

Ivan Wyschnegradsky

# ***Libération du son***

## ***Écrits 1916-1979***

*textes réunis, présentés et annotés par*  
Pascale CRITON

*traduction du russe par*  
Michèle KAHN

*Ouvrage publié avec le soutien du Centre national du livre,  
de la Fondation Francis et Mica Salabert  
et de l'Association Ivan Wyschnegradsky*

collection Symétrie Recherche, série « 20-21 », 2013

**Symétrie Recherche** est une collection à vocation scientifique accueillant des ouvrages de fond sur la musique. Dirigée par un comité scientifique présidé par Patrick Taïeb, elle se décline en plusieurs séries thématiques.

La **série 20-21**, dédiée aux musiques contemporaines, des années 1920 à nos jours, est dirigée par Nicolas Donin (IRCAM, Paris).

## **Symétrie**

30 rue Jean-Baptiste Say  
69001 Lyon, France  
contact@symetrie.com  
www.symetrie.com

**ISBN 978-2-914373-64-7**

dépôt légal : novembre 2013  
© Symétrie, 2013

## **Crédits**

illustration de couverture : Étude chromatique (1943-1950) © Bâle, Fondation Paul-Sacher, collection Ivan Wyschnegradsky

conception et réalisation : Symétrie

impression et façonnage : Présence Graphique, 2 rue de la Pinsonnière, 37260 Monts  
numéro d'imprimeur 111346656

## Avant-propos

Ivan Wyschnegradsky : un nom, une œuvre, une figure de la musique du xx<sup>e</sup> siècle dont on parle des années 1920 à aujourd'hui, en France, en Europe et dans divers pays du monde. Connues par facettes, selon les époques et les contextes – à l'occasion d'un concert ou de la parution d'un enregistrement –, son œuvre et sa pensée demeurent cependant difficiles à saisir dans leur unité. Né à Saint-Petersbourg en 1893, Ivan Wyschnegradsky a émigré en France en 1920 et a vécu à Paris jusqu'à sa mort, en 1979. Si ses années d'études et l'éclosion de sa vocation se déroulent en Russie, son œuvre de maturité voit le jour sur le sol français. Plus d'un siècle après sa naissance – et trente ans après sa mort – il m'a paru nécessaire de relier les tenants d'une histoire dispersée et de restituer les échanges esthétiques qui marquent, au début du xx<sup>e</sup> siècle, les relations entre la Russie et l'Europe. Cette époque, largement reconstituée et commentée dans le domaine de la peinture – de Malévitch à Kandinsky –, comme dans celui du cinéma – de Eisenstein à Vertov –, de la danse – Diaghilev et les Ballets russes –, ou encore de la littérature – de Biély à Mandelstam –, n'a pas encore fait l'objet d'une analyse approfondie en ce qui concerne la musique. Dans ce contexte, la proposition esthétique et théorique de Wyschnegradsky prend naturellement place parmi les courants symbolistes, futuristes et constructivistes dont il a été contemporain et se distingue par son exceptionnelle originalité. Si divers ouvrages relatifs à Wyschnegradsky ont été édités ces dernières décennies, principalement en Allemagne, en Suisse et en Russie, l'édition critique d'écrits majeurs du compositeur est en France une première.

Le titre de ce livre, *Libération du son – Écrits 1916-1979*, fait référence à l'un des premiers articles de Wyschnegradsky, paru en 1924 dans *Nakanounié*<sup>1</sup> lors de son séjour en Allemagne, à l'âge de 27 ans. Constitué de textes écrits entre 1916 et 1979, l'ouvrage que nous présentons propose une vue générale et chronologique sur la carrière et l'œuvre du compositeur. Ce volume réunit d'une part, les premiers écrits d'Ivan Wyschnegradsky (1916-1925) – écrits inédits ici traduits du russe – et d'autre part, la réédition d'articles ultérieurs publiés entre 1927 et 1979 dans diverses revues musicales françaises telles que *La Revue musicale*, *Polyphonie*, *Le Ménestrel*, *La Revue d'esthétique*, consultables en bibliothèque seulement.

---

1. *Nakanounié* [La Veille], journal en russe publié à Berlin de mars 1922 à juin 1924. Seul quotidien d'émigration autorisé en Russie soviétique, *Nakanounié* prônait le retour des émigrés russes dans la mère patrie.

Les textes inédits sont issus du fonds Ivan Wyschnegradsky conservé à la Fondation Paul Sacher (Bâle) – collection sous la direction de Robert Piencikowski. J'ai sélectionné, au sein d'un large corpus, les textes qui marquent les étapes fondatrices, techniques et philosophiques, de l'œuvre et de la pensée de Wyschnegradsky. De même, parmi les correspondances, j'ai choisi une quinzaine de lettres qui témoignent des premières années d'exil conjointement aux premières années en U.R.S.S. après la révolution, puis les échanges tardifs avec Gueorgui Rimski-Korsakov en 1965, qui éclairent de façon synthétique la technique musicale du compositeur. Ces textes inédits ont été établis en russe par Elena Poldiaeva, musicologue, d'après les originaux à la Fondation Sacher. La traduction en français a été réalisée par Michèle Kahn, avec ma collaboration.

Dans le souci de rendre lisible la continuité de la pensée esthétique et théorique qui n'a cessé d'accompagner l'œuvre du compositeur, j'ai souhaité respecter l'ordre chronologique de leur publication, voire de leur rédaction. Les écrits, choisis et annotés, sont présentés de façon à les situer respectivement dans leur contexte. De nombreuses informations, notes et réflexions témoignant de la vie musicale, des événements sociaux et historiques, proviennent des *Cahiers de ma vie*. Ce journal autobiographique (1893-1969), reconstitué par l'auteur dans les années 1940, relate le suivi de sa création (œuvres, écrits, concerts) ainsi que les événements de sa vie sociale et musicale (rencontres, visites, échanges).

L'ouvrage se présente en quatre parties distribuant les périodes majeures de la vie et de l'œuvre de Wyschnegradsky :

1. Les années russes (1916-1920) ;
2. La musique du futur (1920-1926) ;
3. La musique en quarts de ton et sa réalisation pratique (1927-1949) ;
4. L'ultrachromatisme (1950-1979).

