

**Zeitschrift:** Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse  
**Herausgeber:** Schweizerischer Tonkünstlerverein  
**Band:** - (1992)  
**Heft:** 33

**Buchbesprechung:** Livres = Bücher

**Autor:** Boccadoro, Brenno / Hirsbrunner, Theo

### **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:** 28.01.2026

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

kann, war Gegenstand eines interessanten Seminars mit dem Pianisten und Musikwissenschaftler *Siegfried Mauser*. Während Pierre Boulez in seinen «Douze Notations» noch die Kenntnis des Notentexts für das Verständnis voraussetzte, scheint die heutige Bevorzugung der Töneigenschaften Klangfarbe und Dynamik, etwa in den Kompositionen von Scelsi und Nono, die nur gehörmässige Aufnahme zu begünstigen.

Albrecht Dümpling

## Der gute Geist des Schatzhauses

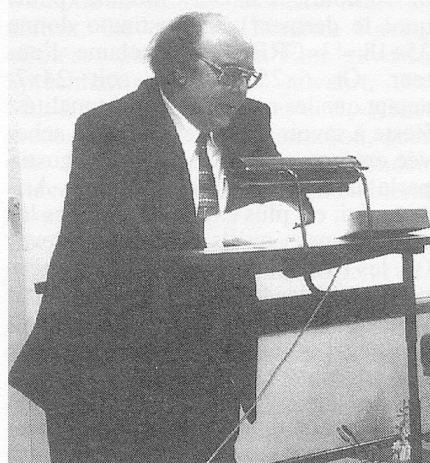
*Hans Oesch in memoriam*

Am 7. Mai ist Hans Oesch gestorben. Im November 1991 haben wir noch seine Emeritierung gefeiert in einer Art und Weise, wie es nur die Basler verstehen: halb feierlich, halb fröhlich, auf jeden Fall ohne falsche Würde. Eine interessante Zukunft schien dem scheidenden Ordinarius für Musikwissenschaft noch bevorzustehen. Die Herausgabe der Schriften Wolfgang Rihms war vorbereitet, und die Paul Sacher Stiftung plante ihre Bestände der Werke, Briefe und Schriften Anton Weberns unter Oeschs Leitung zu publizieren: Arbeit für ein ganzes Leben, das nun ein so frühes Ende genommen hat.

Oesch war alles andere als ein in sich gekehrter Wissenschaftler. Er pflegte den Kontakt mit den praktischen Musikern und setzte sich schon als Journalist bei der Nationalzeitung von 1951 bis 1967 für die zeitgenössischen Werke ein, die das Basler Kammerorchester zur Uraufführung brachte. Das, was von den Rändern hereinbricht – um eine Formulierung des Aphoristikers Ludwig Hohl zu paraphrasieren –, hat ihn immer wieder beschäftigt. Nur so lässt sich das blass und schal gewordene Zentrum der üblichen Konzerte beleben. Dazu gehörte in erster Linie die europäische Moderne, aber auch die exotische und mittelalterliche Musik. Die Wechselwirkungen zwischen diesen Randgebieten und deren Einfluss auf das öffentliche Bewusstsein waren in der Schweiz wohl nirgends so stark wie in Basel, wo die Schola Cantorum in Forschung und Praxis das Bewusstsein von dem, was Musik (auch noch) sein kann, erweiterte. Dasselbe gilt für die aussereuropäische Musik, die Oesch während langer Aufenthalte besonders in Südostasien kennenlernte. Noch vor nicht langer Zeit erschienen zwei Prachtbände zu diesem Thema im Rahmen des Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft. Sie stellen Oesch's *opus summum* dar. Schon zu Beginn der sechziger Jahre machte Oesch Pierre Boulez mit seinen Tonbandaufzeichnungen aus Bali vertraut, die des Komponisten schon bestehende Neigungen zu dieser Musik durch exaktes Wissen vertieften.

