

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (1988)
Heft: 15

Artikel: L'œuvre et la SUISA = Das Werk und die SUISA
Autor: Barras, Vincent
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927281>

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

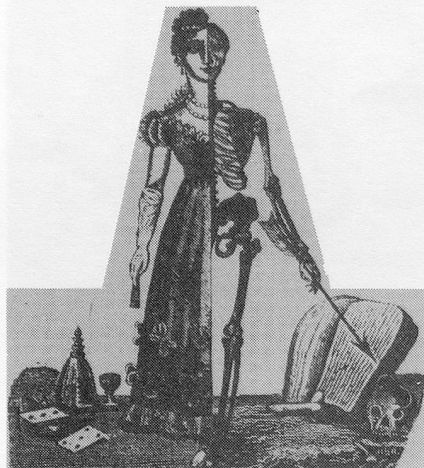
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media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

Download PDF: 13.02.2026

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

Ironie. Es knüpft an Nr. 2 an, in dem schon im ersten Vers von Tränen die Rede ist, beginnt wie dort mit Tonwiederholungen nebst Halbtonschritt im zweiten Takt, während die Fortsetzung eine andere ist (*Beispiel 6 bzw. 2*). Die Verse werden nicht mehr abgerundet, die Phrasen brechen unvermittelt ab, machen Platz für ein Element, das sonst keine Rolle zu spielen pflegt: die Stille. Tatsächlich dominiert zumindest in den beiden ersten Strophen nicht der Gesang, auch nicht das Klavier, sondern ein ausgeklügeltes System von mehr oder weniger langen Pausen: das Nicht-Klingende generiert die Atmosphäre des Liedes, eine Atmosphäre von äusserster Trostlosigkeit, wobei übrigens Schumann als an Jean Paul geschulter Dialektiker die Antithese, die die These verstärkt, nicht vergass: In der dritten Strophe ist das Nicht-Klingende ausgespart.

Indem nun Schumann alles Expressive in die Pausen verlegte, hat er es sich keineswegs leichtgemacht. Um nämlich Stille zur Hauptsache zu machen, musste er der Nichtstille, anders gesagt, dem Klingenden, eine Nebenrolle zuerteilen. So ist der Gesangspart strikt rezipitativisch gehalten, vermeidet überdies melodische Schritte und begnügt sich grösstenteils mit Tonwiederholungen, verhindert also alles Ausdruckhafte. (Dass es heutigen Sängern gelingt, dennoch wehleidig zu klingen, konnte Schumann nicht ahnen, sonst hätte er sich gewiss ein radikaleres Mittel, derlei zu verhindern, einfallen lassen.) Der Klavierpart besteht aus knappen rhythmischen Figuren, die durchgehend stac-



cato, also extrem kurz, gestochen gespielt werden sollen, quasi durchlöchert. Hinzu kommt, dass zumindest in den ersten beiden Strophen Klavier und Gesang nie zusammengehen, und da bis auf einen einzigen, akzentuierten Akkord alles im piano, beziehungsweise pianissimo erklingen soll, kann man wohl mit Fug bei diesem Lied von «Stille mit Unterbrechungen» sprechen (*Beispiel 6*). Was da noch erklingt, hat etwas Künstliches, Irreales. Es handelt sich ja um einen Traum; Wirklichkeit wird hier nicht einmal mehr fingiert.

Um so erstaunlicher, dass das Stück gründlicher noch als die übrigen missverstanden wird. Die Sänger machen aus dem Rezitativ ein tränenreiches



Beispiel 6

Arioso und wetteifern mit den jeweiligen Klavierpartnern um die Verkürzung der Pausen, so dass Stille gar nicht erst aufkommen kann. Manche der Pianisten wiederum machen sich noch nicht einmal die Mühe, die staccato-Figurationen staccato zu spielen, und einige der Sänger missachten Schumanns piano- und pianissimo-Vorschriften, am drastischsten Fischer-Dieskau, der gegen Schluss an Stelle eines winzigen crescendo und decrescendo mit gewaltiger Steigerung in den forte-Bereich vorstösst.

Nun darf man das Lied Nr. 13 nicht isoliert betrachten; das folgende, «Allnächtlich im Traume seh' ich dich», ist die notwendige Ergänzung, nicht nur weil es sich hier ebenfalls um einen Traum handelt (sowie die unvermeidlichen Tränen), sondern vor allem, weil es offensichtlich als Satyrspiel nach der Tragödie gedacht ist. Schumann hätte vielleicht gesagt, weil nach dem lyrisch gestimmten Eusebius der gern etwas zynische Florestan zu Wort kommen muss. So werden bei Heine die Tränen in «Perletränenröpfchen» verwandelt; und die Rede ist von süßen Füßen, von einem Strauss von Zypressen und ähnlichen Preziosa. Dementsprechend ist auch Schumanns Vertonung nicht gerade seriös. Die Parallelität zwischen den beiden Liedern geht bis ins Formale. Bei beiden setzt sofort der Gesang ein, und die ersten zwei Strophen sind jeweils piano vorzutragen, während bei der dritten pp vorgeschrieben ist.

