

dell'universo e nella musica la manifestazione sensibile del numero. Date queste premesse, i mirabolanti effetti della musica associati a Orfeo (addomesticare le belve, muovere le rocce, deviare i fiumi), quelli spaventosi ricordati da Platone (la capacità della musica di sovvertire l'ordinamento stesso dello stato), quelli incantatori rappresentati dal mito delle Sirene, sono tutti facilmente spiegabili con quella che Bonds chiama «isomorphic resonance»: «the ratios that govern the intervals of music are the same ratios that govern the structure of the universe at every level, from that of the individual human to that of the cosmos as a whole» (p. 30). L'idea di un cosmo armonico e musicale riecheggia nei secoli seguenti e trova una sua fisionomia esemplare nel *De institutione musica* (ca. 500-507 d. C.), dove Boezio descrive la *musica mundana* prodotta dal movimento delle sfere celesti: musica perfetta perché impercettibile all'orecchio umano.

Nella seconda parte, *Essence and Effect: 1550-1850* (pp. 39-126), Bonds osserva l'emergere dei concetti estetici del periodo moderno - «Expression», «Form», «Beauty», «Autonomy», «Disclosiveness» -, tutti capaci in misura non esaustiva di spiegare la natura della musica e di individuarne qualità e poteri. Ma il senso evolutivo e insieme reiterativo del saggio di Bonds si realizza nella preminenza accordata all'ultimo di questi concetti: la «Disclosiveness» che emerge alla fine del Settecento. Il compositore-oracolo di musica strumentale (che si esprime nelle figure prometeiche e *geniali* di Haydn, Mozart e Beethoven) svela la verità dell'universo. La bellezza, la forma e l'autonomia della musica diventano le manifestazioni sensibili dell'infinito. «The idea that music might provide insight into the structure of the cosmos is as old as Pythagoreanism, a mode of thought that many philosophers and critics working around 1800 found

attractive for its holistic perspective» (p. 121).

Quando nell'ultima parte del suo libro - *Essence or Effect: 1850-1945* (pp. 127-296) - Bonds descrive con estrema perizia ed erudizione le origini e il contenuto del manifesto del formalismo musicale, ossia *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) di Eduard Hanslick, il senso della frase-feticcio «Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen» assume un significato nuovo. La *querelle* tra la musica «pura» e la «musica a programma» spiega ormai solo una parte del senso tradizionalmente associato alla frase e al libro più famosi nella storia dell'estetica musicale. Hanslick guarda infatti alla *Naturphilosophie* dell'Ottocento e all'essenza pitagorica della musica: le «forme sonore in movimento» non sono rigidamente vuote. La musica assoluta, privata della sua parte verbale ed emozionale, riesce invero a mettersi in relazione con il movimento dell'universo. Per capire il senso del libro di Bonds e con esso l'estetica musicale dell'Occidente basta quindi rileggere il finale di *Vom Musikalisch-Schönen* nella sua versione originale: «Da die Elemente der Musik: Schall, Ton, Rhythmus, Stärke, Schwäche im ganzen Universum sich finden, so findet der Mensch wieder in der Musik das ganze Universum.»

Nelle seguenti edizioni del saggio, Hanslick emenderà questo finale chiudendosi in più vago riferimento al concetto di *Geist*. Del resto, come dimostra Bonds, la musica è come la nostra vita: «[its] essence remains elusive as its effect remains real» (p. 299).

Nicolò Palazzetti



## Écrits sur la musique et les musiciens

György Ligeti

Traduits par Catherine Fourcassié

Genève, Contrechamps, 2014, 440 p.

