

(1977), et plus encore dans *Le ruisseau sur l'escalier* où l'automatisme devient un prétexte: c'est dans le rapport - contradictoire - entre le conscient et l'inconscient que Donatoni réalise ce "refoulement" de toute antériorité du processus. Cette amnésie volontaire permet la distanciation vis-à-vis de l'automatisme au profit d'une invention plus riche (nous offrant probablement le meilleur de sa production), dans le face à face entre ces deux pôles: "Ma manière d'être n'est pas dialectique, mais plutôt en alternance, en battement, en sorte que le un et le deux qui se répètent ne produisent jamais un troisième terme"<sup>(12)</sup>.

C'est également le reflet de sa prédilection, toujours actuelle, pour une forme par juxtaposition, conception qu'il reconsidérera dans *Ronda* (1983) en réduisant la durée des panneaux "pour être plus fantasque et plus imaginatif"<sup>(12)</sup>.

Cette distanciation - progressive - avec les moyens précédents d'agir sur le matériau délimite une charnière dans l'évolution de cette période, charnière qui se situe en 1976 avec *Ash* («réduction du contrôle en tant que méthode ayant des fonctions restrictives»), puis l'année suivante avec *Portrait* («amplification des multiplications sur un seul matériau formalisé»). En jouant sur les mots Contrainte et Contrition (presque homonymes en italien), Donatoni définit lui-même ce renversement: "Si la Contrainte engendrait la soumission à l'Autre que Soi, la Contrition naissait de la soumission à Soi comme l'Autre (...) La conscience d'être trouvé et la conscience de perdre coïncident avec la découverte de Soi».

Une orientation qui débouche sur une plus grande souplesse et qui correspond également à un double intérêt pour la voix, à partir de *Spiri* (1977), et dans la trilogie vocale de 1978 (*De près*, *Ed insieme bussarono* et *Arie*), ainsi que pour les nombreuses pièces pour instrument solo; *Ali* (alto, 1977), *Argot* (violon, 1979), *Nidi* (piccolo, 1979), *Marches* (harpe, 1979), *Clair* (clarinette, 1980), *Lame* (violoncelle, 1982) ou *Lem* (contrebasse, 1982).

La démarche protéiforme de Donatoni, exprimée dans la grande diversité de l'œuvre, témoigne d'un incessant questionnement, avec ses ambiguïtés dans les nombreuses orientations - portant parfois en elles la négation du passé immédiat - et qui semble toute entière contenue dans le sous-titre donné par Donatoni à son recueil *Antecedente X*: "de la difficulté de composer".

## SAUF-CONDUIT

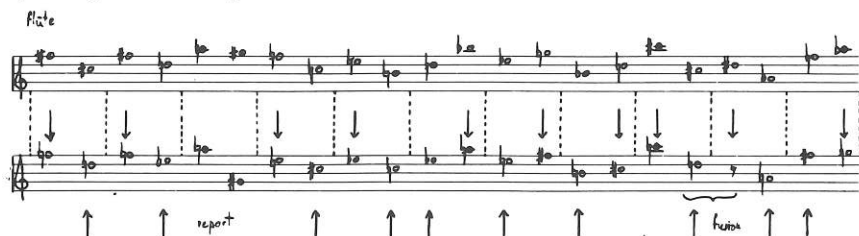
(Analyse d'*Etwas ruhiger im Ausdruck*)

