
« LES SOLDATS » DE B.A. ZIMMERMANN

Aspects de la technique compositionnelle

Laurence HELLEU

Dans le texte de présentation de son œuvre *Dialogues*, Zimmermann écrivait :

« La composition a pour base une série symétrique comprenant tous les intervalles, à partir de laquelle sont obtenues les valeurs servant à l'organisation temporelle de la pièce. Les développements structuraux de l'œuvre ne peuvent être qualifiés de sériels que dans une certaine mesure ; la technique sérielle a été utilisée davantage comme squelette de la texture compositionnelle et tout un ensemble de procédés mis en œuvre ne sont plus explicables par elle seule »⁽¹⁾

1. Zimmermann, Bernd Alois : « Dialogues » et « Monologues », tr. fr. in *Contrechamps* 5, nov. 1985, p. 50.

2. Cf. le texte d'introduction de Philippe Albèra in *Contrechamps*, op. cit.

Cette citation définit aussi la technique d'écriture des *Soldats* dont la composition, commencée en 1958-1960 et achevée en 1963-1964, est contemporaine de celle des *Dialogues* (1960). Zimmermann, qui a eu le souci constant d'éviter certaines aberrations du sérialisme — particulièrement celles qui touchent à la relation entre conception et perception⁽²⁾ —, a toujours maintenu à la surface des œuvres des éléments hétérogènes facilement repérables, principalement des citations et des motifs musicaux.

Nous n'analyserons pas ici la technique du collage et de la citation dans *Les Soldats*⁽³⁾. Nous étudierons d'abord le *sérialisme* de l'œuvre en tant qu'il organise les *hauteurs*⁽⁴⁾, puis les *motifs musicaux* (qui représenteront les *éléments hétérogènes*) et la manière dont ils s'intègrent à la structure sérielle. Nous ne nous bornerons pas à une simple analyse de la technique de composition : s'agissant ici d'un *opéra*, nous ne manquerons pas de mettre en rapport l'écriture musicale et le fonctionnement musico-dramaturgique.

I. Le sérialisme

L'opéra de Zimmermann est composé de quinze scènes, réparties en quatre actes :

Acte I : 5 scènes ;

Acte II : 2 scènes ;

Acte III : 5 scènes ;

Acte IV : 3 scènes.

Les douze premières scènes possèdent chacune leur propre série, les trois scènes du dernier acte étant fondées sur une recombinaison du matériau sériel utilisé dans les trois premiers actes. La plupart des interludes sont construits sur une treizième série — celle même qui est à la base des *Dialogues*. L'exemple 1 présente ces (douze + une) séries.

On remarquera le total chromatique constitué par les premières notes de chacune des douze « séries scéniques » (il dérive d'une permutation symétrique de la série 1). Ce total chromatique est l'unique point de convergence analytiquement repérable de ces douze séries. En effet :

- La symétrie ne constitue pas un point commun puisqu'elle ne caractérise que cinq séries (les numéros 1, 7, 8, 11 et la série « interludes »).

- Neuf séries se décomposent en quatre segments de trois sons, trois séries (les numéros 3, 5 et 12) en deux segments de quatre sons et deux de deux sons, et la dernière (la série interludes) en deux segments de six sons.

- L'étude des isomorphies montre qu'un grand nombre de séries sont symétriques ou fondées sur des « symétries perturbées », leur deuxième hémistiche étant une combinaison, après renversement, rétrogradation, permutation, etc., des deux segments constituant leur première partie. Cinq séries font exception cependant : les numéros 4, 5, 6, 10 et 12.

- Seuls les intervalles de secondes mineure et majeure sont communs à toutes les séries.

- Enfin, peut-on parler de points communs entre des séries aussi différentes les unes des autres que la n° 12, composée de tritons, la n° 7, fondée sur une permutation des deux

3. Cette technique a été largement commentée dans la littérature consacrée à Zimmermann (pour l'essentiel en langue allemande). Cf. notamment l'ouvrage de Clemens Kühn : *Das Zitat in der Musik der Gegenwart-mit Ausblicken auf bildende Kunst und Literatur*, Hambourg, Wagner, 1972, pp. 58-84.

4. Il organise aussi les proportions de temps, en particulier les rapports de tempi entre les différentes strates musicales.



