

Université de Montréal

L'hétérophonie « statistique » et l'oralité dans les œuvres de forme-
moment *Momente* et *Telemusik* de Karlheinz Stockhausen

Par
Vicky Tremblay

Faculté de musique

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de
Maître en Musique, option Musicologie

Mai 2022

© Vicky Tremblay, 2022

Université de Montréal
Faculté de musique

Ce mémoire intitulé

L'hétérophonie « statistique » et l'oralité dans les œuvres de forme-moment *Momente* et
Telemusik de Karlheinz Stockhausen

Présenté par
Vicky Tremblay

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Michel Duchesneau
Président-rapporteur

Jonathan Goldman
Directeur de recherche

Sylvain Caron
Membre du jury

Résumé

Ce mémoire porte sur la notion de « texture » et son application dans la forme-moment théorisée par Karlheinz Stockhausen au tournant des années 1960. À partir des écrits, captations audiovisuelles de conférences et partitions du compositeur, il interroge plus particulièrement l'hétérophonie et la composition dite « statistique » dans les œuvres *Momente* (1962-1969) et *Telemusik* (1966).

Stockhausen et ses contemporains évoluent dans un contexte de révolutions scientifiques et technologiques inégalé dans l'histoire de la musique. Avec l'arrivée de la musique électronique et de l'enregistrement sonore, les notions de « performance » et d'« œuvre » ne vont plus de soi pour plusieurs compositeurs de l'avant-garde européenne. En outre, le mouvement de mondialisation et le contact de plus en plus fréquent avec les musiques extraoccidentales – étroitement liés aux avancées en matière de télécommunications – exposent le public et les musiciens à de nouvelles cultures musicales. Parallèlement, l'hétérophonie, généralement définie comme la « variation simultanée d'une même mélodie » (Cooke 2001) et associée à de nombreuses musiques de tradition orale, devient une texture de plus en plus usuelle pour certains compositeurs européens comme Mauricio Kagel, Pierre Boulez et Karlheinz Stockhausen.

Dans cette recherche, l'exploration de l'« espace poïétique » (Nattiez 1999 [1984]) de Stockhausen et l'étude de *Momente* et de *Telemusik* selon le modèle tripartite de Pärtlas (2016) montrent que l'hétérophonie correspond à la composition « statistique », qui permet au compositeur de répartir les hauteurs et les durées de façon aléatoire. Cette pratique se manifeste par la graphie qualitative et l'exécution plus libre par les interprètes de *Momente*, ainsi que par l'insertion d'échantillons sonores de musiques traditionnelles dans *Telemusik*. Il apparaît que l'hétérophonie et la musique « statistique » s'intègrent plus largement dans une nouvelle forme d'oralité à la fois « seconde » (développée dans un contexte d'« hégémonie de l'écriture ») et « médiatisée » (Zumthor 2008) par les nouveaux dispositifs électroniques.

Mots-clés : Karlheinz Stockhausen – hétérophonie – texture – forme-moment – *Momente* – *Telemusik* – *Weltmusik* – composition statistique – oralité

Abstract

This thesis examines the notion of "texture" and its application in the moment-form theorized by Karlheinz Stockhausen at the turn of the 1960s. Based on the composer's writings, audiovisual recordings of conferences and scores, it considers more specifically the heterophony and the so-called "statistical" composition in the works *Momente* (1962-1969) and *Telemusik* (1966).

Stockhausen and his contemporaries evolved in a context of scientific and technological revolutions unequalled in the history of music. With the advent of electronic music and sound recording, the notions of "performance" and "work" were no longer self-evident for many composers of the European avant-garde. In addition, the globalization movement and the increasing contact with non-Western music - closely linked to advances in telecommunications - exposed audiences and musicians to new musical cultures. At the same time, heterophony, generally defined as the "simultaneous variation of the same melody" (Cooke 2001) and associated with many musics of oral tradition, is becoming an increasingly common texture for some European composers such as Mauricio Kagel, Pierre Boulez and Karlheinz Stockhausen.

In this study, the exploration of Stockhausen's "poietic space" (Nattiez 1999 [1984]) and the examination of *Momente* and *Telemusik* according to Pärtlas' (2016) tripartite model show that heterophony corresponds to "statistical" composition, which allows the composer to randomly distribute pitches and durations. This practice is manifested in the qualitative graphics and freer performance by the musicians in *Momente*, as well as in the insertion of sound samples of traditional music in *Telemusik*. It appears that heterophony and "statistical" music are part of a new form of orality that is both "second" (developed in a context of a "writing hegemony") and "mediated" (Zumthor 2008) by the new electronic devices.

Keywords : Karlheinz Stockhausen – heterophony – texture – moment-form – *Momente* – *Telemusik* – *Weltmusik* – statistical composition – orality

Table des matières

Résumé.....	ii
Abstract.....	iii
Table des matières.....	iv
Liste des figures et tableaux.....	vi
Remerciements.....	vii
Introduction.....	1
Objectifs et questions de recherche.....	2
Méthodologie.....	3
Plan du mémoire.....	10
Chapitre 1. La texture et l'hétérophonie au XX^e siècle : de l'absolutisme à la culture	12
1.1 L'absolutisme dans la critique musicale : texture et <i>Werktreue</i>.....	13
1.1.1 <i>Tovey et l'idéal classique.....</i>	14
1.1.2 <i>Rosen et la texture chez Schoenberg.....</i>	17
1.2 Le néo-positivisme et la systématisation de la texture.....	19
1.2.1 <i>La systématisation de Helmholtz à Stumpf et Adler.....</i>	20
1.2.2 <i>L'étude de la texture dans la musicologie cognitive.....</i>	22
1.3 L'étude de l'hétérophonie au XX^e siècle : de la théorie à la culture.....	27
1.3.1 <i>Premiers usages dans la musicologie comparée.....</i>	27
1.3.2 <i>Reconsidérations dans l'ethnomusicologie après 1950.....</i>	29
1.3.3 <i>Perspectives critiques au tournant du XXI^e siècle.....</i>	32
1.3.4 <i>Un modèle d'analyse entre Music Theory et ethnomusicologie selon Pärtlas.....</i>	34
1.4 L'hétérophonie dans la création musicale occidentale du XX^e siècle.....	38
1.4.1 <i>Seeger et Crawford : L'hétérophonie et le contrepoint dissonant.....</i>	38
1.4.2 <i>L'hétérophonie à travers le prisme du structuralisme chez Boulez.....</i>	40
1.4.3 <i>L'influence des musiques extraoccidentales.....</i>	42
Chapitre 2. Forme-moment, écriture statistique et oralité dans la théorie de Stockhausen.....	46
2.1 La théorie de la forme-moment et la notion d'oralité.....	48
2.1.1 <i>La forme-moment et le « champ expressif de l'œuvre ».....</i>	49

2.1.2 « Oralité » de la forme-moment.....	53
2.2 La forme-moment et la texture dans l'espace poïétique du compositeur	54
2.2.1 Du néo-positivisme à l'esthétique sérielle : l'écriture statistique et la texture.....	55
2.2.2 L'absolutisme et la forme-moment selon le modèle de Pärtlas	58
2.3 Forme-moment, hétérophonie et oralité	73
Chapitre 3. Composition et exécution hétérophonique : la graphie statistique de <i>Momente</i> (1962-1969)	76
3.1 Présentation de l'œuvre : la texture et la notation graphique de <i>Momente</i>.	77
3.1.1 Notation du temps	81
3.1.2 Homophonie et graphie mixte	82
3.1.3 Polyphonie et graphie quantitative	84
3.1.4 Hétérophonie et graphie qualitative	85
3.2 Les moments « M » à l'aune du modèle de Pärtlas	88
3.2.1 Conceptualisation (pensée musicale)	88
3.2.2 Comportement : une poïétique-interprétationnelle	90
3.2.3 Réalisation sonore (texture) : une ligne statistique	91
3.3 Hétérophonie et oralité seconde dans <i>Momente</i>	93
Chapitre 4. Des objets trouvés statistiques dans <i>Telemusik</i> (1966).....	97
4.1 Présentation de l'œuvre et contexte de création.....	98
4.1.1 Récits de voyage et œuvres d'art.....	101
4.1.2 Expérience immersive et musique électronique.....	101
4.2 Les échantillons hétérophoniques selon le modèle de Pärtlas	103
4.2.1 Conceptualisation (pensée musicale)	105
4.2.2 Comportement (behaviour).....	108
4.2.3 Réalisation sonore	110
4.3 « Objets trouvés » statistiques et oralité médiatisée	111
Conclusion.....	117
Références.....	122

Liste des figures et tableaux

Figures

1. L'espace textural de Huron (1989)	26
2. Modèle de Pärtlas (2016)	35
3. Le champ expressif de l'œuvre de Crispin et Östersjö (2017)	52
4. Le poisson de Klee (Klee et Spiller 1973).....	57
5. Les probabilités usuelles des fondamentales de Walter Piston (Meyer 2011 [1956]) ..	67
6. Caractéristiques des groupes de moments de <i>Momente</i> (1962-1969)	79
7. Les flèches des possibilités d'insertions dans <i>Momente</i> (2008).....	80
© Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten, Germany (www.karheinzstockhausen.org)	
8. Répartition spatio-temporelle de la partition de <i>Momente</i> (2008).....	81
© Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten, Germany (www.karheinzstockhausen.org)	
9. Extrait du moment « K » pur de la partition originale de <i>Momente</i> (2008).....	83
© Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten, Germany (www.karheinzstockhausen.org)	
10. Extrait du moment « D » pur de la partition originale de <i>Momente</i> (2008).....	85
© Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten, Germany (www.karheinzstockhausen.org)	
11. Extrait du moment « M » pur de la partition originale de <i>Momente</i> (2008).....	87
© Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten, Germany (www.karheinzstockhausen.org)	
12. Cinquième Moment de <i>Telemusik</i>	99
© Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten, Germany (www.karheinzstockhausen.org)	
13. Moment 25 de <i>Telemusik</i>	105
© Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten, Germany (www.karheinzstockhausen.org)	

Tableaux

1. Configurations possibles des moments selon Stockhausen	56
2. Caractéristiques des groupes de moments de <i>Momente</i> (1962-1969)	78
3. Liste des extraits sonores dans le texte-CD de <i>Telemusik</i> (2007)	104

Remerciements

Malgré le fait que ma maîtrise se soit déroulée majoritairement à distance, en pleine pandémie mondiale, j'ai eu la chance de rencontrer des gens qui ont significativement marqué mon parcours professionnel et personnel depuis mes débuts en Musicologie. Je remercie mon directeur de recherche Jonathan Goldman pour son soutien et ses conseils, ainsi que pour son accueil dans le projet *Vers une histoire et une théorie transculturelles de l'hétérophonie*. Merci à Danick Trottier de m'avoir initiée à la recherche et à la Musicologie dès mon baccalauréat à l'UQAM, à Sylvain Caron pour ses conseils et l'introduction à la musicologie de la performance et à Vanessa Blais-Tremblay de m'avoir montré les coulisses de l'édition scientifique. Merci également à Michel Duchesneau, à Caroline Marcoux-Gendron et à tous les gens impliqués à l'OICRM qui contribuent à rassembler les chercheurs et les étudiants en musique de divers horizons en une même communauté.

Je remercie Kathinka Pasveer de *Stockhausen-Stiftung für Musik* pour son aimable collaboration quant aux droits d'auteurs ainsi que pour les multiples envois de documents essentiels à cette recherche.

Pour leur soutien financier, je remercie le Conseil de recherche en sciences humaines (CRSH), l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM), l'Université de Montréal et le Fonds les amis de l'Art.

En dehors du milieu universitaire, je tiens à remercier mes parents, Pascale et Michel, d'avoir toujours encouragé ma curiosité pour la musique et la littérature. Enfin, merci à Jean-François de partager avec moi la passion des arts et les beaux moments au quotidien.