Robert PIENCIKOWSKI

Dans *Questo*, Franco Donatoni consacre quelques pages centrales à l'examen de *Etwas ruhiger im Ausdruck* composé quelques années auparavant. Conçu dans un esprit d'introspection rétroactive, l'ouvrage, qui ne se veut ni traité de composition ni méthode analytique, tourne autour d'une réflexion sur le passé immédiat de la musique récente, et sur la crise d'écriture consécutive à la traversée de son interprétation personnelle de l'expérience cagienne. Entre la double tentation de l'aphasie et de la volubilité, on y déchiffre une manière de raisonnement *ab absurdo* qui sous-tendrait le laborieux réapprentissage de l'écriture au travers des problèmes de l'intervention dans un contexte non-directionnel. Notre but n'étant pas de proposer ici une paraphrase - pis: une traduction de l'original, nous nous efforcerons dans la mesure du possible d'aborder la partition sous un angle sensiblement autre que celui que nous suggère le compositeur. Encore que l'univocité des moyens limite considérablement la possibilité de s'abstraire dans l'absolu de la vision conditionnée par l'écrit (dans la musique en général, et dans la musique contemporaine en particulier, les commentaires de l'auteur, ne serait-ce qu'au stade du vocabulaire, sont un redoutable cheval de Troie pour qui s'impose la tâche d'une interprétation qui ne soit pas pure servilité). Nous rapprocherons ensuite les résultats de notre observation de quelques propos que tient Donatoni au sujet de détails particuliers prélevés çà et là dans le texte musical; du moins entretiendrons-nous ainsi l'espoir de la polyvalence des lectures.



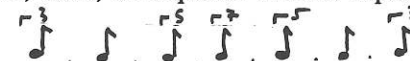
Le contour mélodique des figures sonores se succédant aux mesures 100 et 101 (p. 51 de la partition) est approximativement identique, malgré la brusque coupure marquant un net changement de climat musical; la texture en accumulation, articulée en brèves cellules jouées staccato, passe sans transition à un legato continu, que seuls de brefs silences viennent interrompre. La parenté des deux mesures se laisse aisément appréhender; simple variation chromatique, les intervalles étant traités par couples dont l'unité supérieure passe au demi-ton inférieur alors que la valeur inférieure est haussée en sens inverse. Lorsque les deux degrés de cette réduction se rapprochent à égale distance, soit l'une est reportée à l'octave (ce qui entraîne la reprise du processus dans la mesure suivante), soit les deux fusionnent en une valeur centrale (absence qui est épisodiquement signalée par un demi-soupir). Cette variation se poursuit de mesure en mesure jusqu'à épuisement du matériel sonore. Les instruments sont traités individuellement, leur caractère n'étant pris en charge qu'en fonction de leur tessiture. Rythme, dynamique, attaques et phrasés sont tous subordonnés au principe de variation des hauteurs: leurs modifications ne viennent que marquer les diverses articulations de densité qui se manifestent au fur et à mesure de l'extinction des valeurs absorbées. Dans un tel contexte, le piano, traité linéairement sur le même plan que les instruments monodiques, se borne à souligner la symétrie de ses figures par simple adjonction de petites notes.



L'origine de ce fragment remonte aux toutes premières mesures de la partition. Y est exposée, en ordre dispersé (mesures 1, 7 et 14), une brève citation de Schoenberg (op. 23 n°2, mes. 8) dont l'indication expressive fournit son titre à la pièce de Donatoni. Ce matériau est ensuite soumis à un traitement qui évoque le sérialisme des années 50; la structure des transpositions est obtenue à partir des différents degrés de la ligne mélodique figurant à la basse; même principe appliqué sur le renversement, dont l'axe de symétrie est la seconde mineure mi bécarré/fa bécarré, ce qui entraîne la permutation des quatre derniers sons d'une forme à l'autre.

Là s'arrête la comparaison. Car si la pensée sérielle s'appuyait sur des isomorphismes de groupes susceptibles de dérivations partielles, le compositeur se borne ici à sélectionner mécaniquement son matériau en opérant une fragmentation allant de une à quatre unités de base. Procédé qui est reproduit circulairement sur chaque transposition, selon une rotation prise par mouvement récurrent, en décalant chaque segment de deux en deux. Cette découpe est rigoureusement observée tout au long de la première partie (mesures 1 à 100), et est responsable par conséquent de son articulation formelle.