Exemple 1

Mary

Wo... zum E - le-mert kommt ihr dem
Più vivo (♩ = 120)

in cresc.

322

(A)

4 a tempo (♩ = 72)

8

10

Série 9, originale

7

5, 4 3 2 1 (kehrt ihn um)

her! Und... in die-stem... Rock? a tempo (♩ = 72)

Wie ver-an-dert, wie

12

Pos.
Kb. Pos. 4
Kl. Tr.
gr. Tromm.
R. Tr. (Baßdr.)
Bdk. f.
Pk.
Mary
Kb.

Exemple 2

5. Cf. Zimmermann, Bernd Alois: *Drei Szenen aus der Oper « Die Soldaten »*, in *Intervall und Zeit*, Mayence, Schott, 1975, p. 95.

6. Ceux des commentateurs de Zimmermann qui parlent de l'utilisation du sérialisme dans *Les Soldats* déclarent que les séries 2 à 12 dérivent de la première, qui fonde l'œuvre, et renvoient à l'« analyse » de Heinz-Josef Herbolt (pochette du disque, Wergo, WER 60030). Or, Herbolt ne fait rien d'autre que décrire les permutations de la série 1 engendrant les séries dérivées, sans soulever ce problème : toute permutation du total chromatique est aussi bien une permutation de la série 1.

7. Dans les œuvres composées avant *Les Soldats*, Zimmermann ne recourt jamais aux transpositions. Cf. Albèra, *op. cit.*, p. 17.

8. Bien que la scène 1.3 fasse entendre à deux reprises une succession de douze sons énonçant une transposition. Fondée sur la série 3, cette scène utilise aussi une série secondaire, obtenue par la permutation des sons 1 et 5, et symétriquement 8 et 12.

gammes par tons entiers, ou la n° 11 dont chaque segment est un fragment de la gamme chromatique.

Zimmermann insistait pourtant sur le fait que « l'œuvre entière est fondée sur une unique série symétrique comportant tous les intervalles »⁽⁵⁾, c'est-à-dire sur la série n° 1, dont dériveraient les onze autres. Or, toutes nos tentatives pour reconstituer ce processus de dérivation ont échoué.

Aussi, si notre propos n'est pas de mettre en doute l'existence d'une logique de l'engendrement des séries secondaires, nous pensons cependant que l'impénétrabilité du procédé compositionnel utilisé, de même que la grande disparité des séries intervenant dans *Les Soldats*, autorisent une interprétation pluraliste du sérialisme de l'œuvre : l'opéra de Zimmermann n'est pas construit sur une série, mais sur des séries. Nous dirons même que la seule unité, la seule convergence de toutes les séries, c'est le total chromatique qui les comprend toutes⁽⁶⁾.

Le compositeur utilise la technique sérielle d'une manière quasi-thématique, caractérisée par :

1. Le souci de faire coïncider les articulations formelles — notamment les changements de tempi — et les enchaînements des formes de sa série ; l'exemple 2, extrait de la scène III, 2 (série 9), illustre ce procédé, à peu près systématique dans *Les Soldats*.

2. L'utilisation dramaturgique des développements centrifuges par les transpositions⁽⁷⁾. Ainsi, les quatre premières scènes de l'opéra n'utilisent que les quatre formes non transposées de leur série : l'original, le renversement et leurs rétrogrades⁽⁸⁾. La dernière scène du premier acte commence par un dialogue entre Marie et son père, qui veut savoir si les intentions de Desportes, l'officier de la noblesse qui fait la cour à Marie, sont sérieuses : Zimmermann n'utilise que les quatre formes originales de sa série. Après le départ de son père, pendant l'orage, Marie exprime son inquiétude, car elle aime encore Stolzius, le jeune bourgeois auquel elle est fiancée : première utilisation généralisée des formes transposées ; il en résulte une déstabilisation harmonique en contraste avec le début de la scène, au cours duquel certaines configurations d'intervalles réapparaissent sans cesse. Cet exemple n'est pas isolé, le compositeur recourant toujours aux formes transposées des séries à des fins expressives.

