



La loi de la pansonorité (1954)

Ivan Wyschnegradsky

Genève, Contrechamps, 1996, 331 pages

Libération du son — Écrits 1916–1979

Ivan Wyschnegradsky

Textes réunis, présentés et annotés par Pascale Criton
Lyon, Symétrie, 2013, 522 pages



Ivan Wyschnegradsky, portrait par Hélène Benoît, 1923. Collection Dimitri Vichény. Photo: Robert Bared

Ivan Wyschnegradsky (1893–1979), compositeur, philosophe et théoricien russe, a édifié un « système sonore » fonctionnant selon des règles, des outils de modélisation mathématiques, un réseau de concepts, du vocabulaire et des raisons d'être historiques et philosophiques qui en font un monde à part, totalement autarcique et éminemment original. Dans des perspectives très différentes, les éditions critiques réalisées par Pascale Criton — musicologue et compositrice française dont les travaux portent sur les échelles microtonales — permettent d'appréhender la syntaxe de ce nouveau langage et les utopies de son créateur.

Rédigée entre 1924 et 1944, *La loi de la pansonorité* est une étude théorique en deux parties. La première retrace l'histoire de la musique depuis le haut

moyen-âge, dans une perspective téléologique qui met en évidence la nécessité historique du système pansonore et le donne à voir comme « le terme supérieur qui vient clore le cycle dialectique et parachever le processus historique en lui donnant son sens » (LP p. 101).

Dans le cadre d'une démarche heuristique, la seconde partie pose des concepts théoriques tels que l'ultrachromatisme et l'ultrachromatisme rythmique, envisagés comme actualisations dans l'espace pour le premier et dans le temps pour le second, de la pansonorité. Notion centrale de cet ouvrage, la pansonorité est une abstraction théorique définie par Wyschnegradsky comme « continuum sonore simultané » et comparée à un accord fictif qui comprendrait une « infinité de sons disposés à distance infiniment petite [et n'aurait] de limites ni au grave, ni à l'aigu » (LP p. 68). Le compositeur crée non pas à partir de cet espace virtuel qui transcende la réalité acoustique mais à partir de l'espace musical physique, espace limité par un certain nombre de conventions liées à la perception humaine et à des contraintes d'ordre compositionnel et organologique. Il s'agit donc d'un système à double face : le premier absolu, idéal, transcendant ; le second conçu comme dégradation dans le monde réel du premier.

La forme beaucoup plus éclatée de *Libération du son* tient au fait que Pascale Criton a rassemblé des documents d'origines très disparates. C'est sous la forme d'une « vue générale et chronologique sur l'œuvre et la carrière du compositeur » que la musicologue présente les premiers écrits de Wyschnegradsky — jusqu'alors inédits en français —, des fragments du journal que le compositeur a tenu à partir de 1918, des articles tirés de revues comme *La Revue musicale* ou *Le Ménestrel*, des extraits de correspondances — entre autres avec Rimski-Korsakov —, la transcription d'un

entretien de 1978 avec Daniel Charles, des photographies, plusieurs esquisses et croquis d'un système de notation synesthésique permettant la coïncidence temporelle de sensations sonores et visuelles, ensemble documentaire d'une extrême richesse qui a valu à l'ouvrage le Prix des Muses 2014 dans la catégorie Prix du Document. Chacune des quatre parties de *Libération du son* — Les années russes (1916–1920), La musique du futur (1920–1926), La musique en quarts de tons et sa réalisation pratique (1927–1949), L'ultrachromatisme (1950–1979) — est précédée d'une introduction dans laquelle Pascale Criton présente les différents textes, donne au lecteur des éléments de contexte musical, biographique, philosophique et organologique ou se livre à l'herméneutique de certains extraits lorsque ceux-ci sont fragmentaires ou hermétiques.

Les similitudes que présentent les deux ouvrages ne tiennent pas uniquement au fait que Wyschnegradsky ait cherché à décrire de la façon la plus minutieuse qui soit son système compositionnel. Elles renvoient aussi à la façon dont le compositeur a inscrit ses préoccupations éthiques et esthétiques dans le corps même des démonstrations.

On relève en premier lieu la volonté de forger une « pensée synthétique des arts et des sciences », qui lui permet de convoquer l'acoustique ou l'arithmétique (calculs de densité, volume ou position des *espaces partiels*, le système ultrachromatique procédant, selon Pascale Criton, « à la façon d'une science des rapports », LP p. 30) tout autant que la philosophie (la notion de « Surart » dérive de celle, conceptualisée par Nietzsche, de « Surhomme ») ou la métaphysique.

Wyschnegradsky cherche par ailleurs à déterminer si la musique peut reposer sur des fondements objectifs autres que les rapports de fréquences naturels, si

elle peut se passer de « justification extérieure d'ordre anthropologique ou acoustique » (LDS p. 183). Nombre des réflexions menées à ce sujet sont, plus d'un demi siècle plus tard, d'une troublante actualité.

Enfin, le système compositionnel pansonore a pour Wyschnegradsky l'envergure d'un projet anthropologique et social, la musique devenant « guide de la vie », vecteur de « transformation de la conscience humaine » (LP p. 104).