Introduction

L'œuvre musicale et théorique de Karlheinz Stockhausen (1928-2007) reflète une conception du sonore axée sur une idée du progrès, alors que le compositeur s'intéresse à l'avènement de l'électronique et à l'émergence d'une conscience planétaire. En outre, son approche esthétique est indissociable de ses convictions spirituelles et de son dévouement aux avancées technologiques de la seconde moitié du XX^e siècle (Toop 2001). Dès ses premiers écrits, il énonce sa vision d'une « réorientation de l'écoute à la carte vers une écoute méditative [...] intégrée au tournant spirituel général qui va d'un individualisme exacerbé vers la dimension collective de l'individu » (Stockhausen 2017 [1952], p. 42). Sa pensée et sa démarche de création manifestent l'importance de construire une nouvelle « tradition orale » (Stockhausen 1989a [1971], p. 27), notamment lorsqu'il imagine un interprète « productif », émancipé de la pratique « reproductive » qui domine les conventions de la musique savante européenne de son temps (Stockhausen 2017 [1959], p. 255). Les écrits de Stockhausen témoignent ainsi d'un intérêt marqué pour une nouvelle forme d'« oralité », prenant en compte la performance – c'est-à-dire la pratique de l'interprète et celle de l'auditeur – comme un élément d'une importance comparable à l'écriture dans sa pensée compositionnelle.

Pour arriver à cette « dimension collective » et « orale » du musical, Stockhausen entreprend dans les années 1950-1960 le projet aux allures d'utopie de *tout* inclure dans ses œuvres, sans prioriser quoi que ce soit : les individus, les sons, mais aussi les formes et les textures. En ce sens, le compositeur se détourne de certaines pratiques traditionnelles européennes; les formes dites « dramatiques » et l'harmonie tonale ayant dominé pendant plus de deux siècles, il importe à Stockhausen et à plusieurs compositeurs de sa génération de développer de nouvelles possibilités musicales. C'est dans ce contexte que la forme-moment et la composition dite « statistique » sont théorisées dans ses écrits et composées dans certaines partitions. Dans la foulée de ces nouvelles expérimentations compositionnelles, Stockhausen en vient à inclure l'hétérophonie dans ses œuvres, notamment dans *Momente* (1962-1969) et *Telemusik* (1966).

Objectifs et questions de recherche

Ce mémoire s'inscrit dans le cadre du projet de recherche *Vers une histoire et une théorie transculturelles de l'hétérophonie* dirigé par Jonathan Goldman¹. L'un des objectifs de ce projet est d'étudier la dimension transculturelle de l'« hétérophonie », cette texture et cette pratique musicale que des chercheurs ont repérées dans plusieurs musiques de tradition orale à travers le monde. S'il est plus répandu dans les travaux ethnomusicologiques, le terme « hétérophonie » et les procédés qu'il évoque ne sont pas étrangers aux avant-gardes occidentales et aux compositeurs qui les ont suivis comme en témoignent plusieurs exemples. Les compositeurs Mauricio Kagel et Ștefan Niculescu ont explicitement nommé des œuvres *Hétérophonie*². En outre, le compositeur et professeur émérite à l'Université de Montréal José Evangelista a largement exploré l'hétérophonie comme principe de composition dans ses écrits (Evangelista 1990), et surtout dans ses œuvres (Goldman 2014). Enfin, on retrouve le terme dès les années 1960 dans le discours théorique de Pierre Boulez (1963), puis dans les esquisses d'œuvres, partitions et prises de parole de Stockhausen des années 1960 et 1970.

Cet intérêt pour l'hétérophonie n'est pas sans lien avec les nouvelles découvertes en ethnomusicologie. Les musiques collectées et analysées par de nombreux chercheurs au cours du XX^e siècle ont rapidement suscité un grand intérêt de la part des musiciens et du public en Occident : « Si les ethnomusicologues ont contribué à ouvrir les portes de notre perception aux "musiques du monde" dans leur immense diversité, ils n'ont en revanche jamais imaginé l'engouement que certaines d'entre elles pourraient provoquer auprès du grand public » (Aubert 2001). De fait, Aubert souligne dans son livre *La musique de l'autre* que cet « élargissement de nos horizons artistiques » a contribué à « vivifier tout un secteur de la création contemporaine, tant savante que populaire, par l'apport de dimensions nouvelles, de techniques inédites, de conceptions de l'espace et du temps musicaux souvent radicalement distinctes des nôtres [...] » (*Ibid.*). En outre, l'hétérophonie entendue dans certaines cultures apparaît comme une nouvelle possibilité sonore et compositionnelle pour plusieurs compositeurs de l'avant-garde.

¹ Goldman CRSH, 2020-2023.

² Mauricio Kagel, *Hétérophonie*, pour orchestre de 42 solistes (1961) et Ștefan Niculescu, *Hétérophonie* (1967) et *Hétérophonies pour Montreux* (1986).

Cette étude est donc consacrée à deux œuvres comprenant des matériaux hétérophoniques, *Momente* (1962-1969) et *Telemusik* (1966), qui seront considérées à la lumière des écrits, conférences et partitions de Stockhausen. Plus précisément, je discuterai de la texture et de l'hétérophonie dans ces deux œuvres de « forme-moment » [*Momentform*], une forme conceptualisée par Stockhausen au tournant des années 1960. Alors que la critique musicale a souligné à quel point le rôle de la texture en général a évolué depuis l'apparition des musiques post-tonales au XX^e siècle (Dunsby 2004), les développements techniques déployés par Stockhausen dans les œuvres de forme-moment soulèvent de nouvelles considérations sur le plan de l'exécution et de l'écoute. Ainsi, en quoi l'étude de l'hétérophonie révèle-t-elle de nouvelles pratiques spécifiques associées à l'interprétation et à l'audition dans *Momente* et *Telemusik*? Comment cette texture et la forme-moment s'inscrivent-elles dans un nouveau rapport à l'« oralité » dans la pensée du compositeur?

Méthodologie

Le corpus à l'étude

Pour répondre à ces questions, il importe de considérer la théorie de Stockhausen en continuité avec ces deux œuvres. Plus précisément, j'étudierai des écrits et conférences du compositeur publiés ou enregistrés dès le début de sa carrière dans les années 1950 jusqu'au tournant des années 1970. Ses différentes prises de parole au cours de cette période offrent l'opportunité de retracer le cheminement de sa pensée compositionnelle à partir de la musique sérielle ou « pointilliste » et par « groupes », en passant par l'écriture « statistique » jusqu'au développement de la « forme-moment », par laquelle le compositeur résout des problématiques liées à la conceptualisation du temps musical.

Parmi les formes de discours du compositeur étudiées se trouvent des écrits théoriques publiés dans des revues spécialisées telles que *die Reihe*³ ou lus par Stockhausen lors d'émissions radiophoniques. Ces écrits sont généralement contemporains des œuvres dont ils relèvent et éclairent la construction de sa pensée compositionnelle parallèlement à la

³ *die Reihe* est un périodique de langue allemande consacré aux nouveaux développements de la musique contemporaine (notamment la musique électronique). Il est édité par Herbert Eimert et Karlheinz Stockhausen entre 1955 et 1962. Dans ce travail, les textes utilisés ont été traduits par Christian Meyer dans un recueil publié aux éditions Contrechamps (Stockhausen 2017).

composition. Des « auto-analyses » de ses œuvres réalisées *a posteriori* sont également utilisées. Cette approche plus réflexive correspond à une tendance observable chez de nombreux compositeurs occidentaux qui, au courant des années 1960, s'éloignent progressivement des positionnements théoriques dans des tribunes spécialisées pour privilégier les entretiens et l'auto-analyse à des fins pédagogiques et vulgarisatrices (Donin 2013)⁴.

Nicolas Donin définit les « auto-analyses » comme des écrits qui engagent pour le compositeur « une réflexivité à l'égard de l'activité créatrice et un travail d'analyse de ses propres œuvres » (*Ibid.*, p. 1631). Cette réflexivité est caractéristique des auto-analyses présentées dans les conférences données en Angleterre et filmées en 1972 et 1973 par Allied Artists London au cours desquelles Stockhausen illustre concrètement des aspects de sa théorie à travers les structures musicales, tout en soulignant que certains éléments théoriques exposés durant sa présentation ont été réfléchis *après* la composition. Le « cadre technique d'analyse » (*Ibid.*) utilisé lors de ces conférences est aussi l'occasion pour le compositeur de comparer ses propres structures avec celles d'autres compositeurs et d'autres traditions musicales, parfois sans égard aux pratiques spécifiques des musiciens et au contexte culturel dans lesquelles elles s'inscrivent. Cette pratique « universalisante » relativement courante parmi les compositeurs de la même génération (Aguila 2013) sera discutée plus en détail au premier et au quatrième chapitre.

Les œuvres à l'étude *Momente* (1962-1969) et *Telemusik* (1966) ont été sélectionnées parmi le vaste répertoire du compositeur pour leur usage distinct de matériaux hétérophoniques. Dans le cas de *Momente*, l'hétérophonie est utilisée pour structurer les matériaux exploités dans un groupe de moments mélodiques, les moments « M ». Dans *Telemusik*, cette même texture est plutôt caractéristique de plusieurs échantillons sonores issus de différentes musiques de tradition orale à travers le monde que Stockhausen met en commun dans une œuvre électronique. De fait, l'hétérophonie dans ces œuvres est toujours associée à la musique « statistique », une technique que Stockhausen et d'autres

⁴ Donin a également publié un recueil réunissant plusieurs auto-analyses permettant de saisir l'ampleur du phénomène au XX^e siècle (Donin 2019).

compositeurs utilisent pour concevoir des textures moins déterminées sur la partition et réparties de façon plus aléatoire dans le temps de l'œuvre.

Le cadre conceptuel

Afin de retracer l'apparition de ce type d'écriture dans la pensée compositionnelle de Stockhausen, les différents discours seront mis en parallèle avec des sources documentaires variées par lesquelles sa théorie sera envisagée dans son contexte historique. Plus précisément, des travaux de nature historiographique, de la musicologie dite « systématique » et de la critique musicale⁵ situeront son « espace poïétique » (Nattiez 1999 [1984]), c'est-à-dire le réseau d'influences intellectuelles au sein duquel il est possible d'inscrire Stockhausen.

L'impact de la théorie de l'information dans la pensée du compositeur et de ses contemporains (Grant 2001; Iverson 2019) sera au cœur du second chapitre. Une attention particulière sera accordée aux travaux de Leonard B. Meyer, qui à la fin des années 1950 s'est lui aussi intéressé aux développements de la théorie de l'information en lien avec la musique (Meyer 1957). Une comparaison entre la pensée de Meyer et celle du compositeur illustrera certaines tensions entre les idées de nombreux critiques et musicologues plus orientés vers l'analyse du discours harmonique tonal et celles des compositeurs sériels et post-tonals de l'époque. Alors que plusieurs rapports de continuité sont perceptibles à la lecture de leurs travaux respectifs, ce sont les distinctions entre leurs deux théories qui manifestent un dialogue entre une vision de l'œuvre musicale en continuité avec la tradition transmise par Meyer et les nouvelles exigences esthétiques que Stockhausen associe à la forme-moment.

Préalablement à cette définition d'un espace poïétique du compositeur, un parcours de la littérature sur l'hétérophonie dans la critique, la musicologie et la création musicale au XX^e siècle permettra d'en situer les différentes conceptions et définitions à travers les décennies, de même que les nombreuses implications méthodologiques et idéologiques que le terme a pu évoquer depuis les débuts de ces disciplines jusqu'à aujourd'hui. Après un survol du terme « texture » dans la critique musicale illustrant qu'il n'était pas sans rapport avec un idéal

⁵ La critique musicale est envisagée ici dans le même sens que la « critique littéraire », et non pour désigner les écrits journalistiques sur la musique (voir le début de l'article de Kerman (1980) à ce sujet).