3. La fonction dramaturgique des séries. Dans plusieurs scènes de son opéra, le compositeur a utilisé, en plus de la série principale, des séries appartenant à d'autres scènes, antérieures ou postérieures, comme le montre le tableau de l'exemple 3. L'introduction d'une série étrangère a tou-

ACTE I		
INTRODUZIONE	série 11
Sc. 1 (Strofe)	série 1
Sc. 2 (Ciacona 1)	série 2 - série 1
TRATTO I		
Sc. 3 (Ricercari I)	série 3 (+ série dérivée)
Sc. 4 (Toccata I)	série 4
Sc. 5 (Nocturno I)	série 5
ACTE II		
INTRODUZIONE	« interludes »
Sc. 1 (Toccata II)	série 6 - série 4
INTERMEZZO	séries 1-2-11
Sc. 2 (Capriccio. Corale et Ciacona II)	série 7 - série 2 - série 1
ACTE III		
PRELUDIO	« interludes »
Sc. 1 (Rondino)	série 8
Sc. 2 (Rappresentazione)	série 9
Sc. 3 (Ricercari II)	série 10 (= Série 1)
ROMANZA	série 11
Sc. 4 (Nocturno II)	série 11
Sc. 5 (Tropi)	série 12
ACTE IV		
PRELUDIO	« interludes »
Sc. 1 (Toccata III)	séries 4-6-11-« interludes »
TRATTO II		
Sc. 2 (Ciacona III)	série 7 - série 2 - série 1
Sc. 3 (Nocturno III)	« interludes »

répartition des séries dans les scènes et interludes des « Soldats »
(la série principale est en italiques).

jours une fonction dramaturgique. Ainsi la série 1, qui fonde la scène I, 1 dans laquelle Marie exprime son amour pour Stolzius, est-elle réutilisée plusieurs fois dans l'opéra, généralement par Stolzius, et pour évoquer cet ancien amour: l'exemple le plus frappant est celui des trois séquences *molto misterioso*, entièrement construites sur la série 1. Les deux premières séquences interviennent durant la scène II, 2. Stolzius, comprenant que Marie l'a trahi, perd la tête et prend intérieurement la décision de se venger (P. 299-300 et 304-306 de la partition⁹). Scène IV, 2: Stolzius vient d'empoisonner Desportes, qui a abandonné Marie après l'avoir séduite. Lui aussi a pris du poison. Il prononce ses dernières paroles avant de mourir sur les notes de la série 1: troisième *molto misterioso*.

9. Mayence, Edition Schott, n° 6343.

La relation dramaturgique entre ces trois récitatifs de Stolzius n'est pas seulement soulignée par l'utilisation de la série 1, elle l'est aussi par la répétition d'autres paramètres musicaux, tels que la succession métrorhythmique, l'instrumentation (orchestre à cordes, auquel s'ajoute l'orgue pour la troisième séquence), et l'écriture musicale, caractérisée par l'installation, un son à la fois, d'un total chromatique tenu.

Le matériau sériel de la scène III, 3 illustre d'une manière originale le sens dramaturgique de la série 1. En effet, la série 10, seule utilisée dans cette scène, est une forme déguisée de la série 1. Transposé à la seconde mineure inférieure, le renversement de la série 10 est identique au rétrograde de la forme originale de la série 1, en commençant à la huitième note⁽¹⁰⁾:

10. De plus, la série 10, sous sa forme originale, énonce successivement une note sur cinq de la série 1, également sous sa forme originale (Cf. exemple 5).

Or, c'est dans cette scène III, 3 que Marie, mise en présence de Stolzius, maintenant en uniforme (il est devenu l'ordonnance du lieutenant Mary, qui rend visite à la jeune fille) ne le reconnaît pas, bien qu'elle lui trouve une ressemblance « avec une certaine personne ». De même, Zimmermann n'utilise pas la transposition de la série 10 qui énonce les notes de la série 1 — que nous ne pouvons donc reconnaître.

La répartition des séries dans les différentes scènes ne joue pas seulement le rôle habituellement tenu par les *leit-motive*. Zimmermann disait que dans *Les Soldats* « les actes et les scènes se répartissent exactement selon les principes énoncés par les "pluralistes" à l'intérieur de la sphère du temps : un événement à venir précédant un événement passé »⁽¹¹⁾. La multiplication des séries, particulièrement à l'intérieur d'une même scène, est un des moyens qu'utilise le compositeur pour brouiller la chronologie.

II. Les motifs musicaux

Les principaux motifs qui parcourent l'opéra de Zimmermann sont :

le quintolet de doubles-croches,
les notes *ré* et *mib*,
les totaux chromatiques verticaux,
l'accord de quatre sons



le timbre de l'orgue.