Celle-ci obéit à un strict schéma périodique, réunissant cinq périodes de vingt mesures chacune. Toute période est subdivisée en trois séquences dont les sept mesures sont légèrement comprimées d'un tiers afin de s'intégrer dans le plan général. Extérieurement parlant, le lien de parenté des séquences se manifeste par la définition de leurs champs rythmiques, exprimés du triolet au septolet en un va-et-vient régulier; ainsi, la séquence initiale expose la succession:



qui sera littéralement reproduite dans les séquences ultérieures. Arrêtons-nous dans un premier temps à l'observer.



vation de la partie de piano, qui gouverne à lui seul l'articulation de ce premier versant. Dans toute la période 1 (mes. 1 à 20), le matériau principal, figuré en notes réelles, est tiré du schéma A. La séquence 1 (mes. 1 à 6) sépare d'abord la valeur isolée de chaque transposition; la séquence 2 (mes. 7 à 13) en retient les valeurs groupées par deux; la séquence 3 (mes. 14 à 20) livre enfin les quatre derniers éléments: chaque forme est ainsi isolément reconstituée. La mise en place des groupements suit la logique de la matrice originale; j'entends par là que la permutation circulaire n'entraîne pas le rapprochement figuré des valeurs extrêmes réunies en une même découpe, mais que celles-ci demeurent dans la position assignée par le modèle, comme si le compositeur découvrait les valeurs audibles et passait sous silence les unités sous-entendues. A côté de ces valeurs principales, les petites notes figurent des dérivations partielles, ornementales, toutes tirées du matériau d'origine mais n'obéissant pas à la même logique globale - elles sont traitées en commentaires épisodiques. Pour ce qui est du lien entre ce piano et les instruments qui l'entourent (flûte, clarinette, violon, violoncelle - soit dit en passant, la formation du *Pierrot lunaire*): tout fragment consiste en de brefs contrepoints renversables pris par mouvement contraire. En d'autres termes, ces instruments varient la figuration du piano en lui opposant les mêmes éléments pris sur le schéma B.

séquence 1  
(mes. 1-6)

séquence 2  
(mes. 7-13)

séquence 3  
(mes. 14-20)

période 1 (mes. 1-20): piano (basse)

Dans la période II (mes. 21 - 40), ce matériau renversé est repris par le piano qui poursuit sa route indépendamment du reste du groupe instrumental. Les périodes suivantes entament le processus de réduction des intervalles par mouvement contraire tel que je l'évoquai au seuil de l'analyse; d'abord sur le matériel de la période I (période III, mes. 41 - 60), ensuite sur celui de la période II (période IV, mes. 61 - 80). Seule la figuration est légèrement modifiée, la distinction entre basse et accords étant condensée afin de ramener l'ensemble sur un même plan vertical. Enfin, la cinquième et dernière période (mes. 81 - 100) poursuit le processus de

désagrégation des intervalles de la quatrième; c'est dire que le matériau des périodes I et III ne sera plus pris en charge par la suite du développement. Nouvelle transformation dans la physionomie des figures: toutes sont traitées en petites notes, ôtant par là le caractère distinctif entre le fonctionnel et l'ornemental, et arpégées systématiquement de l'aigu au grave. Malgré l'absence de notes réelles, la disposition rythmique obéit toujours (à de rares exceptions près) à la définition des champs tels qu'ils étaient attribués dès la première séquence - ce qui permet une rapide identification des groupes relativement à leur origine structurelle. En fin de compte, tout ce premier versant est traité (du moins en ce qui concerne le piano) avec une rare constance des principes de mise en place exposés dès les premières mesures. Toutes proportions gardées, ce trait apparenterait l'ensemble au principe de variation en séquences cloisonnées tel qu'on le rencontre dans le répertoire traditionnel, en somme, un élargissement de la notion de passacaille. Les cinq périodes sur lesquelles se fonde le développement articulent le tout, elles-mêmes subdivisées en trois séquences dont les sept unités dérivées du modèle schœnbergien seraient la basse obstinée.