Zum Abschied von seiner Lehrtätigkeit an der Universität wurden ihm zwei Bücher gewidmet: eines mit dem Faksimile-Druck von Igor Strawinskys *Symphonies d'instruments à vent à la mémoire de Claude Debussy*, sorgfältig ediert und kommentiert von den Mitarbeitern der Paul Sacher Stiftung; ein zweites mit Beiträgen von bedeutenden Wissenschaftlern und Komponisten, zum Teil leicht hingeworfenen oder anspruchsvollen kleinen Werken, zum Teil offiziellen oder freundschaftlichen Grüßen aus dem In- und Ausland.

Ich habe ihn als den guten Geist jenes Schatzhauses am Münsterplatz in Basel



erlebt, stets freundlich, hilfreich und doch diskret. Die Nachricht von seinem plötzlichen Tode traf uns am Morgen des 8. Mai mit aller Schärfe. Beim Mittagessen haben wir die Weingläser zu seiner Ehre gehoben: eine sicher nicht unangemessene Geste, denn Oesch liebte das Leben mit all seinen Genüssen.

Theo Hirsbrunner

## Livres Bücher

### Elucubrations et études sérieuses

Jean-Bernard Condat: «*Nombre d'or et Musique*», *Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart*, Bd. 19, hg. von M. von Albrecht

Peter Lang, Frankfurt-Bern-New York-Paris, 1988

Plutôt que concilier la polychromie de cet ouvrage collectif, réunissant les contributions de seize auteurs différents, par le biais d'un résumé, Jean-Bernard Condat a préféré placer l'unité de son florilège d'articles sous les auspices de sa propre philosophie de l'histoire, censée être partagée par tous les spécialistes (p. 11) de cette science appelés à s'exprimer. Le spectre d'action de ce nouveau produit de synthèse, réalisé à partir d'une solution d'éléments «musicologiques», «téléolo-

giques», «analytiques» et «comparatifs», cherche avant tout à débarrasser de son virus évolutionniste la «musicologie théorique contemporaine» – toujours prête à valoriser le passé en fonction de sa modernité (p.10) et prisonnière d'un «empirisme descriptif» trop «ennuyeux» (p.11). La nouvelle *téléologie de la musicologie analytique-comparative* opère, comme le mot l'indique, en comparant. Sa devise: la «reconnaissance du connu» et «l'établissement des similitudes musicales à travers les âges» (p.11). Mais au lieu de faire violence à ses objets en pratiquant l'anachronisme, elle compare seulement le comparable. Or, on le sait, le fait de rendre comparable une multiplicité indéterminée – l'aigu et le grave, le temps musical – est bien l'affaire du nombre, mesure commune entre tous les contraires. De plus, c'est le culte de ce même nombre qui traverse en ligne droite toute l'histoire de la pensée musicale occidentale. Il n'y a plus qu'à confondre, après avoir ramené tout le pythagorisme à une numérologie, la multiplicité réglée du temps musical avec les rythmes du temps historique, pour obtenir l'image d'une «proportion de l'histoire» (p. 41) dont le nombre d'or serait l'unité de mesure. Dénominateur commun de vingt-cinq siècles de «musique», ce dernier devient ainsi le «lien entre tous les domaines de la musicologie» (*post-face*), du plainchant à la musique contemporaine; il accorde l'avenir au passé, le passé à l'avenir, faisant de Busnois le «Bartók du 15ème siècle» (*préface*, p. 11) et de Xenakis la dernière incarnation de l'âme de Pythagore (p. 36), victime elle aussi d'une roue des naissances, mère nourricière de tous les adeptes de la secte: Machaut, Rameau, Bartók, Schönberg et beaucoup d'autres. Il faudrait du temps et de l'espace pour sauver toutes les dissonances de ce *requiem* de l'historicité. Limitons-nous à cette réflexion de l'éditeur: «Ce qu'on ne peut pas reprocher à cette modalité de travail musicologique reposant toujours sur un savoir, c'est d'avoir fondé son droit sur l'extrapolation de certains faits.» Et notamment sur l'évidence que Bartók place sa reprise «assez près» du nombre d'or (*préface*, p. 11). Il suffit, pour réfuter cet argument, de donner la parole à M. Dambricourt, l'un des comparatistes reçus dans l'opuscule: la «qualité musicale» [...] et la «valeur de ces œuvres» (dont *Contrastes* de Bartók), «se situe ailleurs que dans l'utilisation du nombre d'or» (p. 33). D'ailleurs le minutage de *Contrastes* altérant la qualité de ce rapport, «il y a très peu de chances pour que l'auditeur perçoive cette proportion» (p. 31). Il suit de là que le nombre d'or n'est à proprement parler qu'un *accident*, placé, qui plus est, dans une idée inaccessible à l'oreille, accrochée à la forme par les procédés les plus impensables, qu'avec un peu de chance seule l'exégèse d'un analyste rhabdomancien en proie au délire poétique (*divinatio textus*) parviendrait à déceler. La question qui se