L'ensemble des écrits rassemblés autour des « années russes » (1916-1920), années de gestation de *La Journée de Brahmā*<sup>2</sup> – œuvre orchestrale fondatrice de Wyschnegradsky – sont des textes de jeunesse, inédits et traduits du russe. Les débuts du jeune compositeur en Russie dans le cercle de la haute société de Saint-Petersbourg témoignent de ses premières influences et de ses premiers choix, jusqu'à son départ pour l'Europe et son installation définitive en France. Les textes inédits datés de 1916 à 1917 sont établis dans leur intégralité. Les textes suivants, datés de 1918-1921, sont des fragments issus d'un carnet d'idées ou *Journal* rédigé à partir de janvier 1918. J'ai retenu, au sein de cet ensemble

2. *La Journée de Brahmā* a été composée à Saint-Petersbourg au cours des années 1916-1917. Remaniée en 1929 et nouvellement nommée *La Journée de l'Existence*, cette œuvre pour grand orchestre et récitant de près d'une heure – considérée par l'auteur comme son chef d'œuvre – a été reprise à nouveau en 1939. Ce poème dramatique raconte l'histoire de la conscience depuis ses formes les plus primitives jusqu'à sa dimension cosmique et annonce un homme nouveau. Le texte, écrit en russe par le compositeur dans la version originale, a ensuite été établi par lui-même dans sa version française. *La Journée de l'Existence* a été créée à Radio-France dans le cadre du cycle « Perspectives du xx<sup>e</sup> siècle » en 1978, sous la direction d'Alexandre Myrat.

dimensions. Wyschnegradsky fait ici le choix de la logique expérimentale de la *coincidentia oppositorum* de Nicolas de Cues<sup>38</sup> :

En passant à la conception moniste, nous nous retrouvons dans un domaine extrêmement intéressant, qui se différencie fortement de toutes les autres conceptions, et nous mènera à des conclusions très curieuses et très instructives. En premier lieu, on voit disparaître la dualité et la relativité qui sont remplacées par l'Unité et l'Absolu. Les lois logiques changent profondément de caractère. La loi de l'identité et la loi de la contradiction se transforment en loi d'identité des contraires (la *coincidentia oppositorum* de Nicolas de Cues et de Giordano Bruno), la loi du tiers exclu en loi du second exclu (*secundum non datur*). La finitude et la discontinuité disparaissent et laissent place à l'infini et à la continuité, car rien ne limite cette Unité. L'expression mathématique de l'Unité universelle est l'infini  $\infty$ <sup>39</sup>.

C'est faire le choix, dans le sillage du mathématicien de la Renaissance, d'une théorie positive de l'expérience selon laquelle seuls les critères d'évaluation et leur rigueur seront constitutifs d'une science et d'une connaissance de l'univers. Sans donner de modèle à imiter, la théorie de la connaissance de Nicolas de Cues confronte l'intellectualité humaine à son propre non-savoir, à son ignorance initiale et à la nécessité de procéder expérimentalement. Elle n'opère pas de coupure entre le sensible et l'intelligible, si bien que l'esprit ne prendra la mesure de ses propres forces qu'en s'ouvrant au monde. Dès lors, le monde sensible n'est pas un égarement mais une incitation première de l'activité intellectuelle à discerner, nommer, nombrer, élaborer<sup>40</sup>. La puissance créatrice de l'art est alors transformatrice, tournée vers l'invention, l'exploration, doublée d'une dimension ontologique. La question du sujet s'y pose dans son rapport au monde et au cosmos, celle du corps et de l'esprit mais aussi celle du sens et de l'évolution de la musique et plus largement de sa mission dans le contexte général de la culture et de la civilisation. Wyschnegradsky montre dans ce texte son intérêt décisif pour les philosophies de l'infini, l'opposition non exclusive des forces et le jeu des dualismes. Comme nous le verrons par la suite, bien d'autres principes caractéristiques de cette pensée seront déterminants pour l'élaboration de son système. Attiré par les conceptions monistes et l'incidence d'un « temps pur », il analyse les pensées de l'Infini, l'Ineffable, l'Unité, l'Absolu, l'Éternel qu'il relève chez différents philosophes tels que Kant, Leibniz, Schopenhauer, Spinoza, Platon et se positionne en faveur de la pluralité des dualismes.

C'est ainsi, sur le fond de l'expérience sensible et de la valeur qu'elle constitue pour un exercice de l'intelligence, que la notion de *surart* apparaît dans les textes rédigés entre octobre 1916 et novembre 1917. Ce terme, très probablement forgé par Wyschnegradsky en

38. Nicolas de Cues (1401-1464), mathématicien et philosophe de la Renaissance, auteur de *De docta ignorantia* (vers 1440) dans lequel il défend l'idée de la « coïncidence des opposés » (*coincidentia oppositorum*).

39. Ivan WYSCHNEGRADSKY, « La vraie métaphysique », *Journal* (mai 1916), manuscrit en russe, CH-Bps : collection Ivan Wyschnegradsky ; traduction p. 48-54 du présent ouvrage (p. 51).

40. Voir ERNST CASSIRER, *Individu et Cosmos dans la philosophie de la renaissance*, Berlin, 1927 ; réédition, traduction de Pierre QUILLET, Paris : Minuit, 1983, p. 33 et suivantes.

## [Réflexions sur *La Journée de Brahmā*]

Ce texte extrait du Journal (cahiers 2 et 3, 1918-1921) est daté du 26 juin 1918 (nouveau style<sup>48</sup>). Inédite et rédigée en russe, sans titre, la version intégrale de ce texte, présentée à notre initiative sous le titre [Réflexions sur *La Journée de Brahmā*], a été établie d'après les originaux conservés à la Fondation Paul-Sacher.

13 mars–26 juin. Quelle longue interruption, quelle longue période pendant laquelle je n'ai pas touché à ce cahier ! Que m'est-il donc arrivé ? Pourquoi cette interruption inattendue ? Et surtout, si longue ? Et pourquoi a-t-elle soudain pris fin ? Pourquoi ai-je repris le crayon ? Que d'événements pendant ce temps, grands et petits, que de changements ! Mais je ne souhaite pas m'y arrêter pour le moment. C'est en effet pour moi que j'écris tout cela, pas pour quelqu'un d'autre. Même si personne ne comprend ce qui s'est passé pendant ce temps-là, moi, par contre, je le sais bien.