Les éditions Contrechamps poursuivent et achèvent, avec ce troisième volume, la publication des écrits de György Ligeti, après les *Neuf Essais sur la musique* (2001, seconde édition en 2010) et *L'Atelier du compositeur* (2013). Moins méthodiquement analytiques que les articles du premier volume et moins centrés sur la vie et l'œuvre du musicien que les écrits et les commentaires du deuxième, les textes ici réunis ouvrent un nombre considérable de perspectives, dans une langue claire, sobre, précise, peu encline à l'idéologie et au dogmatisme, et qui, comme Philippe Albèra l'écrit dans sa postface, « vise à l'évidence des faits et des idées » (p. 403). Loin de la théorie, de l'abstraction et des systèmes conceptuels clos, ces textes manifestent une coalescence de l'analyse et de la pensée. Ligeti, par une démarche critique, plongeant dans les éléments les plus concrets et mesurables d'un langage, entend chaque fois rendre manifeste l'essence du phénomène et l'idée dont ce phénomène témoigne — et qui pourrait bien se révéler riche d'enseignements pour sa propre pratique créatrice.

L'idée, souvent, est exposée d'emblée et déclinée ensuite dans la matérialité d'une œuvre. Ainsi, une étude sur les effets de spatialisation dans la musique de Mahler, par l'éloignement des instruments, par la composition en soi, et par le volume, la densité ou la transparence de l'orchestration, s'ouvre ainsi : « L'un des aspects essentiels de la musique de Mahler est selon moi l'interpénétration des perspectives historiques et spatiales » (p. 185). L'exemple n'est pas isolé, qui participe d'un sens aigu de l'accroche. En atteste un compte rendu

sur la nouvelle musique en Hongrie : « Nous avons un Bartók et c'est beaucoup » (p. 23). En somme, la sobriété de l'expression n'exclut ni la saillie, ni le mordant, ni la fantaisie. Et guère plus le paradoxe : on s'étonne en effet qu'écrive autant un musicien qui ne craint pas d'affirmer : « Ce qui compte pour moi, c'est seulement le produit, l'œuvre ; connaître les méthodes de fabrication ou la personne de l'artiste (ou son nom comme étiquette prestigieuse), comme les théories, commentaires, manifestes d'idées et autres textes promotionnels qui l'accompagnent, tout cela est insignifiant pour moi » (p. 180). L'ironie de Ligeti, tantôt grotesque, tantôt féroce, vaut donc autant pour lui-même que pour les autres et paraît indissociable du fait que « l'art est quelque chose d'artificiel, pas la vie de tous les jours » (p. 147), comme on le lit dans un paragraphe critique sur l'œuvre de Nam June Paik.

Les écrits de ce troisième volume couvrent presque toute la vie créatrice du compositeur, de 1946 — il n'a alors que 23 ans et compose beaucoup pour chœur, d'enfants, de femmes, ou mixtes — à 2003, trois ans avant sa mort. Les éditions Contrechamps les ont regroupés en quatre sections, dans un classement entre chronologie et thématique.

Après des remarques préliminaires, la première section présente, sous le titre « De Hongrie », quatre articles de jeunesse où Ligeti relate la situation de la création musicale hongroise, entre Est et Ouest, telle une « tête de Janus », et expose ses recherches sur la musique roumaine, laquelle ignorerait la délimitation entre musique urbaine et musique rurale, et dont il examine les principes harmoniques — c'est un aspect déterminant de Ligeti, qu'avait déjà étudié le livre de Simon Gallot *György Ligeti et la musique populaire* (Lyon, Symétrie, 2010). Le legs de Bartók y est évident

(notamment dans l'analyse des *colindă*), de même que celui de Constantin Brăiloiu.