pose à ce point nous paraît légitime: comment relier les fragments (p.11) de notre histoire musicale au moyen de ce module du silence, que dans la majorité des cas on pourrait retrancher sans bouleverser la cohérence de l'ensemble? Par quel moyen cette hypostase de l'universalité incolore, gravitant dans la stratosphère de la forme, cet ordre constant du devenir, statique, toujours identique à lui-même et accessible à tous les mortels sachant compter, offre-t-il à l'historien un élément caractéristique de «l'inscription sociale spécifique des genres musicaux», de la «multiplicité et des différences des phénomènes artistiques à la même époque [...]» etc. (préface, p. 10.)? Facile: ôtez vos lunettes, et la myopie retrouvée vous ouvrira les portes de la comparaison universelle! Un exemple: dans «La tonalité, nombre d'or de la musique» (pp. 39–47) d'Eric Antoni, le nombre d'or a perdu tout son sens mathématique. De cette nébuleuse que gouverne la loi de l'entropie, une voix solennelle scande un oracle: «La loi tonale, que régit la relation de la quarte et de la quinte au sein de l'octave, est la proportion d'or de la musique» – même si la quinte 3:2 diffère de 1,618... Même «démonstration», *ex auctoritate*, pour l'*acousma*: «La saisie de cette proportion est non seulement le moteur de tout acte créateur musical, mais aussi le mouvement qui a engendré toute la musique occidentale» (p. 40), aphorisme qui est placé sans hésiter sous l'autorité d'Ernest Ansermet (p. 43). Les amateurs de musique contemporaine liront avec profit que le nombre d'or a «déserté nos terres» et qu'avec lui «la musique a désormais quitté l'Occident» (p. 47). Dans «Le nombre d'or et la fin du pythagorisme» de J.P. Dambricourt (pp. 27–38), le champ sémantique du «pythagorisme» est un arc-en-ciel aux nuances multiples, oscillant entre l'idéalisme platonicien, les expériences monocordistes décrites par Théon de Smyrne (dont le traité est un commentaire à Platon), le cartésianisme de Rameau, la musicologie dite «pythagoricienne», et même le millénarisme: une allusion fugace au *Timée* de Platon et la mise en œuvre du nombre d'or dans *Métastasis* accreditent la thèse d'un retour «avoué» de Xenakis au pythagorisme (= culte du nombre d'or), cela en dépit des déclarations explicites de ce dernier concernant les «excitations numériques dans le domaine artistique» (p. 35) – aveu que, d'ailleurs, le soussigné assure avoir entendu *viva voce*. «Point nodal» de ce processus circulaire qu'est l'histoire, le nombre d'or relie l'*alpha* et l'*oméga* – Pythagore et Xenakis – d'une orbite de pensée de 25 siècles qui, à l'approche du troisième millénaire, semble «toucher aujourd'hui à son terme» (p. 38): le mythe de l'identité des extrêmes, que, cette fois, rend plausible une définition quelque peu molle du pythagorisme antique, qui ignore tout d'une «référence simultanée à un ordre abstrait (le Nombre)» (p. 27). Malgré la