Un rythme, deux hauteurs, deux accords, un timbre : en tant que matériau compositionnel, les motifs des *Soldats* sont caractérisés par leurs possibilités de combinaison, largement utilisées par Zimmermann. Certaines configurations sont particulièrement repérables :

— Le quintolet, joué sur la note *ré*, est omniprésent dans la scène I, 2, et fréquent dans la scène II, 2.

Les TC⁽¹²⁾ sont joués par l'orgue dans trois interludes (*Tratto I*, *Intermezzo* et *Tratto II*) et dans la scène IV, 2. Les motifs *mib* et *ré* s'associent dans la scène III, 5 pour former une seconde mineure mélodique, très expressive. Durant presque toute la dernière scène de l'opéra, l'orgue fait sonner un *ré*.

Quel rôle jouent les motifs dans *Les Soldats*? Dans l'opéra conventionnel, la fonction du motif est de connoter un « événement » dramaturgique qui peut être un lieu (le Walhalla), un objet (la tierce mineure représentant le couteau dans *Wozzeck*), un personnage, un état d'âme etc.

11. *Contrechamps*, op. cit., p. 97. Nous soulignons.

12. Nous utiliserons désormais l'abréviation TC pour total chromatique.

La connotation du motif est inséparable du contexte dramaturgique dans lequel il intervient pour la première fois : chacune de ses réapparitions est donc redondante, et on peut dire que c'est le contexte qui crée le motif.

Il en va tout autrement dans *Les Soldats*, dont les motifs ne connotent rien d'autre qu'eux-mêmes⁽¹³⁾, bien qu'ils soient dotés d'une réelle fonction dramaturgique : mais celle-ci — à l'inverse de la fonction dramaturgique des séries — est a-narrative ; le motif crée son propre contexte. Seul le quintolet de doubles-croches peut être considéré comme un « thème » lié à Stolzius, mais cette interprétation reste ambiguë. Certes, le quintolet est présent dans les deuxièmes scènes des premier, deuxième et quatrième actes, dans lesquelles Stolzius joue un rôle important ; mais ces trois scènes sont également les trois chaconnes et le quintolet, inscrit dans une succession métrorhythmique inexorable, y joue le rôle de la basse obstinée⁽¹⁴⁾.

De plus, il est absent des trois séquences *molto misterioso*, au cours desquelles Stolzius cesse d'être passif et revendique son destin. Fondées sur la série 1, ces trois séquences utilisent les motifs *mib* et *mib-ré-mi-fa#*. En tant que « thème de Stolzius », la présence du quintolet dans l'interlude sous-titré *Tratto I* peut se justifier par la situation stratégique de celui-ci : en effet, il succède à la *Ciacona I*, et précède la première rencontre de Desportes et de Marie. En revanche, son absence dans les scènes II, 1 et III, 2 dans lesquelles Stolzius joue un rôle important conforte notre thèse de l'a-narrativité du quintolet.

Enfin, s'il est vrai que le quintolet n'intervient plus après la mort de Stolzius, sa première apparition n'est pourtant pas en relation avec ce personnage ; en effet, quand les cors, pour ouvrir le premier acte, jouent d'entrée un *mib* en notes répétées sur le rythme du quintolet, dans la nuance *triple forte*, ce que nous entendons, c'est moins une anticipation de Stolzius, qu'une sorte de « thème du destin », de « mise en situation » de l'atmosphère profondément angoissée du *Preludio*, caractérisé par la scansion presque régulière du *ré* et les très nombreux totaux chromatiques. Il n'est pas un événement de l'opéra de Zimmermann qui ne résonne en Stolzius, personnage à la croisée de tous les fils, et auquel s'identifiait peut-être le compositeur. C'est pour cette raison que le quintolet, motif pourtant a-narratif, peut être interprété comme un thème lié à Stolzius.

Quelles sont les connotations musico-dramaturgiques des autres motifs ?

Le *ré* joue le rôle d'un *bourdon* : présent tout au long de l'œuvre, il ouvre l'opéra et le ferme. C'est pour Zimmer-

13. Cf. Spies, Markus : Verlegte Stimmen, in *Programme* pour les représentations des *Soldats*, Francfort, 1981, pp. 80-101. Tr. fr. in *Contrechamps*, n° spécial sur *Les Soldats*, à paraître, sept. 1988.