Dès la seconde période cependant (mes. 21 ss.) les instruments monodiques tendent à se désolidariser du piano en poursuivant progressivement un parcours individuel: sur le plan des hauteurs, en abandonnant le contrepoint renversable pour aborder de front le processus de réduction des intervalles (rappelons que le piano n'entame celui-ci qu'au seuil de la troisième période); sur le plan des durées, en procédant à un canon rythmique en diminution. A chaque nouvelle séquence, un instrument se singularise en poursuivant une réduction des valeurs, les figures étant toutes exprimées selon une même unité (c'est en un sens un équivalent horizontal de la compression verticale ultérieure du piano): notes réelles et appoggiatures sont ainsi aplaties en une présentation unique, n'obéissant plus nécessairement à la typologie des champs rythmiques antérieurs. L'ordre de succession adopté est le suivant; violon (période II, séquence 1, mes. 21), violoncelle (II, 2, mes. 27), flûte (II, 3, mes. 34), clarinette (III, 1, mes. 41). L'ensemble de la diminution (de la blanche à la petite note en passant par tous les stades intermédiaires) s'étend sur six séquences par instrument. Selon l'étendue du matériau d'origine qui lui aura été confié, chaque ligne mélodique dispose de plus ou moins de place pour le répartir sur le champ de durée séquentiel - ce qui occasionne parfois quelques tuilages si le nombre d'unités est supérieur à la définition de l'espace temporel: le cas le plus frappant est celui de la flûte, qui poursuit bien

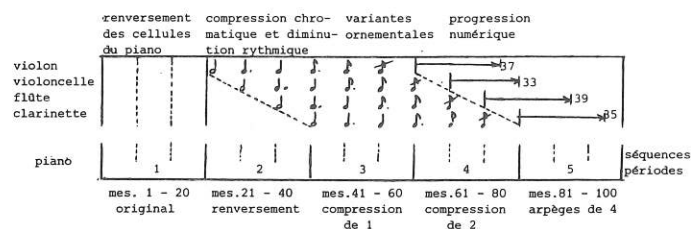


au-delà de la zone séquentielle préétablie le traitement en valeurs longues, recoupant la partie de clarinette de la mesure 41 à 45, avec au passage un singulier effet d'octave à découvert (mes. 42, p. 22). A l'intérieur de ce mouvement canonique intervient en outre une technique de variation ornementale destinée à étoffer la matière sonore; dès que chaque instrument atteint la notation en brèves (la croche), toute figure est prolongée par sa transposition renversée, la note finale prise comme axe de symétrie.