« absolutiste », le premier chapitre présentera ultimement la définition de l'hétérophonie et le modèle théorique élaborés par l'ethnomusicologue estonienne Zanna Pärtlas (2016).

L'histoire plus complète des développements associés au terme dans la musicologie et l'ethnomusicologie sera essentielle pour une application critique et informée de ce concept aux œuvres de Stockhausen. En ce sens, le modèle de Pärtlas a l'avantage d'illustrer les dimensions théoriques et anthropologiques de l'hétérophonie comme phénomène associé aux musiques de tradition orale, un aspect fondamental pour en saisir la fonction dans *Momente* comme dans *Telemusik*. Pour cette raison, ce modèle fera l'objet d'une description plus complète au premier chapitre et sera repris dans chacun des chapitres subséquents.

Puisqu'il est question de situer l'hétérophonie dans un projet de construction d'une « nouvelle tradition orale, transmise par l'oreille » (Stockhausen 1989a [1971], p. 27), il importe d'interroger le concept d'« oralité ». Selon Jean Molino, ce sujet n'a pas reçu toute l'attention nécessaire au XX^e siècle et ce, même dans l'ethnomusicologie, qui a pourtant comme objet d'étude principal les musiques de tradition orale :

Alors que l'oralité est son domaine, l'ethnomusicologue la considère comme allant de soi : il étudie la musique que font les peuples sans écriture, les circonstances dans lesquelles ils la pratiquent, ce qu'ils disent de leur musique, mais, comme jusqu'à une date relativement récente il se situe le plus souvent dans la pure synchronie, il ne s'interroge pas sur ce qui constitue la spécificité de cette musique et sert à caractériser les sociétés dont il s'occupe, la tradition orale : qu'est-ce qui (se) passe lorsque la musique est transmise? (Molino 2007, p. 477-478).

L'auteur poursuit en expliquant que « [c]'est évidemment parce que la musicologie a toutes les peines du monde à se débarrasser d'une conception de la musique fondée sur la prédominance de l'écrit » (*Ibid.*) qu'elle ne s'est pas intéressée suffisamment à ce concept.

Un constat similaire a été fait dans les études littéraires, notamment par le médiéviste Paul Zumthor, qui a remis de l'avant la notion de « performance » pour l'étude des œuvres créées à l'intérieur des traditions dominées par l'écriture. En outre, l'auteur soutient que l'irréductible de toute performance est l'idée de la présence d'un corps : « Recourir à la notion de performance implique [...] la nécessité de réintroduire la considération du corps dans l'étude de l'œuvre » (Zumthor 1990, p. 42). Cette « présence physique » associée à la notion d'oralité sera particulièrement utile pour comprendre les enjeux inhérents à la musique électronique et au rôle de l'interprète dans la musique instrumentale, des aspects que l'arrivée des nouvelles technologies sonores a fondamentalement renversés et qui ont un

impact direct sur la composition graphique (dans *Momente*) et électronique (dans *Telemusik*) de Stockhausen.

Intérêt de la méthodologie de recherche

Les écrits et conférences de compositeurs sont une source documentaire importante pour les musicologues qui s'intéressent à la création musicale occidentale du XX^e siècle. Comme plusieurs de ses contemporains associés à la musique sérielle, Stockhausen a largement théorisé en vue d'une nouvelle conception du musical dans sa totalité. L'écriture exégétique est devenue une pratique fondamentale pour plusieurs artistes au cours de cette période de rupture avec le passé, marquée par une « absence de tradition homogène où s'inscrire » (Albèra 2017, p. 12), et où « la recherche musicale se nourrissait de la conviction d'une nécessité historique accompagnée de sa formulation théorique » (De Benedictis et Rizzardi 2013, p. 291). Cette rupture avec la tradition suscite une nouvelle liberté qui éveille une forme de responsabilité pour les compositeurs de l'avant-garde. Comme le souligne Molino, dans les décennies suivant la Deuxième Guerre mondiale, la théorie est appelée comme le complément naturel à la musique :

C'est sans doute la première fois que le musicien jouit d'une aussi grande liberté et la théorie apparaît alors comme l'exercice de sa responsabilité : tout est permis, mais je suis seul comptable de ce que je fais et il est naturel que je m'explique. Il faut en effet éviter de transposer en musique une conception de la théorie qui n'a plus cours dans les sciences : les théories scientifiques *ne fondent pas* et *ne sont pas fondées* [...]. Musiques et théories musicales ne cherchent pas à décrire ou à expliquer, elles *créent* (Molino 2009, p. 163, c'est lui qui souligne).

Molino présente ainsi deux transformations importantes : d'une part, la théorisation des compositeurs du XX^e siècle devient une « dimension supplémentaire de la musique » ou un « métalangage » (*Ibid.*) qui s'intègre à l'objet musical étudié. D'autre part, elle s'inscrit dans un paradigme de rapprochement avec les disciplines scientifiques. Il va sans dire que cette nouvelle double posture correspond à celle adoptée par Stockhausen, qui concevait la composition comme un engagement indissociable de la recherche (Stockhausen 2017 [1958],

p. 63), mais également comme un moyen d'éveiller la conscience et de « changer » les êtres humains⁶.

De fait, chez Stockhausen, « le compositeur passe du statut d'artiste à celui de véritable intellectuel », de la même façon que l'observait Michel Duchesneau au sujet de Charles Koechlin (2013, p. 53). Néanmoins, les discours du compositeur allemand s'apparentent aussi aux écrits de Paul Klee, qui avait pour objectif d'« assurer la pérennité de [son] œuvre en finalisant l'œuvre par son commentaire » (*Ibid.* p. 50). Je montrerai au deuxième chapitre que la comparaison avec Klee n'est pas qu'anecdotique, et on retrouve effectivement dans certains écrits de Stockhausen une continuité significative – voire même une interrelation – entre son discours et les œuvres qu'il s'agit pour le compositeur de rendre compréhensibles aux auditeurs.

Cette posture intellectuelle adoptée par Stockhausen le positionne donc parmi une communauté de penseurs issus de différentes disciplines de son époque. Plusieurs d'entre eux l'ont influencé, et cette influence est parfois revendiquée, mais elle est aussi, à l'occasion, implicite. Resituer la pensée du compositeur dans son contexte historique contribue ainsi à illustrer l'environnement discursif au sein duquel son discours a vu le jour. En outre, « la recherche de sources et de contextes biographiques ou textuels peut s'avérer décisive pour la *compréhension* d'une œuvre » (Nattiez 1999 [1984], p. 27, c'est lui qui souligne). Puisque Stockhausen considérait qu'il ne fallait pas séparer les problématiques associées à la musique de celles de la vie en général⁷, il est essentiel de tenir compte des différentes avancées scientifiques et technologiques qui ont influencé l'univers du compositeur et la culture occidentale dans laquelle il évolue.

Dans ce contexte, l'hétérophonie observée à travers le modèle de Pärtlas permet de tenir compte de la dimension compositionnelle des œuvres à l'étude (par son approche inspirée des travaux de la musicologue Tatiana Bershadskaya), mais également de leur

⁶ En entrevue, le compositeur explique que la musique a le pouvoir de *moduler* les êtres humains : « *When the opening happens, one is modulated by the music – whether one wants that or not. Whether we are aware of it or not, we are modulated by a specific piece of music in a specific way* » (1989b [1973] p. 67).

⁷ Propos tenus lors d'une discussion avec Maryvonne Kendergi, Serge Garant, Jean Papineau-Couture, Jacques Dupire et Stockhausen lors d'un passage de ce dernier à l'Université de Montréal. La captation est disponible sur la chaîne YouTube des Archives de l'Université de Montréal : <https://www.youtube.com/watch?v=kmEGbtlU7Q>, consulté le 30 avril 2022.

dimension sociohistorique (par la théorie ethnomusicologique reprise de Alan P. Merriam). De fait, l'hétérophonie étant associée à des pratiques musicales particulières et généralement observables dans les musiques de tradition orale, elle implique chez Stockhausen de nouvelles conceptualisations écrites et électroniques liées à la composition « statistique », qui correspond graphiquement à des indications plus qualitatives, et permettant aux interprètes de créer eux-mêmes les sonorités recherchées, qui se trouvent moins déterminées dans la partition. Comme je le montrerai plus particulièrement aux troisième et quatrième chapitres, l'écriture statistique a des répercussions importantes sur l'exécution par les interprètes dans *Momente* et sur la conception des « objets trouvés » hétérophoniques dans *Telemusik*.

Tel que mentionné plus haut, la musicologie a longtemps été dominée par une conception de la musique axée sur la prédominance de l'écrit, ce qui a eu pour conséquence que « même si l'on reconnaît l'importance de l'oralité en musique, on n'a à peu près rien à en dire, car on ne la conçoit que de façon purement négative : c'est ce qui reste lorsqu'on a soustrait l'écrit » (Molino 2007, p. 478). Plusieurs travaux récents ramènent la performance au cœur de l'étude des œuvres, notamment par des travaux interdisciplinaires intégrant les sciences cognitives et l'incarnation (*embodiment*) à la musicologie⁸. Dans la foulée de cet intérêt pour la performance, l'hétérophonie – généralement associée à des traditions orales à travers le monde – apparaît comme une fenêtre permettant de considérer, à l'instar de René Orea, l'apparition d'une « nouvelle oralité » du point de vue de la composition des musiques contemporaines occidentales du XX^e siècle (Orea 2011). Alors que l'hétérophonie est très souvent répertoriée dans les musiques extraoccidentales, elle me permet d'interroger plus particulièrement les rapports entre Stockhausen et les différentes cultures musicales auxquelles il a été exposé par le voyage, mais surtout par les enregistrements sonores. En

⁸ Il importe de souligner les travaux du AHRC Research for Musical Performance as Creative Practice, sous la direction de John Rink. Ces chercheurs insistent sur l'importance de la performance pour l'étude de la musique. Leurs recherches ont mené à la publication de cinq volumes dans la collection « Oxford Studies in Musical Performance as Creative Practice ». Le *Routledge Companion to Embodied Music Interaction* (Lesaffre, Maes et Leman 2017) témoigne aussi du foisonnement de ce type de recherches dans les dernières années. Aux États-Unis, les ouvrages récents de Jonathan De Souza (2017) et de Mariusz Kozak (2020) soulèvent un nouvel intérêt pour l'étude du corps et de la cognition pour l'étude de la musique. Dans le monde francophone, l'ouvrage *Musique et cognition : perspectives pour l'analyse et la performance musicales* sous la direction de Philippe Lalitte (2019a) regroupe plusieurs contributions de musicologues aux démarches axées sur l'étude de la performance musicale.

outre, je montrerai que ce nouveau rapport au sonore et à la culture se trouve au cœur de la pensée musicale de Stockhausen qui émerge puis se consolide au cours de la période étudiée.

Plan du mémoire

Les deux premiers chapitres situeront les différents concepts au cœur du présent mémoire : la texture et l'hétérophonie d'une part, et la forme-moment, l'écriture statistique et l'oralité d'autre part. toutes ces notions connaissent un essor particulier au XX^e siècle. Au premier chapitre, une revue de littérature sur la texture et l'hétérophonie révélera comment ces termes ont été particulièrement utiles pour mettre de l'avant une esthétique « absolutiste », et pour valoriser l'harmonie tonale par rapport aux autres musiques dans la musicologie comparée. Elle montrera également comment l'hétérophonie est associée à un changement de paradigme important dans l'ethnomusicologie⁹ et dans la création musicale européenne et étatsunienne. En outre, ce chapitre exposera le modèle de Pärtlas qui servira de cadre théorique pour une discussion sur la théorie de la forme-moment au deuxième chapitre, puis pour l'étude de *Momente* et de *Telemusik* dans la seconde partie du mémoire. Au deuxième chapitre, les dimensions du modèle de Pärtlas seront brièvement reprises pour illustrer plus spécifiquement comment la forme-moment et la composition « statistique » s'opposent à certaines conceptions dominantes des années 1950 et 1960 tout en permettant à Stockhausen d'inclure de nouvelles textures et pratiques musicales généralement plus « orales » telles que l'hétérophonie.