Je me suis approché de la perfection du milieu, et pendant ce temps, je suis devenu fort. La perfection donne des forces, affermit, rend l'homme plus viril, la femme plus féminine. Et je sens en moi des forces terrestres, il y a longtemps que je ne m'étais pas senti aussi viril, autant homme qu'à présent.

Peut-être est-ce pour le mieux. Pour écrire *La Journée de Brahmā*, il faut communier avec la perfection de la fin. Pour Le mettre au monde, pour mettre au monde le Surart, lui donner une Existence réelle, il faut être fort, il faut être terrestre, il faut être un combattant. Mais la perfection du milieu n'a pas été créée pour moi, et je ne suis pas fait pour la perfection du milieu. Nous sommes étrangers l'un à l'autre, comme Siegfried est étranger à la perfection de la fin.

Que va-t-il résulter de tout cela, je l'ignore. Je ne sais qu'une chose, j'aborde une nouvelle phase de ma vie, peut-être lumineuse, entière, peut-être caractérisée par son douloureux dédoublement. En tout cas, il n'y a pas d'essor créateur jusqu'à présent. D'ailleurs quelle est la chose ou la personne qui peut créer un essor en moi ? Rien, personne, en dehors du Non exprimé, du Non dit.

Tout est pâle, tout est falot en comparaison avec Cela. Aucun bonheur terrestre, aucune joie terrestre ne peut-être comparée avec lui, avec cet abîme de Lumière et de Joie.

Mais je suis là à présent, je suis faible, je crains Cela. Il s'est écoulé trop peu de temps depuis lors, je ne me suis pas encore remis.

Et puis il me faut encore réaliser *La Journée de Brahmā*, être courageux, atteindre la parfaite perfection du milieu.

C'est là que réside le caractère profondément tragique de celui qui écrit *La Journée de Brahmā*. Il communique avec la perfection de la fin et ressent la nécessité de se sacrifier au

---

48. Avant la révolution, on utilisait encore en Russie le calendrier julien, en retard de 13 jours sur le calendrier grégorien ; ce dernier était désigné sous le nom de « nouveau style ».

## [Si je pouvais me diviser]

Ce texte extrait du Journal (cahiers 2 et 3, 1918-1921) est daté du 4 novembre 1918 (nouveau style) et fait suite au texte précédent<sup>58</sup>. Inédite et rédigée en russe, sans titre, cette version présentée à notre initiative sous le titre [Si je pouvais me diviser] a été établie d'après les originaux conservés à la Fondation Paul-Sacher.

Si je pouvais me diviser, si je pouvais détacher l'homme de moi, me partager en deux, en trois, avec quelle joie je le ferais. Je détacherais de moi un homme après l'autre et je les enverrais dans le monde pour qu'ils accomplissent ma besogne et moi je resterais moi-même, tout le temps moi-même.

Oui, je mettrais des hommes au monde, l'un après l'autre, et ils se répandraient dans tout l'univers, accomplissant ma volonté. Et ma volonté est de tout embrasser. Et ils embrasseraient tout. En premier, j'enverrais dans le monde des travailleurs, des hercules forts et hardis, afin qu'ils se battent et me déblaient le chemin, car la terre n'est pas encore prête. Ils seraient nombreux. En voici un : un théoricien de la musique, privé du don de création, mais possédant le verbe. Courageux, impassible, disposant d'un immense ascendant sur les autres, il se battrait pour les idéaux de la musique en quarts de ton, se battrait et remporterait la victoire. Il dirait : « Je suis impuissant à créer, mais quelqu'un viendra insuffler une âme vivante au squelette de la nouvelle gamme en quarts de ton de 24 degrés et donnera chair et sang à ce que nous créerons comme un plan et la réunion de plusieurs plans. Préparons-lui donc la voie. » Et il préparerait le matériau pour la perception d'une musique plus subtile que celle à laquelle nous sommes habitués, il créerait des instruments, il créerait un orchestre.

Ensuite, je détacherais aussi de moi des hommes pour créer un orchestre et un chœur, je les multiplierais et les enverrais par le monde. Des violonistes et des chanteurs à l'oreille fine, et beaucoup d'interprètes jouant ces instruments nouveaux, inconnus, créés par le premier.

Et j'enverrais encore un artiste, créateur d'une symphonie de couleurs et de formes capable d'orienter la peinture dans une nouvelle voie, de ranimer cet art par un idéal nouveau, l'idéal d'une peinture détachée de la réalité concrète, mais d'autant plus liée aux racines les plus profondes du cosmos, une peinture musicale, chantante, étincelante, aspirant à rompre l'anneau de fer nommé « le moment présent ». Il œuvrerait infatigablement toute sa vie, il serait raillé, peut-être, mais dans le silence de sa solitude, il créerait

---

58. « Novembre 1918. Se trouver et guérir. Fermeté, solidité de pierre, mécanique, quadrature. Âme-Protée, le feu de la folie à l'intérieur, une machine à l'extérieur. Une conduite parfaite. Prise de possession de la matière et de tous ses moyens. Musique à quarts de ton. J'ai parfait des détails de mes œuvres précédentes (*Prélude en si mineur*, mélodie de *Automne*). Élément du futurisme. Énergie inhabituelle et activité. Négation de la *Journée de Brahṃā*, du *surart*, mysticisme. Épreuve du continuum musical ("tout est liquide"). *Quatre Fragments* comme stade intermédiaire. Visions, ouverture de possibilités illimitées. Sentiment que dans l'espace musical "tout est fluide". » (WYSCHNEGRADSKY, *Cahiers de ma vie*).

