10	5	6	18	1	16	8	4
10	2	5	18	16	4	3	13	10	6	1	8
2	18	4	13	6	8	10	5	16	3	10	1
18	13	8	5	3	1	2	4	6	10	16	10
13	5	1	4	10	10	18	8	3	2	6	16
5	4	10	8	2	16	13	1	10	18	3	6
4	8	16	1	18	6	5	10	2	13	10	3
8	1	6	10	13	3	4	16	18	5	2	10
1	10	3	16	(5)	10	8	6	13	4	18	2
- III (miroir de I)**:

18	13	5	4	8	1	10	16	6	3	10	2
13	5	4	8	1	10	16	6	3	10	2	18
8	1	10	16	6	3	10	2	18	13	5	4
5	4	(8)	1	10	16	6	3	10	2	18	13
3	10	2	18	13	5	4	8	1	10	16	6
1	10	16	6	3	10	2	18	13	5	4	8
2	18	13	5	4	8	1	10	16	6	3	10
4	8	1	10	16	6	3	10	2	18	13	5
6	3	10	2	18	13	5	4	8	1	10	16
10	2	18	13	5	4	8	1	10	16	6	3
16	6	3	10	2	18	13	5	4	8	1	10
10	16	6	3	10	2	18	13	5	4	8	1
- IV (miroir de II)**:

2	18	4	13	6	(8)	10	5	16	3	10	1
10	2	5	18	(16)	3	13	10	6	1	5	13
3	10	13	2	10	5	6	18	1	16	8	4
6	3	18	10	1	13	16	2	8	10	4	5
(16)	6	2	3	8	18	10	10	4	1	5	13
10	16	10	6	4	2	1	3	5	8	13	18
1	10	3	16	5	10	8	6	13	4	18	2
8	1	6	10	(13)	3	4	16	18	5	2	10
4	8	16	1	18	6	5	10	2	13	10	3
5	4	10	8	2	16	13	1	10	18	3	6
13	5	1	4	(10)	10	18	8	3	2	6	16
18	13	8	5	(3)	1	2	4	6	10	16	10

Exemple 3: schémas sériels (durées)

plutôt qu'à celles de la structure interne de la série? Tendances qui fournissent au compositeur l'occasion de jouer sur le rapprochement de ses hauteurs extrêmes, traitées sous l'angle d'une rotation permanente: l'intervalle entre si bémol et la bémol est ainsi souvent figuré sous forme de seconde majeure synchrone, en des zones privilégiées de l'articulation. Voyez la mes. 40, et surtout les mes. 50-52 (dans le médium, première apparition de la seconde conduite), mes. 66 (seconde apparition, et croisement formel, médium/grave), mes. 82-85 (extraction exclusive de la seconde conduite), mes. 98 (septième mineure aux timbales, apparition des deux dernières trames) et enfin mes. 109, au cœur même de la partition — toutes ces convergences entre le registre et l'intervalle sont soulignées par l'homogénéité de l'instrumentation. Ainsi, la composition d'*Incontri* repose sur la tension entre structure interne et

mise en place: l'équilibre instable qui s'instaure entre ces deux extrémités de l'écriture est obtenu au premier chef par la préparation des zones de synchronisation qui vont privilégier certains intervalles de la série en les présentant à découvert — avant tout les notes extrêmes. Assurant l'efficacité de ce geste instrumental, les composantes soumises à la figuration (intensité, timbre et registre) renforcent l'articulation formelle, en mettant l'organisation structurelle au second plan (on relèvera l'abandon pur et simple des séries finales du schéma IV). Ce pragmatisme d'exécution ne recule pas devant l'économie des moyens — poussée souvent à l'extrême: non seulement les instruments (hormis des cas d'espèce, tel le seuil de la troisième section) se bornent à colorer au sens médiéval les trames rythmiques (la hauteur n'étant presque que la marque sensible de la durée), mais certains instruments sont traités de

manière plus qu'épisodique (les parties de deuxième second violon et du deuxième alto ne comptent chacune que huit et six valeurs respectivement sur l'ensemble de la partition). Seul lien entre la structure et la forme, la symétrie que l'on retrouve tant dans le matériau sériel que sur le dispositif de mise en place. Toutefois, ce rapprochement ne saurait être appréhendé dans sa littéralité, il s'agit tout au plus d'une analogie, métaphore liant l'ensemble au détail par des isomorphies externes davantage que par déduction organique.

Robert Piencikowski

¹ L. Nono: Gespräch mit Ulrich Dibelius über «Varianten», in Luigi Nono, Texte / Studien zu seiner Musik — herausgegeben von Jürg Stenzl; Atlantis, Zürich 1975, p. 178.

Ce texte forme le résumé d'une série de cours d'analyse donnés à l'IRCAM durant la saison 1985/86, au cours de laquelle *Incontri* fut joué par l'Ensemble Intercontemporain dirigé par Jacques Mercier.