La deuxième section, « Sur la nouvelle musique », comporte onze articles aux thèmes variés : de l'intégration de l'espace à une brève histoire de la musique moderne (l'occasion est offerte à Ligeti par un anniversaire de la série « *das neue Werk* »), des transformations à apporter à la facture de l'orgue à une réflexion sur musique et politique, dans laquelle Ligeti, qui avait fui l'expérience du « socialisme réel », clarifie sa pensée en 1972 : « La musique en soi n'opprime pas, elle n'est ni démocratique ni antidémocratique ; elle se situe en dehors de ces critères » (p. 177). Ici, comme ailleurs, il convient de se tenir loin de l'idéologie et de manifester son scepticisme à l'égard de toute utopie sociale, ainsi que ses distances avec le marxisme et son dévoiement chez des étudiants contestataires qui, peu avant, n'avaient entendu par politique que leur opinion propre. De telles distances n'empêchent cependant pas les métaphores, comme dans l'article « Les préparatifs de la deuxième révolution dans la musique contemporaine », où Ligeti, évoquant la suspension de la tonalité après Wagner par la multiplication de sous-centres tonaux, décrit « une société dans laquelle chaque membre se targuait d'être président. Il n'y a donc plus vraiment de président et par là même plus vraiment de société non plus. La tonalité supertonale mène à sa négation, l'atonalité » (p. 60). Que ce soit par l'émancipation de la dissonance, la rupture avec le système tonal et l'audace rythmique, ou dans le domaine, plus spécifique, de la musique électronique, dont les sons, en tant que manifestation acoustique, ne se distingueraient pas des sons instrumentaux ou vocaux, la dimension essentielle de cette section est le *timbre*, à la fonction au moins égale, dorénavant, à celle de la mélodie,

de l'harmonie et du rythme. Aussi, dans l'article « Composer avec des timbres », Ligeti se livre-t-il à une généalogie : Haydn, Schubert, Berlioz (« le premier chez qui le contraste de couleur apparaît comme un moyen compositionnel totalement autonome »), Wagner, Mahler (auteur, le premier, d'une *Klangfarbenmelodie* dans la sixième symphonie), Schoenberg, Webern (à la facture « transparente comme un cristal »), Boulez et Stockhausen (dont les *Gruppen* se caractérisent par « l'individualisation croissante des éléments de timbre [aboutissant] finalement à une collectivisation »). Un timbre entre articulation de la forme et recherche de fusion.

La troisième section de l'ouvrage, « Précurseurs et modèles », est particulièrement riche. Trois textes, sur Mahler, Ives et Hindemith, l'ouvrage, dont l'un se consacre à la technique du collage avec Mahler et Ives : le « côté usagé » du matériau, « quelque chose de lourdement suranné » (p. 194), s'y doublerait chez l'un et l'autre, mais de manière différente, de l'inscription de ce matériau dans un autre contexte, sans médiation, désignant ainsi le renoncement à une forme de croissance organique, non sans « une once de violence » (p. 196). Deux massifs succèdent à cela : l'un sur Bartók (cinq textes), l'autre sur Webern (treize textes). Sur Bartók, des analyses de la *Danse de l'ours* et du *Quatuor à cordes n° 5*, un commentaire de *Mikrokosmos*, mais surtout deux articles au contenu esthétique conséquent : l'un porte sur la cristallisation de symétries polaires et axiales à l'intérieur de la division apparemment homogène du total chromatique, dans le sillage des analyses de Lendvai ; l'autre, sur l'harmonie de Bartók, qui magnifierait l'interférence de systèmes hétérogènes, diatonisme et chromatisme, ainsi que la tendance à la désintégration, puis à la restructuration de l'espace harmonique. Le second

massif, sur Webern, est sans doute l'acmé du volume et vient remarquablement compléter « Aspects du langage musical de Webern » et « L'harmonie dans la *Première Cantate* de Webern », publiés dans les *Neuf Essais sur la musique*. La plupart des articles proviennent de manuscrits pour des émissions sur les radios allemandes et ont été rédigés entre 1958 et 1964. Ligeti y aborde nombre de thèmes. En vrac : l'écriture vocale ; le renouvellement de la mélodie ; la stagnation du flux du temps par le tournoiement d'un microcosme organique ; la suppression des hiérarchies ; l'interchangeabilité sinon l'équivalence de l'avant et de l'après, du vers le haut et du vers le bas, partant de l'horizontal et du vertical ; l'ordonnement symétrique du discours, mais autrement que chez Bartók ; l'instrumentation conçue non plus *a posteriori*, mais désormais indissociable de la composition, l'enchaînement et la combinaison des timbres devenant identiques à l'enchaînement et à la combinaison des sons ; l'articulation interne des séries, qui se décomposent en groupes de quelques notes chacun ; la relation au romantisme tardif ; la projection de structures dans un espace imaginaire, non exempt de profondeur... Relevons plus particulièrement l'article sur la technique de Webern, que Ligeti qualifie de « complexe », car aux confins de la composition sérielle généralisée, et qui se caractérise par le lien (l'« engrenage », dit Ligeti) entre les dimensions de l'harmonie, du rythme, de la dynamique et du timbre.