## [*Les années charnières*]

*Ces textes, extraits du Journal, cahiers 2 et 3 (1918-1921) sont présentés à notre initiative sous le titre « [Les années charnières] ». Inédits, ces textes rédigés en russe ont été établis d'après les originaux conservés à la Fondation Paul-Sacher.*

### [**Conquête de la musique en quarts de ton**]

#### Réflexions sur la musique (éléments de la musique du futur)

octobre 1920

1. *Sur la musique en quarts de ton.* Les gens naïfs s'imaginent que l'introduction des quarts de ton dans la musique permettra d'obtenir des intervalles purs. Non, le rôle des quarts de ton par rapport au système naturel des tons et des séries harmoniques est tout autre, et précisément : de même que la gamme tempérée de douze degrés exprime une certaine quantité de sons naturels, la gamme tempérée de 24 degrés exprime de façon similaire une quantité plus grande de sons naturels, mais elle ne représente absolument pas la plénitude sonore.
2. Éléments musicaux : une mélodie annonciatrice, infinie ; des taches harmoniques (dentelle, feu de cristal, spectres harmoniques, textures orchestrales), ensuite, peut-être, des convulsions qui se déchirent.
3. Un système « enharmonique » de ton (de huit degrés, symétrique : un ton, un demi-ton, un ton) et un système de quarts (voir le manuel<sup>1</sup>) comme deux moitiés se complétant mutuellement, formant ensemble un « microcosme ».
4. On introduit, dans un système de quarts, des septièmes, des secondes, des quintes et des quarts parallèles, c'est-à-dire précisément ce qui était interdit dans un système de tierces. D'autre part, ce qui était autorisé dans un système de tierces, les tierces parallèles, est interdit dans le système de quarts. En tant que discipline, le système de quarts sert de complément au système de tierces.  
Pour le caractériser, on dira qu'il se distingue par un style plus strict, plus sévère que le système de tierces (les tierces parallèles ont un caractère mièvre). Du point de vue esthétique, il pourrait être défini comme moyenâgeux.
5. La conquête de la musique en quarts de ton : 1) luminosité ; 2) système génératif.

---

1. Wyschnegradsky fait probablement référence à sa « Theorie der 8-stufigen enharmonischen Tonleiter » (1913) et à son essai de manuel « Quarten-System: Entwurf zu einem zukünftigen Musiklehrbuch » (1916-1920), manuscrits inédits conservés à la Fondation Paul-Sacher.

# Introduction

Pascale CRITON

Les articles réunis dans cette partie présentent la nouvelle musique dans le contexte de sa réception en Europe et plus particulièrement en France et en Allemagne au début des années 1920. Rédigées lors de son séjour en Allemagne et publiées en russe dans le journal *Nakanounië* – édité à Berlin de mars 1922 à juin 1924 –, les trois premières publications – inédites en français – présentent les conceptions du compositeur sous une forme désormais destinée à l'édition. « Révolution dans la musique » (1922) fait le rapport de la création allemande du premier quatuor à cordes d'Alois Hába, lors d'un concert à la Musikhochschule de Berlin, « Libération du son » (1923) situe la nécessité de la nouvelle musique dans le contexte culturel, technique et historique de l'Europe de l'Ouest et enfin « Libération du rythme » (1923) interroge le rôle de l'interprète, les relations corps-instrument et la pertinence du système métrique. À ceux-ci s'ajoute le premier article de Wyschnegradsky publié en français dans *La Revue musicale*, « La musique à quarts de ton » (1924) qui reprend, avec quelques variantes, le contenu de « Révolution dans la musique ». Parallèlement, un choix de correspondances témoigne de la vie culturelle et musicale à Saint-Petersbourg (devenue Pétrograd) entre 1922 et 1926 et des échanges que Wyschnegradsky entretient avec ses amis compositeurs et musicologues Igor Miklachevski, Youri Tiouline et Gueorgui Rimski-Korsakov, demeurés en Russie.

Les années 1920-1926 sont celles d'un nouveau départ sur le sol européen, marqué par les nombreuses démarches que le compositeur entreprend, tant pour faire construire un piano en quarts de ton que pour s'insérer dans la vie musicale. Tout d'abord accueilli par son père lui-même émigré à Paris<sup>1</sup>, il découvre la vie parisienne et assiste à de nombreux concerts, s'intéresse au Groupe des six et s'enthousiasme pour le jazz. Très vite, Wyschnegradsky rencontre Nicolas Obouhow<sup>2</sup> avec lequel il se lie d'amitié, retrouve Boris de Schloezer<sup>3</sup> dont il devient proche et fréquente les Tchérépnine<sup>4</sup> chez qui il fera

1. Remarié, le père d'Ivan Wyschnegradsky décède à Paris le 9 mai 1925.

2. Nicolas Obouhow (1892-1954), compositeur russe, disciple de Scriabine, auteur du *Livre de vie* pour chant, deux pianos, croix sonore et orchestre. Son *Traité d'harmonie tonale, atonale et totale* est publié en 1947 aux éditions Durand avec une préface d'Arthur Honegger.

3. Boris de Schloezer (1881-1969), écrivain, musicologue et traducteur, beau-frère de Scriabine, proche de *La Revue musicale*.

4. Alexandre Nikolaïevitch Tchérépnine (1899-1977), compositeur, pianiste et critique, fils de Nicolas Nikolaïevitch Tchérépnine, émigre en France en 1921, puis aux États-Unis, en 1926.

Le Club souhaite d'ailleurs faire venir à notre intention des partitions et des ouvrages édités à l'étranger, mais nous ne savons pas dans quel but. Peut-être pourriez-vous vous renseigner sur ce qu'il y a de nouveau, voire d'ancien concernant les quarts de ton et le prix qu'il faut compter, et nous en informer ? On pourrait également commander des revues qui traitent de la musique en quarts de ton. J'ai entendu dire que vous aviez écrit récemment quelque chose sur les quarts de ton dans *La Revue musicale*.

Mon article sur les quarts de ton est tombé à l'eau, étant donné que la revue *Muzykalnaïa letopis*<sup>42</sup> a subi le même sort. Il semble toutefois qu'il soit en train de ressusciter. Peut-être sera-t-il possible de l'inclure dans le recueil d'articles scientifiques que l'Institut d'histoire des arts se propose de publier.

J'ai récemment été chargé de noter les intonations de la parole pour le studio du théâtre expérimental (où travaille également périodiquement Igor Serguéévitch). J'ai dû utiliser les quarts de ton. C'est à présent en cours d'impression, je me suis arrêté définitivement sur les signes ♯ et ♮. Ce dernier est très commode pour l'impression, étant donné qu'il évite de fabriquer de nouveaux signes et vous savez combien cela compte pour l'humeur des imprimeurs. Le résultat est très beau. En fait, ce sont les premiers quarts de ton imprimés en Russie, si l'on excepte la traduction du court article de Hába parue dans la *Muzykalnaïa Nov*<sup>43</sup>.