mise en garde par l'adage *Arcana publicata vilescunt* – «plus que jamais actuelle en notre siècle» – (p. 69), J.-J. Duparcq («Essai d'analyse», pp. 69–98) ne craint pas de dévoiler au vulgaire la clé du choral *Glaube all' einem Gott* (BWV 680) de J.S. Bach, où la valeur numérique de quelques mots-clé conditionne tous les niveaux sémantiques. La complexité du dénombrement transcende nos facultés cognitives, mais elle est à la mesure de notre stupeur: un ostinato de 6x25 notes suffit pour évoquer «irrésistiblement les six jours de la Création» (mais qu'en est-il de 6x25=150?). En ajoutant une coda de 18 notes, le dernier module (pourquoi le dernier?) de l'ostinato donne 25+18=43=CREDO! s'exclame l'auteur. Or 6x25+18=168, soit 24x7; autant que les notes de nos 24 tonalités. Reste à savoir si la Création a été achevée en 6 ou en 7 jours! Saint Augustin parle de 6 jours, d'autres de 7... Aristote, lui, est plus explicite: «Toutes les concordances qu'ils pouvaient relever (sc. les Pythagoriciens), [...] ils les réunissaient et les faisaient entrer dans leur système; et si une lacune se révélait quelque part, ils procédaient en hâte aux additions nécessaires pour assurer la complète cohérence de leur théorie» (*Met.* 986a 4 sq.). L'analyse numérique de la Cinquième de Beethoven par W. Hylock («The golden section and Beethoven's fifth», pp. 121–124) relève de l'à-peu-près – ce qui prive le nombre d'or de toutes ses propriétés: la mes. 13 de l'exposition marque l'élévation d'une courbe émotive qui, s'intensifiant vers la mes. 21, touche au zénith vers 34, avant de décroître vers 55. Cette série de Fibonacci est-elle le fruit du hasard? Ce que nous savons *for certain* est que Bartók ne s'en prive pas... (p.123). Mais attribuer l'unité interne de cet opuscule à cette fatigante idolâtrie pour les vertus transcendantes du divin nombre serait faire tort au sérieux scientifique d'une partie de son contenu, dont le registre oscille capricieusement entre le ton d'outre-tombe des élucubrations médiatiques de Madame Soleil et les hauteurs suraiguës d'une pensée musicologique modeste, respectueuse du lecteur et de l'altérité de ses objets. Saluons, tout d'abord, le recul scientifique de Mme Lespinaud (pp. 99–109): dans la sonate en sol mineur du Cantor (BWV 735), trois cadences importantes, aux mes. «8–9, 13, 21–22», isolent trois termes de la série de Fibonacci (8:13:21), ce qui paraît plausible. Remarquons toutefois que toutes les toniques tombent après les barres des mesures 8/9, 12/13, 21/22; on a donc le choix entre les séries 8:12:21 et 9:13:22; on pourrait invoquer l'«à-peu-près», mais la série de Fibonacci est déjà une approximation. Les gourmets de l'isorythmie pourront se régaler des trois analyses de motets de Dufay que propose Margareth V. Sandresky («The golden section in three Byzantine motets of Dufay», pp. 53–67). De la haute école! La manière dont les *taleae* de *Nuper Ro-*