14. Cf. notre article : L'utilisation des formes anciennes dans *Les Soldats*, in *Contrechamps*, op. cit., pp. 124-139.

mann une hauteur symbolique, et il lui a donné une place très importante dans des œuvres ultérieures, telles *le Requiem für einen jungen Dichter* (1967-1969) et *Stille und Umkehr* (1970). Il évoque selon Michael Gielen⁽¹⁵⁾ le mode dorique, premier de la liturgie catholique. Nous y voyons aussi une réminiscence de l'interlude en *ré mineur* de *Wozzeck*.

Le *mib* est généralement un « élargissement » du *ré*. Le *Preludio*, centré sur *ré*, se termine par un *mib*. Dans la dernière scène de l'acte III, la seconde mineure *mib-ré*, qui accompagne les paroles adressées par la Comtesse à Marie, fait du *mib* l'appogiature du *ré*.

Les totaux chromatiques sont le signe d'une forte tension dramaturgique ; ils ont aussi pour objet de mettre en valeur les mots importants, comme le montre par exemple le madrigalisme de la scène II, 2 : Desportes demande à Marie pourquoi elle correspond avec Stolzius : un total chromatique, nuance *piano*, joué par les violons, accompagne le mot *Brief* (lettre) (P. 258 de la partition). Enfin, la fonction des totaux chromatiques est cadentielle quand, comme dans la scène II.1, ils soulignent l'organisation formelle et les événements dramaturgiquement importants :

un TC aux cuivres introduit le *rondeau à la marche* (P. 199) ;

un TC aux bois, cuivres et cordes clôt le *rondeau à la marche* et introduit la *danse de l'Andalouse* (P. 208) ;

un TC aux cuivres marque la fin de la *danse de l'Andalouse* (P. 218) ;

un TC aux bois, cuivres et cordes souligne la sortie de Stolzius (P. 237) ;

enfin, la scène se clôt avec un TC (bois, cuivres, vibraphone, marimbaphone et cordes).

Le timbre de l'orgue a une connotation religieuse évidente ; c'est d'ailleurs à lui que sont confiées les deux citations du *Dies irae* (*Preludio* et *Intermezzo*). Il contribue ainsi à donner au meurtre de Desportes et au suicide de Stolzius un caractère de rituel.

L'accord *mib-ré-mihfa#* n'est peut-être pas vraiment un motif. Il semble lié au Stolzius des séquences *molto misterioso*, et ce n'est peut-être qu'à titre de parodie qu'il apparaît, déformé, dans la scène III, 1.

Toutes ces connotations « de base » sont modulées par l'instrumentation, la dynamique, le rythme etc. En voici deux exemples : la douceur du *ré* du hautbois, quand dans la première scène de l'opéra Marie prononce pour la première fois le nom de Stolzius, contraste avec l'inexorabilité de la scansion de cette même hauteur par les timbales dans le

15. Communication personnelle.

Preludio et la *Toccata III* (acte IV, scène 1) ; de même le caractère mystérieux de la trame de TC des violons et altos dans le *Nocturno I* (acte I, scène 5) s'oppose à la brièveté cassante des TC qui soulignent le départ de Stolzius à la fin de la *Toccata II* (acte II, scène 1).

Zimmermann ne s'est jamais exprimé sur la présence des motifs dans *Les Soldats*, pas plus que sur leur fonction musico-dramaturgique. Pour expliciter celle-ci, nous nous appuyons sur un texte du compositeur, consacré à la relation entre film et musique⁽¹⁶⁾. Zimmermann y préconise « la suppression radicale de toute forme de tautologie entre Image et Son », précisant que « Image et Son doivent être traités comme deux supports réciproquement perméables, interchangeable, impliqués l'un dans l'autre (...) ». A lui seul, le respect de la non-correspondance entre Image et Son n'est pas suffisant ; le risque le plus évident serait que les deux moyens d'expression artistique se côtoient sans se rencontrer, si fait défaut le moteur d'une organisation temporelle qui permette de les structurer l'un et l'autre selon leur nature intrinsèque, à partir de l'origine qui leur est nécessairement commune ».