[une page manquante]

J'ignore si vous avez su que Mager nous avait envoyé en avril le *Quatuor* de Hába, mais il n'est pas arrivé. Au fait, si vous pouvez indiquer le prix et l'éditeur de ses œuvres, ce serait très bien. Il avait même l'intention de venir ici en début d'année pour prendre connaissance du travail du Cercle et se montrer, mais j'ai dû le décourager en lui disant que celui-ci ne représentait pas encore grand-chose et en outre, il voulait que nous lui fournissions des moyens matériels pendant son séjour ici, ce que nous ne pouvons absolument pas faire. Encore une fois, excusez-moi pour ce long silence.

Votre G. Rimski-Korsakov

## 2.

Le 17 juillet 1924

Très estimé Ivan Alexandrovitch,

Je n'ai aucune nouvelle de vous depuis très longtemps et moi-même, je n'ai pas écrit depuis longtemps. Avez-vous reçu la lettre que j'ai rédigée avec Pozdnéev<sup>44</sup> et l'autre que j'ai écrite

42. Publication périodique paraissant à Pétersbourg, qui a continué sa parution lorsque le nom de la ville a été modifié en Pétrograd, puis Léninegrad.

43. *Muzykalnaïa Nov* est une publication périodique.

44. Alexey Alexeevich Pozdnéev, musicien amateur et théoricien de la musique, secrétaire du Cercle des quarts de ton, partisan d'un système basé sur l'acoustique (série harmonique).

# Introduction

Pascale CRITON

Cette partie réunit sous le titre « La musique en quarts de ton et sa réalisation pratique » un ensemble de textes théoriques et techniques écrits entre 1927 et 1949. Publiés dans différentes revues françaises, ces articles concernent l'élaboration de la musique en quarts de ton, les principes pansonores et les représentations de la musique moderne. Dans « Quelques considérations sur l'emploi des quarts de ton en musique », publié dans *Le Monde musical* (1927), Wyschnegradsky expose les nouvelles possibilités harmoniques et mélodiques qui s'ouvrent à la musique avec l'introduction des quarts de ton. Il en interroge les fondements théoriques dans « Musique et Pansonorité » paru dans *La Revue musicale* (1927). Écrit à la demande de José Bruyr<sup>1</sup> pour *La Revue musicale*, « La musique à quarts de ton et sa réalisation pratique » (1937) dresse un état de l'approche des quarts de ton sur le plan instrumental. Cet article, écrit par Wyschnegradsky en vue d'un concert de ses œuvres, déclenche une polémique avec Alois Hába. Il est suivi d'une réponse de ce dernier publiée dans la rubrique *Controverses* de la même revue<sup>2</sup>, à laquelle Ivan Wyschnegradsky réplique à son tour par une « Réponse à Alois Hába », publiée dans *La Revue musicale*, n° 180 (janvier 1938). Par ailleurs, deux articles présentent les ressorts de l'harmonie par quarts superposées, thème marquant de cette période : l'« Étude sur l'harmonie par quarts superposées » parue en deux parties dans *Le Ménestrel* (12 et 19 avril 1935) étudie les conséquences d'un renversement du système harmonique des tierces vers les quarts, propos théorisé plus tard dans « Préface à un traité d'harmonie par quarts superposées », paru dans *Polyphonie*, n° 3 (1949.) Enfin Wyschnegradsky fait valoir cette même année, dans « L'énigme de la musique moderne (I et II) » paru en deux parties dans *La Revue d'esthétique* (janvier et avril 1949), la spécificité esthétique et technique de la musique moderne.

Cette partie retrace par ailleurs la vie et la réception de son œuvre en France avant-guerre ; une correspondance avec Romain Rolland (1936) témoigne de l'intérêt que l'écrivain a pu porter aux recherches de Wyschnegradsky.

---

1. José Bruyr (1889-1980), poète et critique musical, fondateur avec Armand Panigel, Antoine Golea, etc. autour de Roger Vincent, de l'Académie Charles Cros.

2. Alois HÁBA, « Quelques réflexions sur l'interprétation et sur les bases théoriques de la musique à quarts et à sixièmes de ton », *La Revue musicale*, n° 175 (juin-juillet 1937), p. 92-95 ; réédition p. 305-311 du présent ouvrage.



Exemple 11. Ivan Wyschnegradsky, 6 *Études sur la note do* (pour piano à quarts de ton), 5<sup>e</sup> étude<sup>5</sup>.

Nous avons procédé ainsi en petit, envers le chromatisme quartdetonal comme l'histoire musicale a procédé en gros, envers le chromatisme demi-tonal : d'abord notes de passages, retards, notes auxiliaires ; puis ces procédés deviennent de plus en plus hardis (Wagner, Liszt) jusqu'à ce que chaque accord devienne autonome (Scriabine, Schoenberg).

Pour conclure, je voudrais dire quelques mots sur les échelles inégales qu'on peut former avec les quarts de ton. Par exemple, en se basant sur le cercle de quintes mineures, on obtient une gamme de treize sons, dont la construction est analogue à la gamme diatonique de sept sons, mais où les deux tétracordes sont remplacés par deux heptacordes.

Voici l'aspect de cette gamme :



Exemple 12. Gamme de treize sons (deux heptacordes).

Dans cette gamme on peut former des constructions harmoniques par secondes, tierces, quarts, etc., tout comme dans la gamme à sept sons. Elle est pour ainsi dire la synthèse du diatonisme et du chromatisme.

Les théoriciens russes ont beaucoup réfléchi sur la nature de l'accord énigmatique sur lequel est basée *Prométhée*, l'œuvre de Scriabine (*do-fa#-si b-mi-la-ré*)<sup>6</sup>.

On a supposé qu'il est composé d'harmoniques supérieures, et comporte en soi la 7<sup>e</sup> (*si b*), la 11<sup>e</sup> (*fa#*) et la 13<sup>e</sup> (*la*). Si c'est juste, nous devons baisser ces trois sons d'un quart de ton, comme nous l'avons vu au commencement de cet article. Et nous voyons alors que cet accord est composé de notes de l'échelle précédente.

Avec cet accord on peut moduler. Le 1<sup>er</sup> degré de parenté (trois sons communs) présente la quarte majeure, qui est précisément à la base de notre échelle à treize sons ; le 2<sup>e</sup> degré (deux sons communs) : seconde majeure, tierce neutre, tierce majeure, tierce-quarte ; le 3<sup>e</sup> degré (deux sons communs) : seconde mineure, seconde neutre, seconde-tierce, tierce mineure ; enfin le 4<sup>e</sup> degré (pas de sons communs) : seconde plus que mineure, quarte neutre, triton).