*sarum Flores* (Dufay) s'inscrivent dans les briques de la cathédrale de Florence a retenu pour un instant notre attention: sujet trop connu, mais que Barbara Barthelmes, dans «Polyphonie der Proportionen. Zum Verhältnis von Architektur und Musik in der Renaissance» (pp. 159–170), étoffe d'une bonne documentation relative à la théorie de l'architecture, d'Alberti à Palladio. Mais c'est au sens de la mesure de Roy Howat («Debussy, Bartók et les formes de la nature», paru il y a six ans dans la *Revue Musicale de Suisse Romande*, III, 1986, pp. 128–141) que revient le mérite d'avoir arraché le gai savoir aux ongles pointus du lion ailé. «Reflets dans l'eau», «Images», «Mouvements», «Musique pour cordes, percussion et célesta»... *in proportion*. La facilité du dénombrement, que se partagent les séries de Lucas et de Fibonacci, ainsi que la clarté apollinienne des résultats esthétiques, contribuent à chasser les derniers soupçons du pédant le plus acharné; le tout agrémenté d'une recherche très fouillée sur la genèse et le contexte des œuvres – on y apprend que l'harmonie dorée d'«Images» et d'«Oiseaux tristes» (de Ravel) tenaient une place privilégiée dans les récitals de Bartók (p. 131). Dans l'absolu, il n'y a aucune recette pour vérifier la légitimité d'une analyse numérique. Mais les recherches de Roy Howat confirment tout ce que les expériences précédentes nous ont appris: les œuvres dont le dénombrement laisse le moins de doute reposent très souvent sur des relations simples et commensurables, autour desquelles gravitent les vrais intérêts du «pythagorisme» occidental.

Brenno Boccadoro

## Radikale Modernität

Helga de la Motte-Haber (Hrsg.):  
«Edgard Varèse, Die Befreiung des  
Klangs»  
Wolke-Verlag, Hofheim 1991, 191 S.

In Hamburg fand 1991 eine Ausstellung über Varèse statt, die von Konzerten und einem Symposium begleitet wurde. Die Referate liegen nun vor und vermitteln ein facettenreiches Bild von der Auseinandersetzung mit diesem Komponisten, dessen Werke jede Anbiederung an das Publikum verweigern.

Rudolf Stephan kommt gleich zu Beginn auf den zentralen Punkt, ohne näher auf ein bestimmtes Stück von Varèse einzugehen: Die peripheren Eigenschaften des Klangs werden wichtig; schon Arnold Schönberg sprach am Schluss seiner Harmonielehre von Klangfarbenmelodien. Wenn der Schall als Geräusch nur noch «sinnlich wahrnehmbar» und nicht als bestimmte Tonhöhe «denkbar» wird, verliert auch das Intervall seine Bedeutung; aus der Melodie wird eine «Geräuschkurve». Hába und Wischnegradsky haben den Tonraum in kleine Intervalle aufgesplitt-

tert und so das Tonmaterial, das für Eduard Hanslick noch «geistfähig» war, «entqualifiziert». Stephan hofft, dass aus dem Chaos der clusterförmigen Masse wieder eine neue Ordnung hervorgehen werde.

Jürg Stenzl hebt den rebellischen Charakter von Varèse hervor, nachdem er dessen Ästhetik auf Ferruccio Busoni zurückgeführt hat: Seit dem Ersten Weltkrieg veränderte sich des Komponisten Haltung kaum; er war auch kein sehr aktiver Musikschriftsteller und gab meist nur Interviews, die Louise Hirbour 1983 in unbefriedigender Form veröffentlichte (vgl. den Beitrag von Christine Flechtner-Wehner in: *Dissonanz* Nr. 3, Februar 1985). Wie Busoni suchte Varèse den nicht-realistischen Ausdruck der Gegenwart, forderte für die neuen Klänge neue Instrumente und sah in diesen Klängen ein Mittel, um mit Intelligenz und Willen eine organische Synthese zu erreichen. Die Parallele zu Busoni mag erstaunen, bedenkt man, wie verschieden die klanglichen Resultate sind, zu denen die beiden Musiker gelangten. Doch kann man daran sehen, wie ähnliche Denkprozesse je nach Stellung in der Musikgeschichte, nach Begabung und Neigung weiterwirken.