Ces réflexions sur la relation entre musique et film peuvent s'appliquer à la relation texte-musique, comprise comme narrativité événementielle/dramaturgie musicale. La fonction dramaturgique des motifs prend alors tout son sens, le compositeur exigeant :

- la suppression radicale de toute forme de tautologie entre motifs musicaux et événements dramaturgiques ;
- le choix d'une unité de temps intérieure qui ordonne les rapports entre motifs musicaux et événements dramatiques ;
- que l'asynchronisme motifs/événements n'empêche pas les deux moyens d'expression dramaturgique de se rencontrer parfois.

C'est ainsi que les moments de l'opéra au cours desquels la tension est maximale sont généralement surchargés de motifs et de combinaisons de motifs (tels le *Preludio* qui ouvre l'opéra, et la *Toccata III*).

III. L'inscription des motifs dans la texture sérielle

Les motifs sont-ils des éléments de la texture sérielle ou bien sont-ils plaqués sur elle, comme le sont par exemple les citations des chorals de Bach ? La question ne se pose pas quand le motif est suffisamment *abstrait* : le quintolet et le timbre de l'orgue font évidemment partie de la texture sérielle quand ils s'appliquent aux notes de la série. De même, les totaux chromatiques peuvent toujours être lus comme les douze sons de la série, énoncés simultanément.

16. Einige Thesen über das Verhältnis von Film und Musik, in *Intervall und Zeit*, op. cit., pp. 53-55.

En ce qui concerne les motifs *ré* et *mib* (puisque'il est clair que *tous les ré* et *tous les mib* de la partition ne peuvent être considérés comme des motifs) nous devons d'abord préciser par quels moyens Zimmermann dote *certain ré* et *certain mib* de ce caractère d'hétérogénéité qui les constitue comme motifs. Ces moyens, qui ne sont pas exclusifs les uns des autres, peuvent être par exemple :

— La répétition : ainsi le *ré* en quintolet, basse obstinée de la *Ciaccona I* (scène I, 2), ou le *mib*, répété au xylophone pendant la troisième séquence *molto misterioso* de Stolzius (scène IV, 2 — Cf. exemple 4).

— La situation stratégique, en ouverture ou en clôture d'une scène ou d'un interlude : ainsi, le *Preludio* se termine par un *mib*, et l'*Introduzione* au premier acte (qui lui succède) commence par cette même note, jouée en quintolet par les cors.

— L'instrumentation : ainsi la douceur et l'expressivité du hautbois, qui joue un *ré* quand Marie prononce, pour la première fois, le nom de Stolzius (scène I, 1).

Les motifs fondés sur des hauteurs ne sont intégrés à la texture sérielle que quand cela est possible : et cela ne l'est pas quand la répétition vient contrarier le déroulement des douze notes de la série. On peut voir sur l'exemple 4 que ni le *mib* (xylophone), ni l'accord *mib-ré-mi-fa#* (piano) ne sont empruntés au matériau sériel (sinon la première occurrence du *mib*). Il en est de même pour la seconde mineure *mib-ré* (scène III, 5) :

Exemple 6

Aussi complexe que soit la musique des *Soldats*, elle reste hautement expressive, cela parce que Zimmermann, nous insistions sur ce point dès le début de cet article, s'est beaucoup préoccupé du résultat sonore (cherchant même à rendre perceptible le déroulement des séries). La complexité de sa musique résulte de la superposition de strates de tempi différents (texture sérielle, citations, motifs, musique de jazz...). La simplicité de chaque strate est parfois déconcertante, comme dans la grande scène simultanée (superposant onze scènes) qui ouvre le dernier acte, où chaque strate est composée de valeurs égales. « J'ai essayé, précise Zimmermann, d'arriver à une forme de cohérence musicale qui tend à unir de façon irrévocable, par un choix compositionnel définitif, l'incohérence apparente du hasard et ce qui est consistant dans l'idée fixée, et ce pour aboutir à une nouvelle réalité musicale qui dépasse ce qui est explicable, ce qui est dicible, ce qui est d'une manière ou d'une autre repérable, la facture proprement dite, le sériel, les citations, le jazz et les quarts de ton dans l'unité vivante de l'organisme musical, dans sa croissance contradictoirement unitaire »⁽¹⁷⁾.

17. « Dialogues » et « Monologues », *op. cit.*, pp. 50-51.