L'ensemble de ces notions développées aux deux premiers chapitres seront mises en parallèle avec *Momente* (1962-1969) au troisième chapitre, puis *Telemusik* (1966) au quatrième. Quelques exemples dans les partitions observés à la lumière des prises de parole (écrites et orales) du compositeur situeront la texture et l'hétérophonie dans sa pensée compositionnelle. Alors que *Momente* présente les liens entre la notation statistique et l'exécution par les interprètes, l'étude de *Telemusik* dégagera certaines spécificités de la musique électronique et des relations – parfois controversées – du compositeur avec les musiques traditionnelles enregistrées. Il ressort de l'ensemble de cette discussion que

⁹ « Ethnomusicologie » est utilisé pour nommer plus spécifiquement la réorientation de la discipline après la Seconde Guerre mondiale. Le terme étant hérité de Jaap Kunst (Rice 2014), je l'oppose dans le cadre de ce travail à la « musicologie comparée », qui réfère plutôt aux recherches entreprises avant la guerre.

l'hétérophonie dans les deux œuvres est associée au projet de Stockhausen de développer une nouvelle tradition voulue à la fois « orale » et « universelle ».

Chapitre 1.

La texture et l'hétérophonie au XX^e siècle : de l'absolutisme à la culture

En consultant le *Grove Music Online*, on apprend que le terme « texture » renvoie aux aspects *sonores* des structures musicales. L'article encyclopédique fournit quelques exemples répandus en occident tels que les textures homophoniques, dans lesquelles différentes parties sont rythmiquement synchronisées, avec une partie mélodique distincte de l'accompagnement; ou encore les textures polyphoniques, caractérisées par différentes parties indépendantes ou en imitation (2001). L'article propose également une description de la texture *Freistimmigkeit* ou la « conduite libre des voix », constitutive du répertoire pour instruments solos du XIX^e siècle comme le piano. On n'y trouve cependant aucune mention de l'hétérophonie, souvent définie comme la « variation simultanée d'une même mélodie » (Cooke 2001).

On peut lire dans le *Grove* que les compositeurs occidentaux ont toujours exploité la texture depuis le Moyen Âge, mais qu'elle a fait l'objet d'une attention particulière avec l'avènement de l'écriture sérielle. Toujours selon cet article, les nouvelles pratiques compositionnelles en dehors des possibilités définies par l'harmonie occidentale auraient favorisé des modalités inédites pour ce paramètre. De fait, la « texture » s'est progressivement imposée dans les discours sur la musique du XX^e siècle pour s'établir comme sujet d'étude plus récurant au XXI^e siècle comme en témoignent les travaux de Jonathan De Souza (2015) en Amérique du Nord ou de Philippe Lalitte (2019b) en Europe.

Ce chapitre porte plus spécifiquement sur l'usage des termes « texture » et « hétérophonie » dans les discours sur la musique au XX^e siècle. Comment expliquer la présence plus marquée de ce paramètre depuis cette époque? Plus particulièrement, quelle est l'incidence du terme « hétérophonie » dans la musicologie et l'ethnomusicologie, mais aussi dans les théories compositionnelles? Dans les prochaines pages, un survol de différents discours critiques et musicologiques montrera le développement des points de vue de l'« absolutisme » musical et du néo-positivisme. Ensuite, des moments clés de l'histoire parallèle de l'hétérophonie dans les écrits ethnomusicologiques et dans les théories

compositionnelles modernistes et « ultra-modernistes¹⁰ » seront retracés dans la seconde partie du chapitre.

1.1 L'absolutisme dans la critique musicale : texture et *Werktreue*

Selon Jonathan Dunsby, le terme « texture » aurait d'abord été adopté dans la critique ainsi que dans le vocabulaire de la musique post-tonale au début du XX^e siècle (Dunsby 2004, p. 220). De fait, on en retrouve plusieurs occurrences à la lecture des écrits de critiques influents tels que Donald Francis Tovey (1875-1940) et Charles Rosen (1927-2012)¹¹. Leurs discours sur la musique correspondent à des « ouvrages, en principe moins techniques – mais qui souvent requièrent au moins la connaissance du solfège – qui s'adressent au public des concerts et des opéras pour guider leur *écoute* » (Nattiez 2013, p. 22, c'est lui qui souligne).

Nattiez explique que ces guides « visent à aider le mélomane qui ne comprend plus ou pas ce qu'il entend, soit par manque de connaissances, soit parce que la musique a évolué dans des directions qui perturbent ses habitudes d'écoute, soit parce qu'il est confronté à des musiques réputées complexes et difficiles » (*Ibid*, p. 23). Ils contribuent en ce sens à la construction d'idées esthétiques dans leur contexte historique. Ces ouvrages sont souvent ancrés dans une pratique de l'analyse de partitions musicales, qui permet aux critiques de démontrer ce qui constitue la valeur des œuvres à l'intérieur des structures elles-mêmes (Kerman 1980). En outre, cette conception « absolutiste » est étroitement liée à l'esthétique formaliste initiée par Edouard Hanslick (1825-1904) à la fin du XIX^e siècle.

Pour Hanslick, le compositeur ne crée qu'à partir du matériau musical et n'essaie pas d'exprimer quoi que ce soit en dehors de ce qu'il nomme des « idées musicales » : « Si l'on demande maintenant ce qui doit être exprimé au moyen de ce matériel, nous répondrons :

¹⁰ L'« ultra-modernisme » musical est utilisé pour nommer les compositeurs étatsuniens du début du XX^e siècle tels que Henry Cowell (1897-1965) et Ruth Crawford Seeger (1901-1953) ainsi que des musicologues et compositeurs comme Charles Seeger (1886-1979). Ce courant a largement contribué aux développements d'une musique moderne basée en Amérique et distincte de l'héritage de la tradition européenne.

¹¹ Tovey était parmi les plus influents critiques anglo-saxons de son époque. Dans les années suivant sa disparition, un avis de décès à la mémoire de l'auteur dans *The Musical Times* confirme sa grande notoriété : « *For the last few years it has apparently been difficult for anybody to write a musical annotation without using the words 'according to Tovey' or 'Tovey says'* (1940, p. 352). La pensée de Tovey a également inspiré Charles Rosen, qui n'hésite pas à lui rendre hommage dans ses écrits. Il est aussi cité comme influence importante dans des ouvrages de référence sur l'harmonie tonale, tel que celui de Richard Franco Goldman (1972 [1965]), une référence importante pour le cadre théorique de la professeure Luce Beudet (Université de Montréal) : <http://bw.musique.umontreal.ca/nm/source.htm>.

des idées musicales » (Hanslick 1877 [1854], p. 50). Cette affirmation est suivie de près par la célèbre formule : « Que contient donc la musique? Pas autre chose que des formes sonores et mouvementées » (*Ibid.*). Selon Nattiez, l'essai d'Hanslick est venu bousculer l'esthétique occidentale, qui serait passée de l'étude des sensations que la musique produit par sa forme à l'étude des formes musicales elles-mêmes (Nattiez 1993, p. 59).

Lydia Goehr a montré que cette vision est étroitement liée à la conception conventionnelle de l'œuvre musicale initiée par E.T.A. Hoffmann (1776-1822), qui soutenait que l'activité musicale devait être guidée par le concept de l'*œuvre* comme unique source des significations musicales. En outre, Hoffmann a mis de l'avant la notion de *Werktreue*, que Goehr traduit par « Being True to the Work » (1989), selon laquelle : « *A work is fixed with respect, at least, to the properties indicated in the score and it is repeatable in performances* » (*Ibid.*, p. 55). Inspirés par cette prescription, la plupart des musiciens et des critiques occidentaux ont entrepris à partir de cette époque d'interpréter les significations de l'œuvre uniquement à l'intérieur de la partition écrite et des structures musicales¹². Je reviendrai plus spécifiquement sur ce phénomène et sur sa remise en cause par Stockhausen à partir de la seconde moitié du XX^e siècle au deuxième chapitre. Pour l'instant, je montrerai comment le terme « texture » a été particulièrement utile pour mettre de l'avant une esthétique absolutiste dans la critique musicale.

1.1.1 Tovey et l'idéal classique

À l'instar d'Hanslick, Tovey revendique une posture « absolutiste » à la fin de son ouvrage *Musical Textures* : « *I am by upbringing and inclination the most absolute of musicians, with a violent prejudice against all attempts to substitute verbal for musical ideas in the interpretation of music* » (Tovey 1941, p. 66). De fait, le mot « texture » permet au critique de définir ce qui correspond à l'expression artistique, et même à l'expression *fluide* dans un médium : « *The general texture of an art – that is to say, the general power of fluent expression in its medium [...]* » (p. 13). En ce sens, Tovey considère que les idées musicales sont exprimées *dans* le médium lui-même.

¹² Le chef d'orchestre Leonard Bernstein (1959), le chef et théoricien Walter Piston (1955) ainsi que le compositeur Aaron Copland (1957) – pour ne nommer que ceux-ci – affirment tous leur posture « absolutiste » dans leurs ouvrages en plus d'utiliser le terme « texture » pour décrire les structures musicales.

À première vue, la pensée du critique semble contradictoire lorsqu'il souligne à quel point les œuvres de l'époque classique auraient gagné en intensité dramatique à partir du moment où les compositeurs ont détourné leur attention de la texture musicale : « *The art of music gained enormously in scope and in dramatic intensity when the focus of attention was withdrawn from the texture of the music and directed to the external shape* » (Tovey 1941, p. 42). De fait, Tovey conçoit que la texture de l'époque classique est simplifiée, et qu'elle correspond ainsi à un moyen d'expression standardisé par l'écriture pour une meilleure « fluidité expressive » permettant au public d'en saisir plus rapidement les rapports et les significations.

En contextualisant la pensée du critique par rapport à un certain héritage idéaliste allemand, Craig Comen (2019) montre que Tovey considère l'œuvre d'Haydn comme une véritable « révolution copernicienne¹³ », qui serait née plus spécifiquement d'un renversement de la musique créée à partir de la texture au profit d'une œuvre structurée d'abord par son contour mélodique :

Tovey's musical Copernican turn constitutes the splintering of these domains. In Bach's works, there was no meaningful distinction between texture and form, as writing in strict counterpoint also meant writing a compelling melodic progression. In Haydn's case, texture could not generate form because the melodic content could not be held together by the rules of counterpoint; instead musical bits were juxtaposed dramatically [...] (Comen 2019, p. 119).

Selon Tovey, à partir de cette « révolution », la texture n'est plus la source même de la forme; elle vient simplement en renforcer le dramatisme. Alors qu'à l'époque de Bach la forme aurait été générée par la texture et qu'il était impossible de les distinguer l'une de l'autre, le critique affirme que la structure mélodique devient primordiale chez Haydn et que la texture ne vient qu'en souligner les effets¹⁴.

À cet égard, Tovey adopte une position esthétique prescriptive lorsqu'il affirme que la texture de la musique correspond nécessairement à un « choral polyphonique » :

Let us then conclude by summarizing the general texture of music as essentially and centrally the texture of choral polyphony, with a background and framing of all that arises

¹³ Comen observe que cette expression est inspirée de la pensée idéaliste d'Emmanuel Kant (Comen 2019, p. 102).