Leider fehlt in diesem Zusammenhang eine Darstellung der Beziehungen zwischen Varèse und André Jolivet, der um 1930 dessen Schüler war. *Pascal Decoupret* kommt aber auf John Cage und Pierre Boulez zu sprechen und steuert auch wichtige Hinweise auf den Akustiker Helmholtz bei: Obertöne, Interferenzen, Kombinations-, Differenz- und Summationstöne hat Varèse auskomponiert. Von hier aus liessen sich Perspektiven zu Olivier Messiaen und der Spektralmusik der letzten Jahrzehnte aufzeigen. Cage realisiert den musikalischen Sachverhalt ohne jede Implikation und will jeden Klang «salonfähig» machen; Boulez aber bewundert die «akustische KLARHEIT» und das reine Denken in Formbegriffen bei Varèse, denen eine streng stilistische Vorstellung zugrunde liegt. Auch *Helga de la Motte* insistiert auf der «physischen Materialität des Klangs» und dem unmerklichen Übergang zwischen bestimmten und unbestimmten Tonhöhen, zwischen Ton und Akkord. Dass die «Rauigkeit der tiefen Klänge» heute bei Hugues Dufourt wieder erscheint, wird aber genau so wenig wie die übrige, weniger bekannte Musik Frankreichs erwähnt.

Dass auch andere Aspekte als die vom Obertonspektrum der Klänge ausgehenden Klangblöcke herausgegriffen werden können, beweist *Albrecht Riethmüller*, der kühn die Frage nach der Melodie bei Varèse stellt. Er kommt zum Ergebnis, dass wie Improvisationen anmutende Jazz-Elemente und exotische Einsprengsel unbestimmter Herkunft durchaus vorkommen, die «Krise der Melodie», wie man sie schon im 19. Jahrhundert feststellen kann, aber zu einer Abwehr des Gefälligen, des Kitsches geführt hat. Die Musik von Varèse

ist nicht nur «son organisé» und beweist gerade durch einige «Melodien» ihren verqueren, unangepassten Charakter.

In einem Beitrag von hohem Abstraktionsgrad fördert auch *Hermann Danuser* Ungewohntes am Varèse-Bild zu Tage. Diese Musik ist zwar erklärtermassen «selbstreferentiell», sie bezieht sich nicht auf etwas von aussen, zum Beispiel auf menschliche Leidenschaften. Varèse selber spricht höchstens von der Betrachtung der Sterne durch ein Teleskop und mathematischen Theoremen. Danuser fragt sich aber, ob nicht eine hermeneutische Annäherung möglich wäre, da in «Intégrales» eine Melodie auftritt, die der von Maurice Ravels «Boléro» ähnlich sieht. Eine gewisse Sprachhaftigkeit bleibt gewahrt. Die Musik ist zwar nicht mehr eine «Klangrede» im Sinne von Mattheson, aber eine Spannung zwischen erzählenden und nicht-erzählenden Elementen bleibt bestehen.

Der interdisziplinäre Ansatz von *Wilfried Gruhn* führt zu Beziehungen zwischen Varèse und dem Kubismus Robert Delaunays, dessen Bilder mit explodierenden Eiffeltürmen an Varèses Akkorde gemahnen, die auch von ihm selbst als Wolkenkratzer bezeichnet wurden. Eines seiner Schlüsselerlebnisse war ja Igor Strawinskys «Le Sacre du printemps» mit seinen sich simultan gegeneinander verschiebenden rhythmischen Strukturen.