Malgré ces fils d'Ariane communs, les deux ouvrages ne visent pas tout à fait le même lectorat. Pour qui veut analyser les œuvres de Wyschnegradsky ou étudier ce qui peut s'apparenter à un traité de composition sur la musique en quarts de tons — avec tout ce qu'un traité recouvre nécessairement de démonstration théorique — *la loi de la pansonorité* semble tout à fait appropriée. Ceux qui cherchent une pensée musicale originale et personnelle nourrie de réflexions religieuses, philosophiques, poétiques (sans que soient pour autant sacrifiés l'exigence conceptuelle et les raisonnements scientifiques) préféreront *La Libération du son*.

La rigueur avec laquelle a été édifiée cette structure et son autosuffisance tant conceptuelle que musicale sont souvent mises en avant par Pascale Criton, à juste titre. Mais précisément parce qu'aucune avant-garde ne se considère comme tributaire du passé ou des expériences de ses contemporains, ces ouvrages ouvrent des perspectives aux musicologues pour mettre les discours à l'épreuve des faits.

Le fait que Wyschnegradsky fasse volontiers référence au socialisme ou se qualifie d'« esprit moderne authentiquement révolutionnaire » (LP p. 72) invite l'historien à travailler les rapports entre musique et politique en ce début de XXI^e siècle ébranlé par les idées de sub-

version. Le fait que le fondement philosophique du système pansonore repose sur des oppositions dialectiques (« processus dialectique de développement de l'idée spatiale » ; « Surart » envisagé comme « logique nouvelle » permettant de subsumer les contradictions du système tonal, etc.) pourrait nourrir de passionnantes investigations sur l'influence de l'hégélianisme et du matérialisme dialectique sur les procédés compositionnels dans ces années où prévalaient le futurisme, le constructivisme et plus largement l'art engagé.

Des recherches historiographiques pourraient également s'appuyer sur les observations de Wyschnegradsky pour comprendre comment certaines époques ont pu privilégier des conceptions téléologiques de l'Histoire, où la « nécessité historique » conditionnait l'existence même de l'idée d'avant-garde.

Enfin, il pourrait être intéressant de confronter les considérations de Wyschnegradsky à celles de compositeurs comme Obouhov ou Avraamov, ce qui permettrait sans doute de relativiser le caractère précurseur de l'une ou de l'autre des théories pour redessiner une époque, un climat, des préoccupations communes et des influences réciproques.

Ainsi, ce que Wyschnegradsky nous présente comme un système étanche et clos doit désormais être confronté à la grande Histoire. Il s'agit de systématiser la démarche de Daniel Charles pour démasquer les influences non reconnues — l'idéalisme platonicien ou l'anarchisme mystique pour ne citer que les plus évidentes — et faire fructifier cette formidable synthèse réalisée par Pascale Criton sur un artiste encore trop peu considéré.

Guillemette Prévot



Hermann Danuser: **Gesammelte Vorträge und Aufsätze**

Hans-Joachim Hinrichsen, Christian Schaper und Laure Spaltenstein (Hrsg.)
Schliengen: Edition Argus 2014, 4 Bände, 2040 S.

Wie kann es gelingen, den Inhalt dieser vier Bände zu beschreiben, oder auch nur anzudeuten? Die Schwierigkeit, ja Hoffnungslosigkeit dieses Unterfanges resultiert nicht nur aus den mehr als 2000 Seiten, sondern auch aus einem Themengebiet, das erstaunlich ist und neben dem geradezu schreibwütigen Autor einen ebenso vielseitigen wie neugierigen Kopf vermuten lässt. Wer diesen 1946 im Kanton Thurgau geborenen Hermann Danuser in Vorlesungen und Seminaren erlebt hat, weiss ein Lied zu singen von weiteren Eigenschaften. Zum Beispiel von der begrifflichen Präzision, die wohl auf das Studium der Philosophie und Germanistik zurückgeht. Als glühenden Verehrer Jean Pauls bezeichnete sich Danuser schon mal selbst. Zur Verehrung für den barock-manieristischen Autor passten die Längen, die sich zumal für junge Studenten einstellten, wenn es ums kompositorische «Subjekt» ging, um die Begriffe «Prosa» oder «musikalische Lyrik». In Erinnerung bleiben auch Beiträge im Rahmen wissenschaftlicher Kongresse. Ob ein wieder einmal eloquenter Wolfgang Rihm nun «universell» oder «universal» meine – das war für Hermann Danuser offenbar ein beachtlicher Unterschied. Ergo: eine Nachfrage wert.

Zu Tiefbohrungen solcher Art kommt es auch in diesen vier Bänden. Ein gutes Fremdwörter-Lexikon ist bei der Lektüre Voraussetzung; durchaus auch Geduld mit manchen Passagen, zu denen sich Danuser deshalb veranlasst sieht, weil er ein Skeptiker ist, der wie sein einstiger Lehrer Carl Dahlhaus in geradezu «bohrender Perseveranz» (so Danuser einmal über Rued Langgård) dann so