¹⁴ Dans un même ordre d'idée, l'article de Janet Levy, « Texture as a Sign in Classic and Early Romantic Music » (1982), montre que la texture est un paramètre *auxiliaire* qui fournit à l'auditeur des indications sur le « drame musical » construit par le compositeur.

from the nature of instruments designed partly to imitate and transcend voices, and partly to support and contrast with them (Tovey 1941, p. 19).

L'auteur précise dans son article de l'*Encyclopaedia Britannica* sur les chorals que cette forme a été adaptée par Martin Luther à la suite de la réforme protestante dans le but de rendre la liturgie de l'Église « compréhensible pour le peuple », au moment où une forme de symétrie entre la mélodie et le rythme des accords s'impose dans la musique allemande. Ce phénomène constituerait la première forme de musique harmonique, qui sera par la suite généralisée à l'époque classique. Cette idée est certainement reprise de la théorie d'Hermann von Helmholtz (1821-1894) – sur laquelle je reviendrai plus loin –, que Tovey cite dans *Britannica* et qui affirmait déjà quelques décennies avant lui que les développements du chant choral protestant ont constitué la première tentative de développement harmonique (1874 [1868]), p. 323).

Après cette démonstration de la « révolution copernicienne » par Haydn, Tovey souligne que le style classique a remis de l'avant la texture polyphonique à l'intérieur de la forme sonate (Comen 2019, p. 117). En d'autres termes, les différentes voix indépendantes de la polyphonie ont retrouvé une fonction parmi l'unité de la forme harmonique et dramatique classique. Cette réconciliation entre l'harmonie et les thèmes mélodiques indépendants en une texture de « choral polyphonique » est au cœur de la pensée de Tovey – héritée de l'idéalisme hégélien¹⁵ – voulant réconcilier les parties (les différentes voix mélodiques) avec le tout (la forme dramatique et harmonique).

Selon Kerman, la théorie de Tovey, à l'instar de celle de l'influent analyste Schenker, a des visées spécifiquement conservatrices et opposées aux nouvelles formes s'éloignant des lois de l'harmonie tonale :

The full articulation of tonal theory occurred only at the time when the principles underlying tonal music seemed to be under attack. The work of two major figures in the development of modern theory and analysis, Heinrich Schenker in Vienna and Donald Francis Tovey in London, first appeared around the turn of the century and was obviously conceived as a defence of the old order (Kerman 1985, p. 69).

Dans un même ordre d'idées, Comen soutient que « *Tovey's attempts to interpret the atomized pieces of a Haydn sonata movement as existing both for themselves and for the whole in a sense*

¹⁵ L'importance de la théorie hégélienne dans la pensée de Tovey a été discutée par Spitzer (2005).

constitute the Hegelian manoeuvre to effect a harmonious union of a fractured totality » (Comen 2019, p. 120-121). Aussi Tovey s'assure-t-il de prescrire des rapports de continuité stricts entre la texture et la forme de l'œuvre musicale pour conserver un certain idéal d'unité classique qui semble s'effriter avec l'avènement de la pensée musicale moderniste. En ce sens, la pensée du critique est en continuité avec l'esthétique formaliste « absolutiste », mais aussi avec certains présupposés de la musicologie systématique et comparée qui seront discutés plus loin.

1.1.2 Rosen et la texture chez Schoenberg

À une époque plus récente, l'idéal absolutiste est poursuivi chez Charles Rosen, qui affirme dans *The Classical Style* : « *'Expression' is a word that tends to corrupt thought. Applied to art, it is only a necessary metaphor. Accepted as legal tender, it often gives aid and comfort to those who are more interested in the artist's personality than in his work* » (1997 [1971], p. 21). L'auteur va encore plus loin dans l'ouvrage *Arnold Schoenberg* (1975), élargissant cette fois-ci le statut de métaphore au langage musical en général :

Music is only metaphorically a language; a single work of music may transform and even create an entire musical system, while no act of speech may do more than marginally alter language. [...] If an individual work of music may alter and even create 'language', then the conditions for understanding it must – at least partially – be made evident in the work itself (Rosen 1975, p. 19).

Cette position rappelle celle d'Hanslick établie près d'un siècle plus tôt, mais surtout celle de Roman Jakobson (1896-1982), pour qui la musique, à l'instar de la poésie, est « un système dans lequel domine la "fonction autotélique", c'est-à-dire le fait que le langage soit à lui-même son propre but » (Nattiez 1993, p. 77-78). En outre, Nattiez soutient que « cette perspective sémiologique formelle ouvre la voie à *une certaine conception de l'analyse musicale* » (p. 77, c'est lui qui souligne), qui se manifeste non seulement par la posture esthétique normative chez Hanslick, mais également, plus tard, par l'approche scientifique et structuraliste de Jakobson, qui inspirera notamment certaines conceptions de la pensée sérielle (Goldman 2011, p. 18-28).

Afin de replacer l'expressivité à l'intérieur des structures et du matériau de l'œuvre elle-même, Rosen reprend à son tour le terme « texture » dans ses travaux, notamment dans *The Classical Style* (1997 1971) – où il est question de la « texture sonate » et de la « texture

classique » – et *Arnold Schoenberg* (1975). C'est surtout dans ce dernier ouvrage que Rosen définit ce qu'il entend par « texture ». Dans un passage sur *Erwartung* (1909), il explique que les nombreuses innovations de ce paramètre « insaisissable » dans cette pièce en font une œuvre révolutionnaire : « *The most remarkable innovations in texture [in Erwartung] concern three aspects of this elusive subject: rhythm, orchestral color, and harmonic spacing or concentration* » (Rosen 1975, p. 46).

Plus précisément, Rosen utilise la texture pour décrire un déplacement technique dans l'œuvre de Schoenberg, où la hauteur [*pitch*] n'est plus le seul élément par lequel des consonances et des dissonances créent le mouvement musical, mais plutôt un seul élément parmi d'autres : « *The harmonic content of the piece is conveyed less through the simultaneous chords of the instruments playing together than by the individual lines described by each instrument. That occurs [...] because the relationship of dissonance has been partially displaced from the interval or chord on to other aspects of music* » (*Ibid.*, p. 51). Pour le critique, l'innovation de Schoenberg dans *Erwartung* serait donc d'avoir déplacé l'expressivité attribuable aux consonances et aux dissonances occasionnées par les hauteurs (mélodiques ou harmoniques) à d'autres paramètres de l'œuvre tels que le rythme, le timbre et la disposition sonore dans l'espace ou, en d'autres termes, à sa *texture*.

Cet exemple illustre l'idée de Dunsby (2004) citée plus haut selon laquelle le mot « texture » permet au critique d'adapter son commentaire aux innovations musicales de l'époque; alors que Tovey montrait au début du siècle que le dramatisme musical propre au classicisme et à la musique tonale avait détourné – pour le mieux, selon lui – l'attention de la texture, Rosen illustre près de 40 ans plus tard que celle-ci est remise de l'avant par Schoenberg lorsqu'il s'éloigne progressivement de l'écriture axée strictement sur les hauteurs pour s'intéresser davantage à d'autres paramètres.

Si l'usage du terme « texture » pour décrire et critiquer son œuvre signale des changements compositionnels importants de la part de Schoenberg, ils n'impliquent pas pour autant un rejet de la tradition comme le revendiqueront les avant-gardes après 1945. Selon Goehr, Schoenberg a lui-même affirmé que sa nouvelle technique de composition n'impliquait pas de rupture avec la notion de *Werktreue* et l'idéal associé aux à la tradition germanique :

The beliefs associated with the ideal of Werktreue have increasingly and sometimes enthusiastically been adopted by those musicians involved in the production of music of many different kinds [...]. Schoenberg, when defending his twelve-tone method, emphasized that "one uses the series and then one composes as before as the great austro-german composers always have done... My works are twelve-note compositions, not twelve-note compositions" (Goehr 1989, p. 59).

L'usage du terme « texture » chez Rosen comme chez Tovey implique donc une description des œuvres absolutiste, bien ancrée dans l'étude de la partition, une posture notamment héritée de l'esthétique formaliste initiée à la fin du XIX^e siècle et ayant eu des répercussions sur la conception de l'« œuvre » musicale comme partition dans la culture occidentale (Goehr 1989). Ainsi, malgré les distinctions considérables entre la texture dans les œuvres de Haydn et de Schoenberg, les écrits des deux critiques sollicités jusqu'à présent montrent une continuité historique et une vision « absolutiste » revendiquée non seulement par la composition elle-même, mais également dans les écrits qui en rendent compte.

1.2 Le néo-positivisme et la systématisation de la texture

Selon Nicolas Viel, le début du dodécaphonisme initié par Schoenberg et par le compositeur Josef Mathias Hauer coïncide avec le développement du néo-positivisme¹⁶ à Vienne dans les années 1920, deux axes qui entretiennent à partir de cette période un dialogue durable. Dans son ouvrage *La musique et l'axiome : création musicale et néo-positivisme au 20^e siècle* (2014), l'auteur illustre les parcours parallèles du modernisme musical et du néo-positivisme. Viel montre que le cercle de Vienne, considéré comme le noyau de cette école philosophique, a exercé une influence considérable sur la pensée compositionnelle d'Arnold Schoenberg, mais aussi sur les théories de Charles Seeger, de Pierre Boulez et de Karlheinz Stockhausen dont il sera question plus loin.

C'est également à travers les différents discours scientifiques et musicologiques que Viel illustre la portée de ce courant de pensée. Les théories d'Hermann von Helmholtz (1821-1894) et de Carl Stumpf (1848-1936), ainsi que celles de Guido Adler (1855-1941) et de Leonard B. Meyer (1918-2007) sont citées dans son ouvrage pour leur influence sur la

¹⁶ Le néo-positivisme peut être défini comme une « doctrine philosophique moderne, qui s'apparente au positivisme classique, auquel s'ajoutent de nouvelles tendances, en particulier l'intérêt porté à la logique et à l'analyse technique des problèmes » (*Trésor de la langue française informatisé*, 2022).

création musicale tout au long du XX^e siècle. Helmholtz, Stumpf et Adler, plus particulièrement, ont contribué à l'élaboration d'une théorie musicologique dite « systématique », qui correspond à une forme de recherche « *striving for coherent knowledge based on principles, categories, and empirical evidence needed for causal explanations* » (Schneider 2018, p. 9). C'est dans ce contexte que la notion de texture et les différents termes utilisés pour les classifier tels que « polyphonie », « homophonie » ou « hétérophonie » deviennent plus généralisés dans la musicologie. Il convient donc d'en donner un aperçu avant de discuter plus spécifiquement de l'évolution du terme « hétérophonie ».

1.2.1 La systématisation de Helmholtz à Stumpf et Adler

Selon André Schaeffner (1966), on doit la première apparition du mot « polyphonie » en langue française à la traduction de l'ouvrage *Théorie physiologique de la musique fondée sur l'étude des sensations auditives* (1868 [1863]) d'Helmholtz. Dans ce livre, le physicien discute brièvement des différentes catégories texturales que nous utilisons toujours aujourd'hui telles que « homophonie » et « polyphonie ». Ces termes sont issus du vocabulaire grec de l'Antiquité et seront repris plus tard par Carl Stumpf, puis par Guido Adler pour décrire les musiques de façon systématique, notamment pour classifier les musiques traditionnelles extraeuropéennes.

Helmholtz inscrit ses propres travaux en continuité avec ceux d'Hanslick lorsqu'il affirme que l'esthéticien « a bien dirigé de justes critiques contre le faux point de vue de sentimentalisme exagéré » et qu'il « a ramené la question à l'élément simple du mouvement mélodique » (Helmholtz 1868 [1863], p. 2). Le physicien concrétise ainsi une part importante du projet formaliste de son époque lorsqu'il démontre les lois des sensations auditives pour constituer une théorie musicale « vraiment scientifique » (*Ibid.*, p. 5). En outre, Helmholtz utilise les principes de « consonance » et de « dissonance » qui seraient attribuables aux battements des ondes sonores perçues. Il montre que ce phénomène est aux fondements de notre appréciation de la musique, et que les sons « consonants » seraient plus agréables, puisqu'ils sont perçus par l'oreille humaine comme étant plus harmonieux. Cette idée sera contestée par Carl Stumpf quelques années plus tard.