Was ist im Sarg?

Den Abschluss des Zyklus bildet ein Sarg, der grösser ist als das Heidelberger Fass und nur von zwölf Riesen getragen und ins Meer versenkt werden kann. In diesem Sarg möchte der Erzähler seine Liebe und seinen Schmerz deponieren. Kein Wunder, dass Schumann von diesem traurig-grotesken Gedicht in besonderem Masse inspiriert wurde.

Der schmerzliche Ton des Klavier-Epilog lässt vermuten, dass Schumann mehr als nur den (vermutlich fiktiven) Liebeskummer des (vielleicht auch fiktiven) Dichters im Auge hatte; es musste mehr als das gemeint sein, Grösseres, Relevanteres, von nicht nur privatem Interesse. Könnte man nicht denken, dass er, mit seinem wachsenden Pessimismus, auch etwas in jenem Sarg begraben hat, z.B. seine Hoffnung auf eine siegreiche Revolution?

Wolf Rosenberg

L'œuvre et la SUISA

Deux créations du compositeur genevois Pierre Thoma, datées de 1986, se sont récemment vu refuser la qualité d'œuvres musicales : le Service musical, avec le soutien de la Commission des programmes et du Conseil d'administration de la Suisa, mais contre l'avis de la Direction de cet organisme, a décidé de ne pas considérer les deux créations comme part du répertoire musical non-théâtral géré par la Suisa. Les pièces principales de l'échange de correspondance et du dossier sont présentées ici ; elles ne manquent pas de soulever quelques questions sur la définition de l'œuvre, voire sur les rapports musique-société.

Das Werk und die SUISA

Zwei Schöpfungen des Genfer Komponisten Pierre Thoma aus dem Jahr 1986 ist vor kurzem die Qualifikation als musikalische Werke versagt worden: Der Musikdienst der SUISA, mit Unterstützung der Programmkommission und des Vorstandes, aber gegen die Meinung der Direktion dieser Urheberrechtsgesellschaft, beschloss, die beiden Werke nicht als Teil des von der SUISA verwalteten musikalischen Repertoires zuzulassen. Die wichtigsten Teile der Korrespondenz und des Dossiers zu diesem Fall werden hier vorgestellt. Sie geben Anlass zu einigen Fragen, die die Definition des Werks und die Beziehung Musik/Gesellschaft betreffen.

Digitophone est une œuvre du compositeur genevois Pierre Thoma, composée en 1986, d'une durée de vingt-cinq minutes, présentée pour la première fois au parc Marignac du Grand-Lancy près de Genève, le 24 mai 1986 ; il s'agit d'une œuvre pour cinq cassettes. En effet, cinq magnétophones à cassettes, qui, selon les souhaits de l'auteur, devraient être si possible d'une qualité inférieure et de marque ou modèle différent, mais de niveau sonore identique, diffusent chacun une cassette pré-enregistrée. L'auditeur entend donc, sur cinq supports «sales» et différents (placés au choix en cercle, alignés, répartis sur deux lignes, — le lieu peut également varier : scène, entrée de la salle, extérieur), cinq voix «sales», non travaillées (se laissent reconnaître les voix des compositeurs du groupe genevois Digitalismus), qui lisent chacune en boucle, dans diverses langues, allemand, français, anglais, un texte différent : on y discerne des bribes de déclarations théoriques sur la musique d'ordinateur, sur le son électronique, sur l'aléatoire, des sentences sous forme de slogans à propos de l'amitié du groupe Digitalismus, ses intérêts compositionnels, ses déclarations d'intention, qui ressortent parfois, au hasard de l'«interprétation» laissée libre, d'un amas plus confus de voix indistinctes où l'attention forcément, détournée du pur sémantique, se fixe sur la surabondance du bruit. Œuvre donc où s'entendent, à différentes profondeurs, l'auto-citation ironique à l'idéologie discrètement post-moderne, le rapport du bruit et du non-bruit (ce du moins qui est perçu comme tel), la relation d'un matériau sonore, la lecture «sale», avec son média, la cassette, elle-même lue à travers un instrument «sale», écouté enfin en situation (au Grand-Lancy, la pièce était donnée à l'extérieur) particulière.