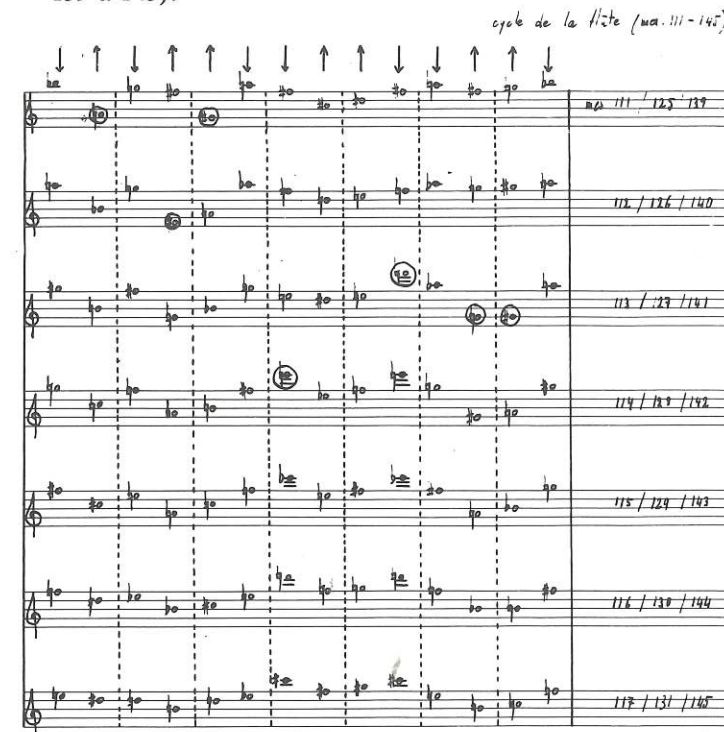


Au terme de cette diminution, une nouvelle distribution des figures achève de les détacher de leur origine structurelle. Méthode qui consiste à accroître la densité des unités par mesure en les accumulant selon une proportion additionnelle impaire (1 - 3 - 5 etc.). L'ordre de succession demeure le même; violon (IV, 1, mes. 61), violoncelle (IV, 2, mes. 67), flûte (IV, 3, mes. 74), clarinette (V, 1, mes. 81). Les différents seuils de densité maximale sont irrégulièrement distribués, aussi la périodicité est-elle définitivement dissoute au terme de la progression (violon, 37 unités, mes. 79; violoncelles, 33 unités, mes. 84; flûte, 39 unités, mes. 92; clarinette, 35 unités, mes. 98). A l'intérieur de cette nouvelle texture, le processus de réduction chromatique des intervalles se poursuit imperturbablement, l'absence d'un degré absorbé par l'unisson étant systématiquement signalée par un silence, ce qui explique leur accumulation croissante (voyez par exemple la mesure 100 précédemment citée). Il n'y a désormais plus coïncidence entre mise en place et structure; le matériau convergeant à la mesure finale, base structurelle des développements ultérieurs, n'est qu'une portion infime de la déduction mécanique qui vient d'être parcourue. Sélection arbitraire, véritable lit de Procuste des unités sonores; tout ce qui déborde de ce cadre étroit est impitoyablement jeté aux oubliettes.

#### PREMIERE PARTIE (mes. 1 - 100)



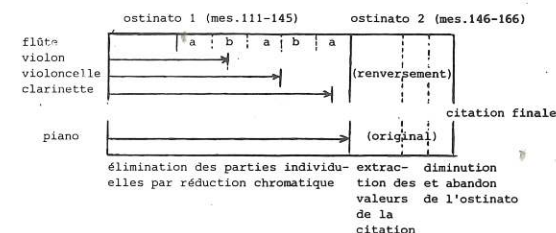
Le second versant de la partition poursuit d'abord la dissolution du matériau par réduction chromatique sur la base de cette ultime fragment (mes. 101 - 145). Les instruments parcourent leur chemin individuel continûment, les césures n'intervenant que pour signaler l'extinction des valeurs d'une mesure à l'autre (ce qui élimine du coup l'accumulation des silences afin d'étaler les valeurs de plus en plus longues). La texture se raréfie à mesure de l'abandon des instruments sur un dernier trille, s'achevant soit sur l'unité centrale soit sur le geste du report d'octave; violon (mes. 123), violoncelle (mes. 132), clarinette (mes. 142), piano (mes. 145). Seul la flûte échappe à cette règle, dès la mesure 111, par un artifice d'écriture qui évite toujours la fusion des intervalles en pratiquant une octaviation systématique, cet instrument entre dans un cycle de permutations en circuit fermé, la boucle se repliant sur elle-même toutes les quatorze mesures (le cycle est redoublé à la quarte augmentée à mi-parcours). Ostinato qui se répète jusqu'à l'extinction du piano, soit deux fois et demie (mes. 111 à 124; 125 à 138; 139 à 145).