Julia Kursell a pourtant bien montré que les travaux d'Helmholtz ont inspiré Stumpf, qui cite régulièrement les écrits du physicien (Kursell 2008). Cependant, contrairement à

Helmholtz, Stumpf ne croit pas que ce sont les battements issus des ondes sonores qui exercent une influence sur la sensation de consonance ou de dissonance. Il montre plutôt qu'ils sont le résultat de phénomènes cognitifs, ouvrant ainsi la porte à de nombreux travaux en psychologie de la musique, dont la théorie de la Gestalt (qui sera initiée par trois de ses élèves)¹⁷.

Parmi les concepts mis de l'avant par Helmholtz, on retrouve la classification des musiques « homophones », « polyphones » et « harmoniques ». Dans sa théorie, les trois catégories représentent des périodes de l'évolution des formes musicales. Contrairement à notre usage actuel du terme « homophonique », qui concerne les textures avec une mélodie et un accompagnement, Helmholtz décrit l'homophonie comme la musique « à une seule partie », et considère qu'elle est la forme la plus ancienne : « *La musique homophone* (à une seule partie) de l'antiquité, à laquelle se rattache la musique encore actuellement en usage chez les peuples orientaux et asiatiques » (Helmholtz 1868 [1863], p. 309).

L'auteur décrit ensuite les musiques polyphoniques et harmoniques, qui correspondraient selon lui aux deux périodes les plus récentes :

la musique polyphone du Moyen Âge; elle admet plusieurs parties, mais sans attacher aucune importance à la signification individuelle des accords musicaux; son règne s'étend du dixième au dix-septième siècle, époque à laquelle elle se change en [...] *musique harmonique* ou *moderne*, caractérisée par l'importance que prend l'harmonie considérée en elle-même. Ses origines commencent au seizième siècle (*Ibid.*).

Cette classification en termes de périodes sera essentielle dans le projet de musicologie comparée dont je discuterai plus loin. Si Helmholtz n'utilise pas spécifiquement le mot « hétérophonie », il souligne que la musique « homophone » peut faire l'objet de certaines variations, sans donner plus de détails sur la synchronisation des différentes parties entre elles¹⁸.

¹⁷ La « théorie de la Gestalt » réfère ici à la théorie psychologique créée par Max Wertheimer, Wolfgang Köhler et Kurt Koffka. En outre, le terme de *Gestalt* correspond en français au mot « forme », ou encore « forme-structure » et réfère à notre capacité à concevoir des stimuli reçus en une forme cohérente selon différentes lois par lesquelles les différentes parties s'organisent en fonction d'une appréhension plus globale des phénomènes.

¹⁸ La version originale en allemand, *Die Lehre von den Tonempfindungen als Physiologische Grundlage für die Theorie der Musikne* (1863), ne contient pas non plus de référence au terme « hétérophonie ». Stumpf affirme tout de même avoir été influencé par Helmholtz lorsqu'il utilise le terme « hétérophonie » pour la première fois dans ses travaux sur la musique thaïlandaise, et reproche à Adler de ne pas avoir tenu suffisamment compte des écrits d'Helmholtz ou de ses propres travaux sur la musique dite « siamoise » dans

À l'instar d'Helmholtz, Adler poursuit le projet esthétique ancré dans des visées « scientifiques » d'Hanslick lorsqu'il lui succède à la chaire de théorie musicale à l'Université de Vienne en 1898. Selon Viel, il est « le premier musicologue à adopter un point de vue systématique, opposé au point de vue historique, et s'appuie sur le contexte viennois de l'empirio-criticisme de Helmholtz et Mach » (2014, p. 42). Michael Weber (1997) a également montré les liens de filiations entre Adler et de nombreux penseurs néo-positivistes, qui auraient influencé sa conception de la musique en tant qu'« organisme naturel » (p. 50).

Dans son livre *Systematic and Comparative Musicology : Concepts, Methods, Findings* (2008), Schneider montre que le projet de musicologie systématique entrepris par Adler et Stumpf a vite été complémentaire à celui d'une musicologie comparée avec les cultures extraoccidentales. Cette méthodologie a une incidence fondamentale sur l'apparition d'un jargon disciplinaire au sein duquel se trouve le terme « hétérophonie ». Ce dernier a d'ailleurs une fonction importante dans cette musicologie en quête des origines de la musique à travers l'étude des cultures de tradition orale sur laquelle je reviendrai à la section 1.3.

1.2.2 L'étude de la texture dans la musicologie cognitive

Les travaux de Helmholtz et de Stumpf ont résonné tout au long du XX^e siècle en inspirant des musicologues qui, à travers leur intérêt pour la perception et la cognition musicale, ont élaboré différents cadres d'analyse des phénomènes musicaux. Les travaux de Max Wertheimer, Wolfgang Köhler et Kurt Koffka – reconnus pour avoir étudié auprès de Stumpf – ont influencé cette musicologie cognitive qui reprend régulièrement des concepts hérités de la théorie de la Gestalt.

La théorie de la Gestalt appliquée à la musique

En dehors du domaine musical, les prémisses de la théorie de la Gestalt sont apparues grâce à Christian von Ehrenfels. S'il n'est pas musicologue, sa première utilisation du terme Gestalt concernait tout de même la mélodie en tant que phénomène appréhendé par le

l'article « Über Heterophonie » (2002 [1908]). De fait, dans son ouvrage *The Origins of Music* (2012 [1911]), Stumpf affirme en note de bas de page : « Since he [Adler] misses any mention of the term heterophony in Helmholtz, it seems to have escaped him that before my essay on Siamese music, nobody at all had spoken of heterophony as a particular stylistic form (2012 [1911]).

cerveau. De fait, Ehrenfels soulignait qu'il est possible d'entendre et de reconnaître une même mélodie dans des tonalités pourtant différentes (Viel 2014, p. 46), illustrant le principe cognitif associé à la reconnaissance d'une forme à l'intérieur de stimuli distincts. Une mélodie est donc « plus que la somme de ses parties », puisque ce ne sont pas que les notes individuelles assemblées qui font que nous reconnaissons une forme (Gestalt), mais bien l'ensemble en un tout individuel.

Outre cet exemple autour de la mélodie, la renommée de la théorie de la Gestalt telle que nous la connaissons aujourd'hui est attribuable à des développements sur le plan de la perception et de la cognition visuelles. Max Wertheimer, Wolfgang Köhler et Kurt Koffka s'intéressent plus particulièrement à l'aspect comportemental de l'être humain par rapport aux formes qu'il conçoit dans son environnement (Koffka 1936, p. 25). Pour ces psychologues, les éléments quantitatifs et qualitatifs d'une même Gestalt ne sont pas distincts; ils ne sont que des points de vue différents sur une même forme. Cela a des implications fondamentales sur la perception des objets en formes cohérentes : alors que nous percevons une Gestalt quantitativement (elle est le résultat de l'organisation d'une quantité définie de stimuli), nous la percevons également de façon qualitative (elle est une forme géométrique ou une mélodie).

C'est donc en appliquant différentes lois démontrées par Kurt Koffka à la musique dans l'ouvrage précurseur *Émotion et signification en musique* (2011 [1956]) que Leonard B. Meyer a proposé un modèle permettant notamment de comprendre la conceptualisation de la texture musicale par l'esprit humain à partir de la loi « figure-fond ».

Pour Meyer, la texture concerne l'opération du cerveau qui consiste à regrouper des stimuli musicaux concomitants en plusieurs figures simultanées, en une figure et un accompagnement (fond), et ainsi de suite. De même que les autres processus musicaux, l'organisation de la texture, ou son absence, peuvent susciter des attentes (2011 [1956], p. 222).

Le musicologue a utilisé la théorie de la Gestalt et le principe de tension et de détente dans la musique tonale pour élucider le fonctionnement des affects en musique. De fait, « c'est parce que l'esprit humain est capable d'établir un rapport intelligible et signifiant entre les éléments constitutifs d'un stimulus ou d'une série de stimuli que ces stimuli peuvent être appréhendés comme pattern ou forme » (*Ibid.*, p. 197). En ce sens, l'appréhension des sons de façon quantitative (la série de stimuli sonore) est indissociable des qualités que nous leurs

attribuons (la série correspond à une figure et à un fond, comme par exemple une mélodie et son accompagnement).

En ce qui a trait à la texture en particulier, Meyer souligne une distinction fondamentale entre la perception visuelle et la perception auditive d'une texture. Alors que la plupart des figures perçues visuellement apparaissent toujours de façon détachée par rapport à un fond préétabli, l'« espace auditif » ne contient pas de stimulation préexistante par rapport à laquelle les différentes figures sonores devraient être perçues : « Le seul élément continu dans l'expérience auditive n'est autre que le silence inorganisé, intemporel, à savoir l'absence de toute stimulation » (*Ibid.* p. 223).

Cette constatation permet à Meyer de déterminer cinq façons d'organiser les stimuli sonores perceptibles par l'auditeur : 1- Une figure sans fond, comme une œuvre monodique, 2- Les textures polyphoniques, qui contiennent plusieurs figures sans fond, 3- les textures homophoniques qui contiennent une ou plusieurs figures accompagnées par un fond, comme les œuvres tonales des XVIII^e et XIX^e siècles, 4- un fond seul, comme dans l'introduction d'une œuvre qui ne contient pas encore de figure particulière, 5- les textures hétérophoniques, qu'il décrit comme « une superposition de petits motifs similaires sans être identiques, et dont l'indépendance de mouvements est très réduite » (*Ibid.*, p. 223). À l'instar de l'ethnomusicologue Bruno Nettl (1930-2020) – que Meyer cite dans son ouvrage lorsqu'il fait référence à certaines musiques extraoccidentales – l'auteur ne crée pas de hiérarchies entre ces textures, illustrant la distance entreprise avec ce type de pratique dans l'ethnomusicologie après la Seconde Guerre mondiale. En outre, le musicologue inclut l'harmonie à l'intérieur de la texture homophonique, la remplaçant ainsi de façon égale aux autres textures, sans le statut plus « évolué » que lui conféraient Helmholtz et – à sa suite – Tovey.

Selon Meyer, la question de savoir laquelle de ces organisations sera imposée aux matériaux sonores qui sont perçus par l'auditeur dépend des différentes lois de la Gestalt ou l'« exigence psychologique d'une bonne forme » exposées dans son ouvrage, mais aussi de « l'attitude et des attentes de l'auditeur averti et expérimenté » (*Ibid.*). Ces attentes sont d'ailleurs basées sur l'expérience passée et sur « les différentes habitudes de discrimination et de perception » que l'auditeur aura acquises à force d'être exposé à un style particulier : « l'auditeur averti a appris à diriger son attention d'une façon particulière en fonction des

circonstances stylistiques » (*Ibid.*, p. 224). Ainsi, en plus des différentes réactions psychologiques communes à l'ensemble des êtres humains, Meyer montre que la perception de la texture est modulée en fonction des attentes développées par l'auditeur selon son exposition à une musique donnée.

Cet auteur discute toujours des réactions de l'auditeur en fonction des différentes composantes d'une *structure* musicale. Il situe ainsi ses propres travaux dans la catégorie qu'il a lui-même nommée « absolutiste-expressionniste¹⁹ ». Meyer croit donc, à l'instar d'Hanslick, de Tovey et de Rosen, que les significations musicales ne peuvent se former qu'à travers les relations établies par les « structures immanentes » de la musique et rejette ainsi les relations extramusicales qui peuvent advenir en lien avec une œuvre. Cette conception sera éventuellement remise en question par certains compositeurs de l'avant-garde (notamment Stockhausen) ainsi que par certains musicologues, comme je le montrerai au chapitre suivant.

