Zeitschrift: Dissonance
Herausgeber: Association suisse des musiciens
Band: - (2002)
Heft: 76

Buchbesprechung: Livres
Autor: Weid, Jean-Noël von der / Sanguinetti, Claudio

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: 20.02.2026

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

Presque rien avec Luc Ferrari
Jacqueline Caux. Entretiens. Textes et autobiographies imaginaires de Luc Ferrari.
Édtions Main d'Œuvre, Nice 2002 (219 pages).

HETEROZYGOTTSEIDANK !

On ne plaisante pas avec l'humour. Son plaisir et sa désolation. Pour n'en avoir tenu compte, la charpie musicologique et folliculaire gratifia Luc Ferrari de quelques grelots ronflants et expéditifs, et le négligea.

Ce livre, composé d'entretiens, de textes inédits et d'autobiographies imaginaires, est donc bien venu, qui nous présente un portrait exhaustif de ce très insolite compositeur, pourfendeur de tout système, qui invente, au fil de ses découvertes, des chemins sinuant dans l'anecdote, les sons de notre environnement quotidien, le théâtre musical, les besognes dans le boudoir, le film, les *Hörspiele* ; sans itinéraire établi à l'avance, à l'écart des chapelles, des institutions, des universités. Et ce, grâce à sa volonté de travailler en même temps dans la dérision et dans le sérieux – déchiré, comme sa *Symphonie,* « entre la révolte et la volupté, entre réalisme et abstraction, entre mouvement impulsif et formaliste, entre électro et acoustique », entre surréalisme et romantisme.

Il ne tarde pas à créer des notes. L'embrouillamini et les « cadavres exquis » de Radio Londres, *Pacific 231*, ces « musiques de bruit » le ravissent. Études de piano (conflits avec les professeurs), de composition (Honegger, « très dépressif et pessimiste, et disant que c'était pas la peine, vaut mieux devenir dentiste »), d'analyse musicale (Messiaen, « passionnant quand il parlait de la musique des autres, mais insupportable quand il parlait de la sienne, faite de petites idées collées les unes aux autres, comme il collait les chants d'oiseaux »). En 1952-1953, ses premières œuvres sont jouées à Darmstadt : enseignement philosophique de Cage qui fait tout exploser (« on riait comme des fous et il adorait ça ! ») ; rencontre décisive, en 1955 à New York, de Varèse. Puis collaboration avec Pierre Schaeffer à la création du Groupe de Recherche Musicale, réalisations d'émissions radiophoniques et télévisuelles (« Les Grandes Répétitions », notamment celles de *Momente* de Stockhausen). Ferrari assume dès lors pleinement sa carrière de « déviant » ; avec *Hétérozygote* (ce mot l'attire, car il fait appel à l'hétérogénéité), où résonnent des sons qui ne sont ni dans le monde de la musique, ni dans celui des sons concrets, mais dans le monde des bruits lesquels ont une forme, un développement, une manière de vivre : « J'observais la mort, écrit-il dans son Autobiographie n° 5. J'observais ma sensualité et puis après, le chant des abeilles. J'observais la fille d'à côté qui se balançait aux branches des arbres avec son short jaune. Elle me regardait. [...] Et les avions d'argent passaient en envoyant leurs éclairs au soleil, le roulement des bombes et la fumée. J'observais la mort. » Il fait son minimalisme à lui, en introduisant « un minimum de données musicales, c'est-à-dire la négation du son classique dans le sens de la hauteur du son, de la dynamique », lutine le hasard avec détermination, apporte du sensuel, de l'érotisme, car la pensée, c'est de la « sensualité raisonnée », procède à des recherches sur le rythme, cette « manière d'agripper le temps, [...] d'établir une fixité ou une déviation » ; enfin, sans se vouloir théorique ou normatif, il différencie nettement ses compositions instrumentales de ses compositions électroacoustiques. Pour les premières, « le compositeur part de rien. Il est dans un no man's land dans lequel rien n'existe. Quand il pose une note, tout à coup elle est là. Il en pose une deuxième puis il en pose mille. Il entre dans un discours à partir d'une forme qui n'existe pas » ; les secondes, dit-il, « je les réalise à partir de prises de son que je fais moi-même. Je suis donc en face de quelque chose qui est déjà là, en face d'événements qui ont leur propre organisation. Dans un cas, le compositeur a tout pouvoir, dans l'autre, les données lui sont préexistantes ».

C'est dans l'hétéroclite, dans l'imprévisible et le toujours présent inimaginé, entre cataclysme sonore et chuchotement que réside l'unité de l'œuvre de Luc Ferrari. *Jean-Noël von der Weid*

György Ligeti : ***Neuf essais sur la musique.***
Contrechamps, Genève, 2001 (216 pages).