5. Antérieurement *Cinq Variations sur la note ut*, devenu par la suite *Sept Variations sur la note do*.

6. Sur l'accord synthétique de *Prométhée*, voir la note 26, p. 159.

# Introduction

Pascale CRITON

Les articles présentés dans cette dernière partie ponctuent le parcours du compositeur des années 1950 jusqu'en 1970. Ils s'articulent autour des questions théoriques et esthétiques de l'ultrachromatisme et de la pansonorité, développées sous les angles technique et philosophique. Ils abordent les problèmes d'instruments, d'interprétation et de théorie de l'histoire.

« La révolution ultrachromatique », article publié dans *La Vie musicale* en 1952, retrace les grandes lignes de la révolution ultrachromatique alors que « Problèmes d'ultrachromatisme », publié dans *Polyphonie* en 1954, en reconstitue la continuité historique – de l'Antiquité à nos jours. Une lettre éditée sous le titre « À propos de la musique en quart de ton » dans *Le Guide du concert et du disque* (1957) est l'occasion d'une mise au point concernant la conception du piano en quarts de ton réalisée en collaboration avec Hába. Un an plus tard, Wyschnegradsky analyse dans « Continuum électronique et suppression de l'interprète » les convergences et divergences entre la pansonorité et la musique électronique des années 1950, article publié en avril 1958 dans les *Cahiers d'études de radio-télévision*. En 1959, Wyschnegradsky rend compte, dans « Les pianos de Julián Carrillo » paru dans *Le Guide du concert et du disque*, de l'exposition des pianos *Metamorfosadores* conçus par le compositeur mexicain<sup>1</sup> et présentés lors des Semaines musicales de Paris. Enfin, Wyschnegradsky expose dans « Continu et discontinu en musique » la particularité pansonore du point de vue des « formes de conscience musicale » et de leur évolution, article paru dans l'*Encyclopédie des musiques sacrées* en 1970<sup>2</sup>. Pour terminer, un entretien réalisé à Radio-France avec Daniel Charles en 1978, dans le cadre des « Perspectives du xx<sup>e</sup> siècle », donne la parole au compositeur à l'occasion de la création de *La Journée de l'Existence*, peu de temps avant sa disparition, en septembre 1979.

Les années 1950 s'affirment avec la mise en œuvre de l'harmonie cyclique ou « spatiale » dont la technique, basée sur des structurations périodiques, permet de générer une

---

1. Julián Carrillo (1875-1965), compositeur mexicain et théoricien de la musique, fonde en 1930 l'Orquesta Sonido 13 (Mexico) et fait construire quinze pianos *Metamorfosadores* dont l'accord divise le ton en tiers, quarts, cinquièmes, sixièmes... jusqu'aux seizièmes de ton.

2. Ivan WYSCHNEGRADSKY, « Continu et discontinu en musique », *Encyclopédie des musiques sacrées*, t. III : *Traditions chrétiennes (suite et fin) du Concordat à Vatican II*, sous la direction de Jacques PORTE, Paris : Labergerie, 1971, p. 191-194 ; réédition p. 419-425 du présent ouvrage.

Il règne au sujet de la valeur acoustique des intervalles ultrachromatiques une certaine confusion qu'il est bon, à mon avis, de dissiper.

Nous avons affirmé, au début de cette étude, que le quart, ainsi que le sixième de ton possèdent des significations acoustiques très précises, ce que semblent ignorer non seulement les adversaires, mais aussi les partisans de l'ultrachromatisme (pour les adversaires, cette circonstance sert d'argument contre l'ultrachromatisme ; les nouveaux systèmes sonores sont prétendus arbitraires). Cependant nous avons donné la signification acoustique exacte du quart, du tiers, du sixième de ton. Comment sommes-nous parvenus à ces significations ?

Le calcul du nombre de vibrations sonores nous démontre que le 11<sup>e</sup> harmonique, totalement inconnu de l'ancien système, se trouve exactement entre le *fa* et le *fa*♯ (en partant du *do* comme fondamentale) et correspond par conséquent au quart de ton situé entre ces deux notes, c'est-à-dire au *fa*♯, formant ainsi avec la fondamentale l'intervalle de onze quarts, que j'appelle quarte à quarts de ton (son renversement, le treize quarts de ton, c'est la quinte à quarts de ton). Le même calcul démontre que la différence entre ce *fa*♯ non-tempéré (*do-fa*♯, rapport de vibrations sonores  $\frac{9}{11}$ ) et le *fa*♯ tempéré (*do-fa*♯ comme  $\frac{11}{24}$  de l'octave) est minime et qu'elle est inférieure même à celle qui existe entre la quinte non-tempérée ( $\frac{2}{3}$ ) et la quinte tempérée ( $\frac{7}{12}$  de l'octave). On peut dire par conséquent que le 11<sup>e</sup> harmonique est un harmonique à quarts de ton par excellence et que, s'il était question de système non-tempéré, on pourrait dire que le système à quarts de ton est caractérisé par le 11<sup>e</sup> harmonique<sup>18</sup>. En effet, non seulement les onze quarts, mais tous les douze intervalles à quarts de ton se déduisent facilement du 11<sup>e</sup> harmonique. Nous avons défini la valeur acoustique du quart de ton, comme  $\frac{32}{33}$ , — rapport qui correspond à celui de la fondamentale à la quinte du 11<sup>e</sup> harmonique. Les trois quarts sont le rapport de la tierce du 11<sup>e</sup> harmonique ( $\frac{10}{11}$ ) ou de cette dernière à la quinte ( $\frac{11}{12}$ ), les cinq quarts sont le rapport de la quinte à la tierce du 11<sup>e</sup> harmonique ( $\frac{48}{55}$ ) ou de cette dernière à la fondamentale ( $\frac{55}{64}$ ), etc.<sup>19</sup>. Dans les renversements, les rapports numériques sont renversés aussi, mais le premier membre est multiplié par deux (ainsi les treize quarts s'expriment par le rapport numérique  $\frac{11}{16}$  ou  $\frac{15}{22}$ , les vingt-trois quarts, qui sont le renversement du un quart, s'expriment par  $\frac{33}{64}$ , etc.).