Analyse de scène auditive et « espace textural »

Dans la continuité des travaux de Meyer, David Huron (2016) montre à son tour que notre capacité à saisir des scènes acoustiques construites par des musiciens en « scènes auditives » cohérentes dépend en grande partie de notre expérience des variétés d'environnements et d'objets sonores auxquelles nous avons été confrontés préalablement à l'écoute d'une œuvre musicale (Huron 2016, p. 210). L'auteur soutient en ce sens qu'une expérience esthétique est concluante et agréable dans la mesure où le cerveau analyse de façon cohérente la scène acoustique à laquelle il est exposé.

En suivant cette idée, il serait logique de croire que les textures monodiques (qui contiennent moins d'informations) seraient préférables aux textures plus complexes, ce qui

¹⁹ Leonard B. Meyer propose trois « écoles de pensées » en ce qui a trait à la signification en musique dans *Émotion et signification en musique* (2011 [1956]) : les expressionnistes-absolutistes, les expressionnistes-référentialistes et les formalistes. Ces derniers correspondent à ceux qui croient que « le sens de la musique est avant tout intellectuel » (p. 52), alors que les expressionnistes soutiennent que ces relations peuvent « susciter des sensations et des émotions chez l'auditeur » (*Ibid.*). La différence entre les expressionnistes-absolutistes et référentialistes est que « les premiers croient que les significations musicales expressives résultent uniquement de la réaction à la musique, indépendamment de l'univers extramusical des concepts, des actions et des affects humains, alors que les seconds affirment que l'expression d'une émotion dépend de la compréhension du contenu référentiel à la musique » (p. 53).

permettrait au cerveau d'analyser rapidement la scène acoustique qui lui est présentée. Or, Huron explique que le niveau de plaisir ou de « récompense » est en corrélation directe avec le niveau de difficulté à résoudre la scène acoustique. Ainsi, les textures complexes telles que les œuvres à plusieurs parties (*multipart*) procurent davantage de plaisir au cours d'une expérience musicale puisque la scène auditive correspond à un « défi » (Huron utilise l'expression « *brain teaser* ») plus intéressant pour l'auditeur. Cela expliquerait pourquoi les musiques à plusieurs parties sont présentes dans la plupart des musiques à travers le monde (Macchiarella 2011, p. 9).

En ce sens, Huron considère que la texture est un paramètre plus inclusif pour l'étude de la musique étant donné que cette notion musicale « *has an apparent universality which seems to be less true of concepts such as harmony* » (1989, p. 131). Dans un modèle d'analyse nommé « l'espace textural », Huron énonce deux propriétés fondamentales de la texture : le nombre ou la densité des activités sonores entendues simultanément et la diversité de ces mêmes activités (p. 132). Ces deux dimensions sont représentées sur les deux axes « *onset synchronization* » et « *semblant pitch motion* » qui permettent de situer les quatre catégories usuelles de textures musicales (monophonie, homophonie, polyphonie et hétérophonie) sur une échelle graduée en pourcentages :

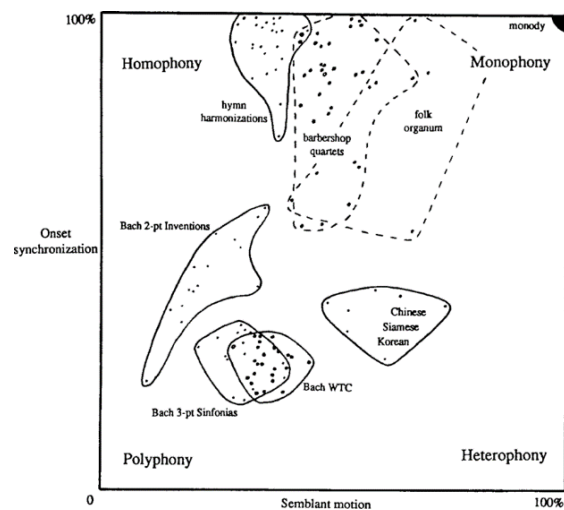


Figure 1. Espace textural de Huron (1989).

Chaque scène acoustique illustrée dans le schéma est caractérisée par une ou plusieurs textures. Cet espace propose ainsi une catégorisation des différentes textures qui inclut

l'hétérophonie sans jugement de valeur, une problématique indissociable de l'histoire de l'hétérophonie qu'il importe de retracer brièvement.

1.3 L'étude de l'hétérophonie au XX^e siècle : de la théorie à la culture

Le terme « hétérophonie » apparaît progressivement dans les discours sur la musique, d'abord dans la musicologie comparée, puis dans l'ethnomusicologie de la seconde moitié du XX^e siècle. Si la musicologie systématique et la musicologie comparée disparaissent éventuellement, les chercheurs accordant une place plus importante à l'étude de la « musique en tant que culture », – une expression caractéristique des approches anthropologiques de la musique initiées par Alan P. Merriam (1923-1980) et ses collègues aux États-Unis – le terme hétérophonie, lui, demeure, permettant à certains ethnomusicologues d'établir avec précision la typologie de certaines pratiques musicales et à des musicologues de mesurer la texture par des outils informatiques développés vers la fin du siècle (comme l'espace textural de Huron en témoigne). Cette histoire du terme hétérophonie et des travaux critiques qui en découlent ont permis à des chercheurs de s'intéresser à cette texture et pratique musicale des points de vue de la structure autant que de la culture, dans des modèles théoriques informés par l'histoire du terme tel que le modèle de Pärtlas qui sera utilisé pour l'étude de la théorie et des œuvres de Stockhausen.

1.3.1 Premiers usages dans la musicologie comparée

Nous savons que la première utilisation du terme « hétérophonie » est attribuée à Platon qui, dans *Les Lois*, décrit une forme de musique vocale et de jeu instrumental à la lyre qui aurait notamment été utilisée dans le cadre de la formation musicale des jeunes de la république. Dans les années 1960, Görgemanns et Neubecker (1966) constatent une démultiplication des définitions de l'hétérophonie inspirées du texte de Platon et tentent de pallier ce problème en proposant une interprétation philologique. En outre, ils s'opposent à quelques lectures passées et montrent que la description de l'hétérophonie par le philosophe grec ne correspond pas à une technique de la musique grecque antique usuelle. Le terme serait plutôt associé à une forme d'accompagnement asynchrone à la lyre que Platon désapprouve dans le cadre de l'enseignement de la musique aux enfants puisqu'il serait

préférable, selon lui, que l'accompagnement soit produit à l'unisson pour faciliter l'apprentissage du chant.

À l'inverse, lorsque le musicologue Carl Stumpf reprend le terme en 1901 pour décrire la musique thaïlandaise (nommée « siamoise » à l'époque) ainsi que la musique javanaise, il assume que l'hétérophonie était une technique musicale pratiquée par les musiciens grecs²⁰. Il émet ainsi l'hypothèse que les pratiques asiatiques et grecques antiques auraient pu être mutuellement influencées durant l'Antiquité. Il constate que certaines musiques traditionnelles sont plus « durables » que celles de l'Occident (puisqu'elles sont transmises de génération en génération²¹), ce qui justifie l'imagination de « causes communes ultimes aux analogies²² » (Stumpf 1901, p. 132) qu'il croit percevoir entre la musique antique grecque et la musique traditionnelle qu'il a étudiée. Néanmoins, Stumpf émet quelques réserves et admet que cette idée est plutôt « fantaisiste ». Cet exemple illustre tout de même que le mot « hétérophonie » se trouvait au début du siècle en plein cœur du projet de la musicologie comparée instauré à Vienne et à Berlin.

Dans le texte « Über Heterophonie » (2002 [1908]), Guido Adler reprend les catégories de Helmholtz discutées à la section 1.2.1, mais signale que la nomenclature établie par le physicien n'est plus « systématiquement » ou « historiquement » valable : « *Helmholtz's nomenclature relative to monophony and polyphony is no longer either systematically or historically tenable, for which reason a special investigation and revision are due to follow shortly* » (p. 631). De fait, Adler affirme qu'il faut plutôt considérer que la musique hétérophonique « *constitutes the basic and leading cause of the origin and development of polyphony, and will, accordingly, fall away into the background, as supporting factors of secondary importance* » (*Ibid.*). Selon le musicologue, l'hétérophonie serait donc une simple « étape » vers le développement de la polyphonie. Durant la même période, Hornbostel

²⁰ Stumpf raconte ainsi sa perception du terme dans *The Origins of Music* : « *It seemed to me that by 'heterophony', Plato meant the simultaneous looped playing [Umspielen] of the same melody through variations, as occurs nowadays among oriental peoples, and thus I suggested the term for this kind of musical practice* » (2012 [1911], note xxxii de la page 64).

²¹ Selon Rice, cette tendance était très répandue parmi les comparatistes : « *They assumed, for example, that what they called "primitive music" was a survival of humankind's earliest music, and so it could be used to answer the question of music's origins* » (Rice 2014, p. 17).

²² Ma traduction du passage en allemand suivant : « *so wäre es nicht einmal schwer, sich für die Analogien die uns hier entgegenzutreten scheinen gemeinschaftliche letzte Ursachen auszudenken [...]* ».

discute lui aussi de l'hétérophonie qu'il a pu étudier dans la musique des peuples africains, et cherche lui aussi à montrer comment cette texture pourrait correspondre à une « transition » vers des formes qu'il considère comme plus « développées » telles que l'harmonie (Blum 1991, p. 19).

Contrairement à Adler et Hornbostel, Curt Sachs propose une définition plus complexe de l'hétérophonie en la décrivant comme « *the simultaneous appearance of a theme in two or more voice parts with a freedom that the nature of the competing voices or instruments and the players' fancy might prompt* » (Sachs 1977 [1962], p. 185). Sachs est donc parmi les premiers à considérer le jeu de l'interprète et l'improvisation comme une caractéristique importante de l'hétérophonie. C'est pour cette raison que certains ethnomusicologues du XXI^e siècle reprendront ses écrits, un aspect qui sera discuté plus loin.

Si l'histoire du terme « hétérophonie » est indissociable de la musicologie comparée et de ces conceptions réductrices auxquelles elle a été associée, une certaine « fascination envers sa propre discipline²³ » qui caractérise l'ethnomusicologie semble avoir permis aux chercheurs de se réapproprier le terme pour l'inclure dans un vocabulaire plus adapté au dialogue entre les ethnomusicologues à l'international. La théorie de Pärtlas (2016) – inscrite plus largement dans le projet du *Study Group on Multipart Music* de l'*International Council for Traditional Music* – qui sera reprise plus loin en est un exemple évocateur. Quelques travaux issus de la deuxième moitié du XX^e siècle méritent d'être mentionnés au préalable pour saisir l'évolution du terme jusqu'à aujourd'hui.

1.3.2 Reconsidérations dans l'ethnomusicologie après 1950

Parmi les écrits plus critiques au sujet des termes « polyphonie » et « hétérophonie », le texte « Variations sur deux mots : polyphonie, hétérophonie » d'André Schaeffner (1966) en est un précurseur et témoigne de l'ambiguïté et des problématiques que l'auteur observe quant à leur usage : « Nous en sommes encore à discuter sur leurs sens respectifs, à douter qu'on puisse les employer indépendamment de tout jugement de valeur, c'est-à-dire quel que soit le niveau de la musique considérée et des musiciens qui l'exécutent » (Schaeffner 1966,

²³ Dans l'introduction de l'ouvrage *Comparative Musicology and the Anthropology of Music*, Bruno Nettl reprend les propos d'Alan Merriam qui considérait l'ethnomusicologie comme une discipline « *caught up in a fascination with itself* [...] *in search of an identity where there are no good models* » (Nettl 1991, p. xii).

p. 43). En cherchant parmi les différents dictionnaires et traités de composition l'historique des termes et en soulignant les problématiques qu'ils ont pu susciter notamment par leur quête « positiviste », Schaeffner rejette les tendances à utiliser ces termes pour hiérarchiser les cultures musicales extraoccidentales, une position qui sera partagée par plusieurs de musicologues et ethnomusicologues, notamment aux États-Unis.