Tranches d'extérieur est une autre œuvre du même compositeur Pierre Thoma, composée elle aussi en 1986 et d'une durée de six minutes. L'interprète en

est cette fois une bande magnétique diffusée sur deux pistes stéréo par deux groupes de haut-parleurs, en un lieu public de milieu urbain fortement fréquenté. La bande contient, selon la déclaration de son auteur, des «sons réalistes et non transformés», prélevés dans une gare ferroviaire, celle à n'en pas douter de Cornavin. Arrivées de trains, annonces de quai, coups de sifflet du chef de gare, départ de trains, bruits de chariots, montés en tranches d'un peu moins d'une minute (le temps de l'arrivée d'un train jusqu'à son arrêt sonore complet) séparées par quelques secondes de silence magnétique, tranches «concrètes» qui forment comme le rythme euphémique d'une gigantesque haleine machinale urbaine. L'œuvre ainsi montée a été diffusée à intervalles cadencés bien déterminés, sur la place du Molard à Genève, endroit en effet fréquenté particulièrement, du 11 au 15 août 1986, non sans déclencher par ailleurs des protestations de marchands riverains, craignant que ces sons réalistes couvrent leurs annonces publicitaires métaréalistes et la quiétude du consommateur. Ces mêmes marchands ont donc perçu tout à fait finement l'impact de l'œuvre, distinguant parfaitement les situations sonores en présence, chargées chacune d'une «substance» différente et dont la mise en commun crée, si l'on ose parler en ces termes, une sorte de sens musical.

Sans auteur

Le dénommé Pierre Thoma, sociétaire, déclare le 26 août 1986 à la Suisa les deux pièces *Digitophone* et *Tranches d'extérieur*. Le Service musical de la Suisa, le 27 novembre, regrette vivement et par écrit, dans une lettre à Pierre Thoma signée Ernst Meier, de devoir renvoyer les œuvres susdites pour les raisons suivantes :

La «partition» de *Digitophone* ne suffit pas comme pièce justificative d'une œuvre musicale. Nous sommes de l'avis qu'il s'agit d'une œuvre de littérature expérimentale.

Mais, si vous disposez d'un enregistrement sonore (cassette), n'hésitez pas à nous l'envoyer et nous reconsidérerons le cas sans retard.

Quant à *Tranches d'extérieur* nous constatons que la cassette est composée de sons de circonstance «réalistes et non transformés» (voir «indications générales»). Alors nous ne voyons aucune possibilité de vous attribuer — au sens juridique — la qualité d'auteur. Malgré les bouleversements que la définition d'«œuvre musicale» a subi, nous hésitons tout de même à qualifier *Tranches d'extérieur* comme telle.

Pierre Thoma répond le 4 décembre 1986 au Service musical de la Suisa (qui par ailleurs confirmera son opinion sur le caractère expérimental-littéraire de l'œuvre *Digitophone* après avoir reçu la cassette qui manquait pour une juste appréciation du cas) :

Dans votre récente lettre, vous dites ne pas pouvoir enregistrer comme œuvres musicales les deux titres susmentionnés.

Concernant *Digitophone*, vous êtes de l'avis qu'il s'agit d'une œuvre littéraire expérimentale.

La parole peut avoir non seulement une fonction sémantique et poétique, mais encore peut être considérée comme musique en tant qu'un ensemble structuré de sons. J'ai toujours été passionné d'entendre parler une langue dont je ne comprends pas le sens, mais dont je savoure une succession de phonèmes rythmés dans le temps et modulés en hauteur et en intensité. *Digitophone* se veut comme une sculpture sonore dans laquelle se superposent aléatoirement des textes parlés dont le sens, étant donné son caractère surréaliste, devient rapidement accessoire. Ce qui importe ici, c'est un ensemble de sons rythmés et modulés aléatoirement dans l'espace. Je considère *Digitophone* comme une œuvre musicale.

Concernant *Tranches d'extérieur*, vous ne voyez aucune possibilité de m'attribuer la qualité d'auteur au sens juridique.

Je suis étonné que la cassette faite de sons de circonstance «réalistes et non transformés» soit une entrave à une conception spécifiquement musicale : il faudrait alors rayer d'une œuvre musicale, dans votre règlement de répartition, tous les passages de musique dite concrète non transformée. Reste le contexte général. Je définis volontiers la composition comme un acte visant à structurer un ensemble de sons. J'estime avoir commis un acte sonore structuré en déplaçant hors de leur contexte un ensemble de sons définis. En transposant des sons réalistes et non transformés d'ambiance de gare sur une place publique, j'attire l'attention de l'«auditeur» sur les rapports son-espace, sur la relativité de notre environnement sonore, et, de manière plus générale, sur le rapport entre un objet et son contexte. Marcel Duchamp et son urinoir («Fontaine»), John Cage et son silence («4'33'»)... L'acte transcende ici le contenu. Je considère *Tranches d'extérieur* comme une œuvre musicale.

Recours

La Direction de la Suisa suit cela. Elle va contre l'avis de son Service musical. Elle soumet donc le cas à la Commission des programmes et des œuvres, la-

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 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; nous 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 XX^e 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.

Luigi Nono's «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 structurale 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