UNE RIGUEUR VIBRANTE ET IRISÉE

Parmi les essais nés de la plume de György Ligeti et publiés dans diverses revues allemandes, neuf ont été choisis par le compositeur lui-même et traduits en français pour figurer au sein de cet ouvrage. Entre analyses détaillées d'œuvres musicales et essais théoriques d'ordre plus général, les textes retenus représentent un large éventail des problèmes techniques et esthétiques auxquels Ligeti s'est intéressé au cours de son activité créatrice, et s'il a souhaité écarter de sa sélection les écrits se référant à ses propres œuvres, nombre des idées et des images qui sont exprimées dans ce livre trouvent une résonance directe dans sa musique.

Parmi les thèmes abordés, soulignons en premier lieu la spécificité du regard apporté par le compositeur sur le sérialisme intégral à la fin des années cinquante : Ligeti prend connaissance de ce mouvement assez tardivement (il quitte la Hongrie et son isolement culturel en 1956) et, s'il fréquente assidûment les cercles de Cologne et Darmstadt à partir de 1957, il n'appliquera néanmoins jamais les préceptes sériels dans ses propres œuvres et conservera un œil critique à l'encontre du phénomène. Aussi, dans *Évolution de la forme musicale* (1960), Ligeti met l'accent sur le danger d'uniformisation que comporte un respect trop strict de la série. Plus tard, dans *La Forme dans la musique nouvelle* (1966), il dénonce la tendance à privilégier le « fétichisme du nombre » (l'expression est de P. Boulez) au détriment du résultat sonore définitif.

Au-delà des quelques critiques adressées au système, Ligeti met en lumière la nouvelle conception de la forme qu'engendre le sérialisme. L'une des caractéristiques essentielles qu'il dégage de son analyse du phénomène, c'est la tendance générale à « émousser la physionomie des intervalles » (p. 131) au profit de couches sonores qui se superposent ou s'interpénètrent : « La fonction de créer la forme, qui était autrefois réservée à quelques lignes mélodiques, motifs ou accords, est passée dans la musique sérielle à des catégories plus complexes telles que des blocs, des structures ou des textures, ce qui confère à la manière de les travailler un rôle éminent dans l'élaboration de la composition. » (p. 140) Ligeti souligne alors l'aspect pictural que revêt ce nouveau traitement de la forme : les relations temporelles, qui dans la musique tonale étaient caractérisées par la directionnalité de l'harmonie, ont désormais tendance à être perçues comme des relations spatiales. Cette nouvelle approche de la musique trouve un écho dans les œuvres auxquelles travaille le compositeur à cette époque, notamment la pièce électronique *Artikulation* (1958) où il cherche à opposer ou fondre différentes textures ; on peut également songer aux champs sonores qui constituent *Atmosphères* (1961)…

Si, de la réflexion que mène Ligeti, il ressort donc des aspects communs entre le sérialisme et sa propre musique, c'est certainement l'expérience acquise au Studio de musique électronique de Cologne en 1957 et 1958 qui aura la plus forte influence sur ses techniques de composition. Cette phase d'apprentissage, le compositeur en témoigne dans *Musique et technique* (1981), où il explique la nature des recherches menées au Studio. Ligeti précise en outre à quels problèmes il s'est heurté : le souffle des bandes qui s'additionne lors de la superposition d'un grand nombre de voix, la difficulté à créer des sons riches et complexes, le « " son " typique des haut-parleurs » (p. 197)… Les limites de cette technologie l'ont finalement conduit à se détourner de la musique électronique, mais cette expérience fut une étape essentielle pour la réalisation des œuvres à venir ; le compositeur décrit notamment comment il a transposé à l'orchestre et aux chœurs la notion de « couleur de mouvement » (terme de G. M. Koenig, qui désigne l'état sonore particulier obtenu lorsque les sons se succèdent à un intervalle de temps inférieur au seuil de perception, un vingtième de seconde), et discute dans cette optique quelques extraits d'*Atmosphères* et de son Requiem.

Les textes plus analytiques de Ligeti constituent de précieux documents par la finesse des observations formulées. *Décision et automatisme dans la* Structure la *de Pierre Boulez* (1958) est à replacer dans le contexte des premiers rapports du compositeur avec l'univers sériel et assume une importance particulière par son objectivité (la parution suscita du reste, à l'époque, certaines réactions dans les milieux musicaux). L'essai *Convention et originalité* (1991), quant à lui, met en lumière la modernité du langage harmonique de Mozart dans son quatuor à cordes en *do* majeur K. 465 et explique comment les dissonances s'intègrent à l'équilibre de la composition.

Enfin, on notera dans les analyses de la musique de Webern les nombreuses remarques soulignant comment le compositeur s'écarte des règles établies pour rompre la symétrie : ce refus d'une soumission aveugle (ou « sourde » devrait-on dire) à un système est symptomatique de la musique de Ligeti et de la liberté de pensée dont il témoigne au fil de ces essais.

Claudio Sanguinetti