La quatrième section regroupe dix-neuf articles sur des « Contemporains et amis ». Outre les hommages à Dahlhaus, Bour ou Adorno, outre les évocations biographiques et les analyses d'œuvres de Friedrich Cerha et György Kurtág, outre les articles sur la musique américaine — Ligeti y rapporte son intérêt

pour Nancarrow, Partch, Reich ou Riley —, on retiendra ici deux textes : celui sur la *Sonate n° 3* de Boulez, où se mesure la distance considérable d'avec l'analyse fameuse de la *Structure Ia* et où Ligeti relie la forme plurielle, mallarméenne, de Boulez à la permutabilité des éléments, née de la dissolution de la tonalité ; un entretien avec Louise Duchesneau, dans lequel Ligeti fait de l'art de Vivier une combinaison de la psalmodie chrétienne et de la pensée asiatique. On y croise une obsession toute ligétienne, relevant presque du tabou : la crainte du *pathos*.

La profusion de cet ouvrage, qui complète les deux précédents volumes, la traduction élégante et l'appareil critique précis de Catherine Fourcassié incitent à saluer, une nouvelle fois, le travail des éditions Contrechamps.

Laurent Feneyrou



### Metamorphosen des Klanges. Studien zum kompositorischen Werk von Beat Furrer

Daniel Ender

Kassel [u. a.]: Bärenreiter 2014 (= Schweizer Beiträge zur Musikforschung 18), 245 S.

Das verstärkte Interesse am Komponieren Beat Furrers hat in den zurückliegenden Jahren zum stetigen Anwachsen der wissenschaftlichen Literatur geführt, aus der insbesondere die Sammelbände von Hans-Klaus Jungheinrich (*Stimmen im Raum: Der Komponist Beat Furrer*, Mainz 2011) und Michael Kunkel (*Metamorphosen. Beat Furrer an der Hochschule für Musik Basel: Schriften, Gespräche, Dokumente*, Saarbrücken 2011) sowie Joachim Ungers Studie über das Musiktheater *Begehren (Text und Textur – Fragmente in «Begehren» von Beat Furrer: Annäherungen an ein vielschichtiges Geflecht*, Saarbrücken 2014) hervorstechen. Daniel Ender legt nun die erste umfassende Monographie mit bisheriger Schaffen des Komponisten vor und knüpft seine Ausführungen an die Metapher der Metamorphose, womit er auf einen bedeutsamen roten Faden von Furrers Schaffen verweist: So hat der Komponist sich nicht nur etliche Male implizit oder explizit mit einzelnen Werken auf Ovids gleichnamige Dichtung bezogen, sondern auch die klangliche Metamorphose «in Verbindung mit einer in sich dynamischen Vorstellung von Klang» (S. 17) – beispielsweise in Gestalt sukzessiver Veränderungen im Übergangsbereich zwischen Ton und Geräusch oder im Sinn eines Bindeglieds zwischen Wortsprache, Stimmklang und musikalischem Material – zum Wesen seines Personalstils erhoben. Darüber hinaus erweist sich der Vorgang allmählicher Verwandlung aber auch als zentrales Motiv für den Entstehungsprozess seiner Arbeiten, so dass die Rede von der Metamorphose sowohl als «Metapher einer