Sur cet aboutissement, la fin de la seconde partie (mes. 146 -166) va restaurer les liens collectifs du dispositif structurel



en reconstituant le modèle schœnbergien qui aura servi de référence au premier versant de l'œuvre. De même que la mesure 100 aura suffi à fournir les éléments de la dissolution précédente, de même les deux mesures finales de cette opération (mes. 144 - 145) vont se prêter à cet ultime objectif. Les deux derniers états du cycle de la flûte livrent un réservoir de hauteurs traité maintenant en Klangfarbenmelodie par répartition sur les autres timbres instrumentaux; soumise à cinq répétitions (mes. 146 - 155), elle est décomposée de sorte que le piano retient les valeurs successives du motif de Schoenberg, les autres instruments se partageant les cellules du renversement. Le fragment suivant (mes. 156 - 160) est la simple diminution rythmique de la première étape, par réduction des valeurs de moitié (autrement dit, deux mesures sont comprimées en une seule). Or, considérant notre nouvel ostinato, on aura relevé qu'il dispose de tous les degrés de l'échelle chromatique à l'exception du la bécarré. Qu'à cela ne tienne; ce manque est aussitôt compensé par l'irruption providentielle d'une cascade de la en octaves destinés à combler cette regrettable lacune (mes. 156, 157, 160). Dernière transformation (mes. 161 - 165); seuls demeurent du fragment précédant les éléments appartenant aux figures de l'original et du renversement: le support séquentiel interne a été retiré, vestige désormais superflu du déploiement antérieur. La mesure finale condense le tout, citation littérale du fragment de l'op. 23 au piano, reportée deux octaves au-dessus de la registration originale (seul l'accord final est maintenu dans sa position exacte); aux instruments monodiques, le contrepoint renversible en augmentation rythmique, agrémenté de fugitifs commentaires ponctuant les symétries structurelles.



Vue d'ensemble, la partition d'*Etwas ruhiger im Ausdruck* est donc composée de deux versants distincts, dont la séparation est marquée par la coupure entre les mesures 100 et 101. Proportionnellement parlant, la première et la seconde partie occupent respectivement trois puis deux cinquièmes du champ temporel global (approximativement  $3 + 2 \times 33$  mesures). Si l'on voulait résumer l'articulation formelle dans ses grandes lignes, on pourrait considérer la première partie comme la dissolution progressive des liens structurels collectifs vers une conduite instrumentale individuelle cumulative (du vertical à l'horizontal) alors que la seconde parcourt le chemin en sens inverse. Du point de vue compositionnel, il est évident que cette conception est largement tributaire de l'emploi de l'ostinato; que ce soit dans la définition périodique de la première partie, ou aux deux extractions successives de la seconde, le parcours est réglé selon des dispositifs fixes que le compositeur tente de déjouer tout en respectant leur immobilité statique. Il y a coexistence entre un substrat périodique et séquentiel d'une part, qui donne son cadre à la forme, et des proliférations chromatiques qui tendent à la dispersion de l'autre, avant d'être brusquement canalisées, foisonnement réintégré qui joue à son tour le rôle de générateur structurel.

En ce qui concerne le détail du maniement des figures, quelques points demandent à être évoqués. Relativement aux hauteurs, malgré la prédétermination des registres par symétrie axiale, les instruments finissent par ne plus observer que la restriction de leur propre tessiture dès qu'ils adoptent une conduite individuelle. Rythmiquement, toute la pièce est jugulée dans le carcan d'une mesure à 4/2 sans qu'il soit tenu compte de l'évolution du contexte métrique -ce qui rend l'exécution des septolets conclusifs hasardeuse, notamment dans une texture raréfiée et un tempo rapide (par exemple, aux mesures 156 ss.). Côté pratique, la notation des valeurs entraîne souvent des difficultés disproportionnées au résultat sonore: entre autres la partie



de violoncelle à la mesure 40, dans laquelle d'une part les noires pointées sont disposées graphiquement (au lieu d'adopter l'usuelle liaison pour suivre l'articulation des temps) et où d'autre part la littéralité de la transcription conduit à noter des noires pointées à l'intérieur des triolets (ce qui revient en réalité à exécuter de simples noires). Mis à part des modes d'émission spécifiques (*Flatterzunge*, tremolo, différentes positions d'archet), les timbres sont plus traités comme simples véhicules de figures qu'ils n'influent directement sur leur conception instrumentale : voyez l'ostinato de flûte à partir de la mesure 111, où nulle respiration n'est prévue pour assurer l'égalité de la mise en place (l'exécutant hésitera soit à sacrifier un degré, soit à bousculer la distribution métrique). Enfin, l'intensité, limitée exclusivement à la limite de l'audible, entre en conflit avec la densité dont elle n'épouse pas le contour évolutif : c'est cette tension, en définitive, entre le caractère tantôt fébrile, tantôt impassible de la texture, et la retenue constante de l'ambitus dynamique exigeant des musiciens un effort négatif, qui confère à la pièce son allure de balbutiement volubile au seuil de l'étouffement.