Si le système à quarts de ton est caractérisé, du point de vue acoustique, par le 11<sup>e</sup> harmonique, le système à sixièmes de ton est caractérisé par les harmoniques 7 (14<sup>e</sup>) et 13. Ce dernier se trouve à un sixième de ton plus haut que le *la*♭ (en partant toujours du *do* comme fondamentale), formant ainsi avec la fondamentale l'intervalle de vingt-cinq sixièmes, tandis que le 7<sup>e</sup> (14<sup>e</sup>) se trouve à un sixième de ton plus bas que le *si*♭, formant

18. On entend nettement le 11<sup>e</sup> harmonique dans les fanfares des cors de chasse qui, étant des cors naturels, ne possèdent que les sons harmoniques. La quarte ne se trouvant pas dans la série des harmoniques (c'est un harmonique inférieur), les cornistes la remplacent par le 11<sup>e</sup> harmonique — *fa*♯ au lieu de *fa*. [Note d'Ivan Wyschnegradsky]

19. La multiplication par deux donne la même note, mais une octave plus haut. [Note d'Ivan Wyschnegradsky]

## Table des illustrations

|                                                                                                    |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1. Ivan Wyschnegradsky, en 1978 .....                                                              | 6   |
| 2. Sophie Savitch, mère d'Ivan Wyschnegradsky, vers 1900 .....                                     | 12  |
| 3. Ivan Wyschnegradsky et son frère Kolia en 1899 .....                                            | 12  |
| 4. Ivan Wyschnegradsky à huit ans, à Saint-Petersbourg en 1901 .....                               | 13  |
| 5. Nikolaï Alexandrovitch Wyschnegradsky, grand-père<br>paternel d'Ivan Wyschnegradsky .....       | 14  |
| 6. Jacques Savitch, grand-père maternel d'Ivan Wyschnegradsky, en 1930 .....                       | 14  |
| 7. Ivan Wyschnegradsky avec sa cousine sur la côte dalmate en 1912.....                            | 15  |
| 8. Ivan Wyschnegradsky, premier projet de clavier à quarts de ton, 1916 .....                      | 26  |
| 9. Fac-similé de la couverture de « Théorie enharmonique, Cahier II. » .....                       | 46  |
| 10. Page de titre du manuscrit de <i>La Journée de l'Existence</i> .....                           | 106 |
| 11. Clavier chromatique (1919).....                                                                | 121 |
| 12. <i>La divine quadrangularité</i> .....                                                         | 156 |
| 13. Extrait de <i>Méditation sur deux thèmes de La Journée de l'Existence</i> .....                | 172 |
| 14. Ivan Wyschnegradsky, « Projet de transformation<br>du piano à quarts de ton » (1922) .....     | 178 |
| 15. Clavier en quarts de ton, dispositif Grotrian Steinweg (1924), recto .....                     | 179 |
| 16. Clavier en quarts de ton, dispositif Grotrian Steinweg (1924), verso.....                      | 180 |
| 17. Gueorgui Rimski-Korsakov, <i>Poème</i> (extraits).....                                         | 244 |
| 18. Ivan Wyschnegradsky avec sa première épouse Hélène Benois<br>et leur fils Dimitri en 1925..... | 251 |
| 19. Ivan Wyschnegradsky en 1930 .....                                                              | 252 |
| 20. Lucile Markov-Gayden en 1930 .....                                                             | 252 |
| 21. Ivan Wyschnegradsky à Saint-Tropez en 1938 .....                                               | 253 |
| 22. Ivan Wyschnegradsky chez lui à Paris devant son piano en 1929 .....                            | 254 |
| 23. Courrier de la Société musicale indépendante signé Maurice Ravel .....                         | 260 |
| 24. Piano droit en quarts de ton (Förster 1928).....                                               | 260 |
| 25. Programme du concert du 25 janvier 1937, salle Chopin (Pleyel).....                            | 262 |
| 26. Programme du concert du 11 novembre 1945, salle Chopin (Pleyel).....                           | 263 |
| 27. Ivan Wyschnegradsky, <i>Cosmos</i> (1939), p. 1 .....                                          | 298 |

|                                                                                                                  |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 28. Ivan Wyschnegradsky avec Lucile Markov-Gayden, en 1965 .....                                                 | 366 |
| 29. Exposition des pianos de Julián Carrillo salle Gaveau, à l'automne 1958 .....                                | 369 |
| 30. Ivan Wyschnegradsky, <i>Études sur les densités et les volumes</i> (1956), n° 2, p. 2 .....                  | 370 |
| 31. Ivan Wyschnegradsky, <i>Étude sur les mouvements rotatoires</i> (1961), p. 1 .....                           | 372 |
| 32. Répétition du concert du 7 janvier 1977 à Radio-France.....                                                  | 373 |
| 33. Ivan Wyschnegradsky lors d'un séminaire de François Bayle au G.R.M. en 1967 .....                            | 375 |
| 34. Ivan Wyschnegradsky avec Michel Decoust lors d'une répétition<br>à Radio-France en 1977 .....                | 376 |
| 35. Ivan Wyschnegradsky chez lui au piano en 1979 .....                                                          | 404 |
| 36. Portrait d'Ivan Wyschnegradsky par Hélène Benois en 1923 .....                                               | 427 |
| 37. <i>La divine quadrangularité</i> (1919) .....                                                                | 428 |
| 38. <i>Exemple de disposition des claviers et des touches<br/>pour piano ou orgue en 1/12 de ton</i> (1919)..... | 429 |
| 39. Première esquisse de clavier à trois manuels<br>pour un piano à quarts de ton (1922).....                    | 430 |
| 40. Premier projet de clavier à douzièmes de ton (1937) .....                                                    | 431 |
| 41. Notation ultrachromatique en couleurs (1943).....                                                            | 432 |
| 42. Nouveaux intervalles (1943).....                                                                             | 433 |
| 43. Réseau sonore (1943) .....                                                                                   | 434 |
| 44. Échelle des harmoniques (1943) .....                                                                         | 436 |
| 45. Harmonies pleines (1943) .....                                                                               | 437 |
| 46. Projet de clavier ultrachromatique en douzième de ton (1943) .....                                           | 438 |
| 47. Étude chromatique (1943-1950).....                                                                           | 439 |
| 48. Étude chromatique (1943-1950).....                                                                           | 440 |
| 49. Étude chromatique (1943-1950).....                                                                           | 441 |
| 50. La mosaïque lumineuse : <i>Hémisphère de 5 184 cellules</i> (1943-1950) .....                                | 442 |
| 51. Ivan Wyschnegradsky en 1976.....                                                                             | 466 |
| 52. Olivier Messiaen, lettre à Ivan Wyschnegradsky, 1 <sup>er</sup> juillet 1970.....                            | 469 |
| 53. Olivier Messiaen, lettre à Ivan Wyschnegradsky, 12 août 1979 .....                                           | 470 |
| 54. Ivan Wyschnegradsky avec Bruce Mather et Pierrette Le Page en 1975 .....                                     | 471 |
| 55. Ivan Wyschnegradsky avec Walter Labhart en 1977 .....                                                        | 472 |