Das Wort «verquer» erscheint in diesem Buch einige Male. Aus europäischer Sicht mag Varèse so anmuten. Doch *Klaus Ebbeke* weist auf eine typisch amerikanische Situation hin: Die Kunst ist nicht-relational, die Musik erlangt eine rein physische Qualität wie Jackson Pollocks Action Painting oder Frank Stellas Shaped Canvases. Die Bedeutung fällt weg, während der europäische Serialismus nach der Zerstörung der alten Syntax eine neue Syntax suchte. Indem sich Varèse dieser Versöhnung verweigerte, wurde er zu einer der beunruhigendsten Erscheinungen des 20. Jahrhunderts.

Theo Hirsbrunner

## Disques Schallplatten

### Contre l'obsolète romantisme national

*Une anthologie de la musique suédoise contemporaine*

Tout comme les Norvégiens,<sup>1</sup> les compositeurs suédois eurent à éviter un écueil perfide: l'attendrissement assommant sur leurs propres sentiments. Karl-Birger Blomdahl<sup>2</sup> n'écrivait-il pas en 1945: «Certes, nous sommes tous

jeunes – entre vingt et trente ans –, mais tous, nous nous dressons contre l'obsolète romantisme national qui [...], depuis une éternité, écrase la créativité musicale dans notre pays.» L'électro-acoustique constitua un bon moyen de se dépêtrer de cet empoisonnement. Ainsi Lars-Gunnar Bodin<sup>3</sup> (né en 1935), infatigable ambassadeur de la musique suédoise et directeur du Studio de musique électronique de Stockholm<sup>4</sup> en 1979. Il est le premier compositeur à y travailler régulièrement et fut le pionnier du *text-sound-composition* (équivalent de la poésie sonore française), utilisant un matériel textuel très limité, comme dans *Dedicated to You II* (1971), ou plus fourni, comme dans le drame musical multimédia *Clouds* (1972-1976), dont le disque cité présente des extraits. «Cette œuvre, écrit Bodin, veut créer une atmosphère où se mêlent abandon et attente mystique, infinitude et aspiration profonde à une libération spirituelle» – désir qui, aujourd'hui plus que jamais, nous taraude et qu'exprime clairement ce texte de l'œuvre (originellement en suédois): «But why, they asked? Why try to reach / beyond the memory-laden stillness, / beneath the eternal glistening deep, / [...] beyond the precisely calibrated, but desolate field of vision? The only answer we could give was: 'In reality, everything is probably / joined together by nothing.'» Cette réponse, qui parcourt toute cette œuvre si dense (elle dure en fait 90 minutes), s'imagine, plus impressionnante encore, aux détours de présentations de films et diapositives ainsi que des papillonnements des danseurs et des chanteurs.

Cette roborative détresse de Bodin est en outre alimentée par des images de l'ultime et irréfutable destruction: il compose alors des œuvres de «self-therapy», comme il les nomme (et qui le sont aussi pour nous!), telles ses *Mémoires* (1982); il cherche «à exprimer, par une forme musicale, les réactions spécifiquement humaines, les sentiments et l'état d'esprit de celui qui se trouve confronté à la vision de l'imminente catastrophe nucléaire et de la destruction totale qui en résulterait». Ces *Mémoires* évoquent en effet les aguets, l'indifférence tout comme l'horreur, l'angoisse, la fuite éperdue devant le réel, l'agonie. *Dizcours* résulte d'une commande du Groupe de Musique Expérimentale de Bourges où il fut réalisé en 1987, ainsi qu'*Epilogue*, qui remonte à 1979 et utilise les techniques «classiques» de l'électro-acoustique, avec montages de bandes, générateurs, filtres, oscillateurs, modulateurs en anneau, etc.<sup>5</sup> Dans la *Toccata* (1969), enfin, Bodin s'inspire de la philosophie marcusienne, stupéfait qu'il fut qu'un idéologue de la «Nouvelle Gauche» pût avoir une vision aussi béatement optimiste de l'art dans une société post-révolutionnaire; la dernière partie, lyrique et «sentimentale», témoigne bien de l'influence, qu'il déclare inconsciente, de ces idées sur son processus compositionnel.