Dans un tel contexte, les moyens techniques demeurent rudimentaires. J'ai déjà relevé en quoi l'utilisation des schémas de transposition diffère des procédures d'engendrement de type sériel : simple répertoire consciencieusement appliqué que les figures se bornent à décrire. La seule déduction opérante, mouvements chromatiques contraires pour annuler l'intervalle sur l'unisson central, tient plus du remplissage inerte, de la transcription mécanique que d'une dérivation proprement dite - processus qui se contente d'épuiser la provision des figures accumulées. Ce qui se vérifie au niveau de la réalisation, des pans entiers d'unités étant purement et simplement abandonnés en cours de débit : dans la partie de flûte, pas moins de quatorze hauteurs sont éliminées entre l'état du matériau de la mesure 66 et son report transcrit à la mesure 81 (phénomène qui se reproduit entre les mesures 78 et 84, qu'aucun silence ne vient justifier). La texture est suffisamment neutre toutefois pour que de telles émissions échappent totalement à la lecture, la force de prégnance de l'ensemble étant supérieure

aux écarts du détail. Par contre, la production de variantes ornementales par adjonction du renversement (cf. exemple p 80) pose le problème inverse. Lorsque le groupe à partir duquel cette dérivation partielle est appliquée est suffisamment complexe pour supporter un report renversible, toute difficulté de réalisation est aplanie (encore que dans son auto-analyse, Donatoni se plaît à relever quelques erreurs de transcription qu'il assume sans sourciller, mieux : qu'il soumet à une interprétation au deuxième degré qui prend la tournure d'un inventaire quantitatif des intervalles dans l'ordre de succession - voyez *Questo*, p. 101 - 106, exemples 29 et 30). Mais lorsqu'on passe à de simples figures isomorphes non renversables, leur force de prégnance est telle qu'elles entrent en conflit avec l'homogénéité globale (violin, mes. 48 - 49 ; violoncelle, mes. 56 - 61), rompant la cohérence stylistique d'autant plus qu'elles sont la plupart du temps jouées à découvert. Groupes dont la source structurelle est aisée à localiser, puisque l'identité des intervalles pointe en direction des quartes superposées de la citation schoenbergienne Donatoni évoque dans *Questo* son projet esthétique de "conservation de l'intervalle mort" (p. 99) : constat de décès prématuré, le fantôme des intervalles venant troubler la quiétude du déroulement. Il faut attendre en effet la figuration en petites notes, et avec elle la progression cumulative des unités en densité croissante, pour que l'intervalle soit définitivement broyé par la texture.



On reste perplexe lorsqu'on lit le sens que Donatoni entend attribuer à ses principes de composition : à partir de l'ostinato de flûte au début de la seconde partie (mes. 111 - 145), il s'applique à un décompte numérique des hauteurs pour constater en toute ingénuité que la somme des fréquences réunies deux à deux dévoile une organisation en deux groupes chromatiques à distance de triton. Evidence qu'il n'hésite pas à hausser au rang de "besoin d'expression binaire que trouve dans une logique sérielle l'opposition pair-impair" (*Questo*, p. 106 - 111). Sachant que cette duplication n'est que la conséquence logique d'une permutation cyclique en deux temps, on est en droit de douter de la portée théorique d'une tautologie numérique. Puisqu'il semble qu'actuellement Donatoni ait pris ses distances vis-à-vis de sa production des années 60, j'éviterai d'entrer à mon tour dans un inventaire qui prendrait l'aspect d'un réqui-



sitoire mettant en doute le bien-fondé intentionnel des propos qu'il tenait alors sur sa démarche créatrice. Abordé sur le plan esthétique on ne saurait exiger du compositeur un commentaire qui ne soit que pure redondance par rapport au texte musical: on trouve (les souligner paraît superflu) trop de part ludique dans son raisonnement pour s'offrir le luxe d'en déjouer les pièges - sous cet angle, le cinquième chapitre de *Questo* est un petit chef-d'œuvre de perversité sémantique.