# Table des matières

|                    |   |
|--------------------|---|
| Avant-propos ..... | 1 |
|--------------------|---|

## *Les années russes*

|                    |   |
|--------------------|---|
| Introduction ..... | 9 |
|--------------------|---|

Pascale CRITON

|                                                                                                      |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| [La gestation d'une œuvre] .....                                                                     | 47  |
| La vraie métaphysique (1916) .....                                                                   | 48  |
| Sur l'art ancien et nouveau et le <i>surart</i> (1916) .....                                         | 55  |
| Sur <i>La Journée de Brahmā</i> et la synthèse de la parole et de la musique (1916) .....            | 67  |
| Sur l'essence du <i>Surart</i> (1917) .....                                                          | 74  |
| [Retour sur 1916] (1918) .....                                                                       | 86  |
| [Une pensée irradiante] (1918) .....                                                                 | 95  |
| [Réflexions sur <i>La Journée de Brahmā</i> ] (1918) .....                                           | 99  |
| Sur la philosophie de la joie et de la souffrance<br>en relation avec la forme musicale (1918) ..... | 103 |
| [Art et cosmos] (1918) .....                                                                         | 107 |
| [Si je pouvais me diviser] (1918) .....                                                              | 111 |
| [Aphorismes] .....                                                                                   | 115 |
| Pensées (1918) .....                                                                                 | 115 |
| De l'idéal du surhomme (1919) .....                                                                  | 125 |
| Petite excursion dans un futur musical plus ou moins éloigné (1919) .....                            | 132 |
| [Vers une philosophie du son] .....                                                                  | 137 |
| [La nouvelle musique] (1919) .....                                                                   | 137 |
| [L'esprit, le corps et la machine] (1919) .....                                                      | 142 |
| [Réflexions sur la musique] (1919) .....                                                             | 154 |
| [Les années charnières] .....                                                                        | 163 |
| [Conquête de la musique en quarts de ton] (1920) .....                                               | 163 |
| L'orchestre en quarts de ton (1918-1920) .....                                                       | 165 |

## ***La musique du futur***

|                                                      |     |
|------------------------------------------------------|-----|
| Introduction .....                                   | 175 |
| Pascale CRITON                                       |     |
| Révolution dans la musique (1922) .....              | 195 |
| Libération du son (1923) .....                       | 201 |
| Libération du rythme (1923) .....                    | 207 |
| La musique à quarts de ton (1924) .....              | 215 |
| Correspondances (1920-1926) .....                    | 219 |
| Igor Miklachevski à Ivan Wyschnegradsky .....        | 219 |
| Youri Tiouline à Ivan Wyschnegradsky .....           | 231 |
| Gueorgui Rimski-Korsakov à Ivan Wyschnegradsky ..... | 237 |

## ***La musique en quarts de ton et sa réalisation pratique***

|                                                                                                                                            |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Introduction .....                                                                                                                         | 257 |
| Pascale CRITON                                                                                                                             |     |
| Musique et Pansonorité (1927) .....                                                                                                        | 277 |
| Quelques considérations sur l'emploi<br>des quarts de ton dans la musique (1927) .....                                                     | 287 |
| La musique à quarts de ton et sa réalisation pratique (1937) .....                                                                         | 299 |
| Controverse Ivan Wyschnegradsky – Alois Hába (1937-1938) .....                                                                             | 305 |
| Alois Hába : « Quelques réflexions sur l'interprétation et sur les bases théoriques<br>de la musique à quarts et à sixièmes de ton » ..... | 305 |
| Ivan Wyschnegradsky : « Réponse à Alois Hába » .....                                                                                       | 309 |
| Étude sur l'harmonie des quarts superposées (1935) .....                                                                                   | 313 |
| Préface à un <i>Traité d'harmonie</i> par quarts superposées (1949) .....                                                                  | 323 |
| L'énigme de la musique moderne (1949) .....                                                                                                | 331 |
| I. Du son à la Pansonorité .....                                                                                                           | 331 |
| II. La Pansonorité .....                                                                                                                   | 344 |
| Lettre de Romain Rolland à Ivan Wyschnegradsky (1936) .....                                                                                | 363 |

## ***L'ultrachromatisme***

|                                                                                   |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Introduction .....                                                                | 367 |
| Pascale CRITON                                                                    |     |
| La révolution ultrachromatique (1952) .....                                       | 387 |
| Problèmes d'ultrachromatisme (1954) .....                                         | 391 |
| À propos de la musique en quarts de ton (1957).....                               | 405 |
| Continuum électronique et suppression de l'interprète (1958) .....                | 407 |
| Les pianos de Julián Carrillo (1959).....                                         | 417 |
| Continu et discontinu en musique (1971).....                                      | 419 |
| <i>Cahier d'illustrations en couleurs</i> .....                                   | 427 |
| Correspondance Ivan Wyschnegradsky –<br>Gueorgui Rimski-Korsakov (1962-1963)..... | 443 |
| Entretien avec Daniel Charles .....                                               | 455 |
| Perspectives.....                                                                 | 467 |
| Pascale CRITON                                                                    |     |
| Témoignage inédit d'Henri Dutilleux .....                                         | 481 |

## ***Annexes***

|                                 |     |
|---------------------------------|-----|
| Catalogue des œuvres .....      | 485 |
| Bibliographie.....              | 495 |
| Écrits de Wyschnegradsky .....  | 495 |
| Entretiens .....                | 498 |
| Écrits sur Wyschnegradsky ..... | 499 |
| Discographie .....              | 503 |
| Index des œuvres.....           | 505 |
| Index des personnes.....        | 511 |
| Table des illustrations.....    | 518 |