En définitive, la problématique posée par cette brève composition se situe selon toute logique à l'intersection de la morphologie et de la forme, dans le hiatus entre l'objet des manipulations et le maniement lui-même. Figures dont le passé structurel rejette leur intégration stylistique/forme qui, pour vouloir s'appuyer sur la mécanique appliquée, reste incapable de s'affranchir de la prévisibilité périodique. Entre ces deux extrêmes, les enchaînements fondés sur l'extraction gratuite d'une portion de dérivation n'assurent qu'avec peine la liaison: non qu'il soit impossible de concevoir un tel mode d'emploi, (et les exemples réussis dans la musique récente ne manquent pas), mais que la visée directionnelle n'est nullement prise en charge par l'isolation de fragments soudain promus au rang de générateurs structuraux, sans qu'il soit tenu compte de leur capacité potentielle à assumer une telle fonction. Preuve en est l'ostinato final, auquel Donatoni doit désespérément injecter une forte dose de la qu'il tire sans doute de sa réserve personnelle, afin d'être définitivement en mesure de tirer sa révérence à Schoenberg. Echec qu'il évoque ainsi: "tentative, non réussie, de reconstruction du matériau initial (...), la conclusion doit être entendue comme une interruption arbitraire de la tentative expérimentalement échouée" (*Questo*, p. 92). Mais je force vraisemblablement la critique au-delà de la limite du constat auquel on voudrait que se borne l'analyse - ne pas intervenir, rendre compte avec le maximum d'objectivité des réalités du texte sans excès d'honneur ni d'indignité (portrait de l'analyste en Ponce Pilate). En conséquence, je n'excluerai pas d'interpréter cet abus mécanique comme une charge malicieuse, mise en déroute des satisfactions trop faciles qu'apportent à certains musiciens la non moins prévisible reconstitution des schémas.

## ON COMPOSE POUR SE COMPOSER

Franco DONATONI

### AUTOMATISME ET MECANISME

*Ewas ruhiger im Ausdruck* (1967) est une œuvre de ma période négative. Mais une poétique ne peut être négative puisqu'elle doit construire. Il existe des philosophies négatives mais il n'existe pas de poésie négative car une négation de forme ne peut donner lieu à une existence. L'idée d'une poétique négative était une erreur de l'époque, de ces maudites années 60. Cependant, je ne veux pas rejeter la culpabilité sur l'histoire: cette idée fut *mon* erreur.

Dans *Etwas ruhiger*, il y a des intervalles mais ils sont morts. Un intervalle mort, c'est un intervalle qui ne crée pas un rapport, qui perd sa fonction, qui est une simple relique du passé dépourvue de caractère, qui est une quantité sans qualité. J'utilise ici des transpositions à partir de fragment de Schoenberg, mais ces transpositions n'ont pas de fonctions; elles permettent une production purement quantitative de notes sans pour autant produire des fonctions.

Je fais confiance dans cette pièce à la répétition, un peu comme dans un exercice de pénitence ou dans le maniement des moulins à prière tibétains. J'ai supprimé un paramètre - la dynamique - car c'est le principal paramètre pour créer des émotions, tout ceci participant du refus de "composer" de ces années 60, refus qui conduisait à prôner le "transformer" contre le "composer". C'était également l'idée de réaliser une transformation perpétuelle, cette idée s'opposant à la conception qui valorisait la création ou même la