C'est en effet de l'autre côté de l'Atlantique que se déploie une « ethno-musicologie » au cours des années 1950 avec des anthropologues et musicologues tels que Charles Seeger, Williard Rhodes, David McAllester et Alan Merriam. Suivant le nouveau terme « ethnomusicologie » créé par le musicologue néerlandais Jaap Kunst, les chercheurs s'intéressent à la « musique en tant que culture », bien que des méthodes systématiques sont toujours utilisées pour décrire la musique, notamment par Charles Seeger (1886-1979) (Kerman 1985, p. 11).

D'autres ethnomusicologues comme Bruno Nettl n'abandonnent pas tout à fait l'analyse comparative et les méthodes plus « scientifiques » utilisées pour l'analyse des structures (Rice 2014, p.21). On retrouve dans ses travaux une première définition plus détaillée : « *The two or three voices may perform the same musical material at different times (imitation), at different pitches (parallelism), or in different variants or speeds (heterophony)* » (Nettl 1964, p. 152). Puis, plus de deux décennies plus tard, il reprend la définition la plus répandue encore aujourd'hui, « *The simultaneous variation of the same melody* » (Nettl 2005 [1983], p. 100). Leonard B. Meyer s'inspire des travaux de Nettl dans son ouvrage pour montrer que « l'organisation musicale spécifique qui s'est développée en Occident n'est ni universelle, ni naturelle, ni d'inspiration divine » (2011 [1956], p. 55). Cette réflexion s'inscrit dans une prise de conscience plus globale dans les années 1950, en réaction à la vision de la musicologie comparée du début du XX^e siècle. En outre, Meyer utilise à son tour quelques exemples de musiques hétérophoniques extraoccidentales sur lesquels je reviendrai plus en détail au deuxième chapitre.

Dans les années 1980, l'ethnomusicologue Simha Arom présente une classification très rigoureuse sous le terme parapluie de « polyphonies » dans un ouvrage exhaustif intitulé *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrales* (1985). En utilisant la méthode qu'il a lui-même inventée connue sous le nom de *re-recording*, Arom parvient à réaliser une classification très précise des différentes polyphonies et polyrythmies qu'il

enregistre au cours de ses nombreuses années sur le terrain. Si Arom répond au « comment » de ces polyphonies avec un souci de précision terminologique hors du commun, certains considèrent qu'il laisse délibérément à d'autres « le souci du "pourquoi" de ces musiques » et qu'il « ne fait que peu de cas de leur environnement culturel » (Aubert 1988, p. 195).

À certains égards, cette démarche est très divergente de celle adoptée par Steven Feld qui, dans ses travaux sur les Kaluli, a répertorié la pratique musicale nommée *dulugu ganalan* par les Kaluli eux-mêmes. Alors que plusieurs aspects associés à cette pratique pourraient entrer dans la catégorie « hétérophonie », l'ethnomusicologue préfère ne pas utiliser ce terme :

Musicologists and ethnomusicologists familiar with both Western European and Pacific (particularly Polynesian) traditions have suggested to me that the term heterophony is generally adequate for these dulugu ganalan examples, indicating a multipart relationship resulting from simultaneous performance of slightly variant or elaborated versions of the same basic text/melody/rhythm. I have avoided using this term for three reasons: it cannot be applied to the solo examples; it misses the centrality of timbre and texture; and perhaps most significantly, it misses the crucial processual dynamic in many of the multipart (vocal or instrumental) examples, namely, that the "lead" part and "follow" part(s) are completely free to switch roles at any point, and to continually and playfully change order (Feld 1988, p. 82).

Pour Feld, le terme hétérophonie est donc trop restrictif, même s'il est conscient que les exemples de *dulugu ganalan* qu'il rapporte peuvent y être associés. Les enjeux reliés à la terminologie ne semblent pas aussi déterminants dans la recherche de cet ethnomusicologue, qui accorde davantage d'importance au contexte culturel et à la fonction de la musique chez les Kaluli qu'à la classification de leurs réalisations musicales. Feld est ainsi davantage orienté vers l'anthropologie de la musique initiée par Alan Merriam aux États-Unis que par les approches inspirées de la linguistique et de la sémiologie mises de l'avant par Arom en France, sans qu'il revendique pour autant une réelle dichotomie entre leurs deux méthodologies²⁴. En outre, d'autres travaux plus récents soulignent la complémentarité de ces deux approches (Macchiarella 2011, p. 11-12).

²⁴ En 2016, Feld publie un chapitre de livre dans lequel il explique avoir été grandement inspiré par la technique de *re-recording* d'Arom, affirmant que celle-ci permettait d'intégrer les musiciens au processus scientifique, une méthode qui était selon lui précurseur des approches décoloniales de l'ethnomusicologie où la recherche devient plus « participative » (Feld 2016).

1.3.3 Perspectives critiques au tournant du XXI^e siècle

Le tournant du XXI^e siècle a donné lieu à différentes observations rétrospectives sur l'ethnomusicologie, et en particulier sur la musicologie comparée, notamment dans *Comparative Musicology and Anthropology of Music*, sous la direction de Bruno Nettl et Philip V. Bohlman (1991). Stephen Blum s'est intéressé à l'utilisation de ce terme par le musicologue allemand Hornbostel dans son essai « *European Musical Terminology and the Music of Africa* » (Blum 1991) publié dans cet ouvrage collectif.

L'auteur constate un usage hétérogène du vocabulaire par les différents ethnomusicologues des premières générations de la discipline, et critique plusieurs termes dont les définitions demeureraient ambiguës ou peu adaptées au contexte spécifique des cultures musicales étudiées par Hornbostel et autres chercheurs influents. En outre, cette problématique les aurait menés à entretenir des positions réductrices quant aux musiques étudiées sur le continent africain. Pour Blum, l'usage du terme « hétérophonie » par Hornbostel et Adler est donc un bon exemple illustrant la vision « évolutionniste » qui prévalait parmi les premières générations d'ethnomusicologues et que l'auteur tente de remettre en perspective. À cet égard, il affirme que pour Stumpf, Adler et Hornbostel, l'hétérophonie « *designated something that supposedly results when musicians have not yet learned to direct their attention toward the potential complementarity (or 'harmony' in the older sense) of their sound* » (1991, p. 18).

Selon Blum, cette vision péjorative les aurait empêchés de constater les réels processus en cours dans certaines pratiques musicales de tradition orale. Blum croit que la théorie de la Gestalt mentionnée plus haut aurait été un point de départ intéressant pour Hornbostel, qui s'intéressait pourtant aux avancées psychologiques de son époque :

In describing African varieties of "heterophony" in which parts "go their own separate ways" and instrumental ostinato are neither "complementary" nor "parallel" to the vocal part, Hornbostel retained something of Adler's conception that "cohesion" is "left largely by chance" in heterophonic music. Despite his interest in Gestalt psychology, he considered very few possibilities for collective creation and reproduction of musical Gestalts (Blum 1991, p. 19).

Blum montre que les positions évolutionnistes d'Hornbostel lui ont fait croire que la mélodie équivalait à un « motif » naturel aux fondements de la structure musicale qu'il s'agissait de suivre de la façon la plus synchrone possible. En ce sens, lorsque le musicologue

allemand s'intéressait à l'hétérophonie, il se penchait davantage sur la quête et l'étude de la mélodie ou du « motif » de base de la prestation musicale que sur la relation entre les parties et le processus de création des musiciens. Blum condamne donc cette position d'Hornbostel, qui cherche à retrouver des aspects structurants de la musique occidentale dans les œuvres africaines à défaut de s'intéresser à leur pratique de façon indépendante de tout a priori théorique. En outre, l'auteur sous-entend qu'il est préférable de s'intéresser à l'« ethnothéorie », c'est-à-dire aux terminologies issues des communautés étudiées, plutôt que d'imposer un vocabulaire européen – comme les mots hétérophonie et polyphonie – qui ne serait pas nécessairement adapté aux pratiques musicales étudiées (Blum 1991, p.22).

La définition de Sachs déjà citée à la section 1.3.1, qui inclut les pratiques des musiciens *performant* une pièce hétérophonique, s'avère un point de départ intéressant pour les théories mises de l'avant par John Napier (2006) et Zanna Pärtlas (2016). Ces deux chercheurs considèrent qu'il est essentiel de constituer un vocabulaire disciplinaire qui permet de rendre compte des différentes pratiques musicales internationales. Selon Napier, « *some straightforward terminological determination may be necessary, one that perhaps does not mire writers in awkward translation, verbose descriptions of what they perceive, endless neologisms, or the constant introduction of non-Western terminology, which in itself always requires a degree of translation* » (2006, p. 86, cité par Pärtlas 2016). Pärtlas partage ce point de vue lorsqu'elle soutient que le terme est particulièrement propice à la théorisation :

I believe that 'heterophony' is a term that is well worth theorizing about. This term could be very useful in ethnomusicological discourse, since it combines in itself two important advantages: on one hand, it is a Western term of a very old origin, which does not need much translation; on the other hand, its 'new history' is not long and it is mostly used for designating the phenomena of non-Western music (Pärtlas 2016, p. 66).

Le mot « hétérophonie » s'avère donc utile pour Napier et Pärtlas, qui construisent tous les deux leurs définitions du terme à partir de leur critique de la définition de Sachs tout en s'inspirant de sa « nouvelle histoire ».

Si le passé de la dénomination « hétérophonie » est indissociable de la musicologie comparée et des conceptions péjoratives auxquelles elle a été associée, il est intéressant de constater que cette « fascination envers sa propre discipline » qui caractérise l'ethnomusicologie semble avoir permis aux chercheurs de se réapproprier le terme pour l'inclure dans un vocabulaire plus adapté au dialogue entre les ethnomusicologues à

l'international. Des travaux plus récents tentent d'allier ces deux dimensions par l'étude de ce que plusieurs ethnomusicologues nomment désormais *multipart music*, une locution utilisée pour remplacer « polyphonies » en tant que terme parapluie historiquement connoté par son usage hiérarchisé. Selon Machiarella,

the term [polyphony] is immediately connected with the idea of the overlapping musical lines which are written down in a score. Indeed, in many ways, the term 'polyphony', as in a kind of metonymy, is considered representative of the formal and conceptual complexity of Western music, and even a statement of its (alleged) superiority over the other musical expressions of the world. For a long time in fact, musicological literature has corroborated the belief that the phenomenon of polyphony was a unique invention of the Western written tradition, a belief still commonly repeated in the media (and on the Internet) (Machiarella 2016, p. 10-11).

Pour éviter toute ambiguïté associée au terme « polyphonie », les ethnomusicologues du *International Council for Traditional Music (ICTM) Study Group on Multipart Music* ont proposé d'utiliser la locution « *Multipart music* », qu'ils définissent ainsi : « *a specific mode of music making and expressive behaviour based on the intentionally distinct and coordinated participation in the performing act by sharing knowledge and shaping values*²⁵ ». Les auteurs attirent ainsi l'attention davantage sur le processus de création musicale et de performance de même que sur l'aspect comportemental associé à cette pratique musicale. Les principales publications du groupe d'étude sur la *multipart music* (Macchiarella 2011 et Pärtlas 2016) relient donc l'élaboration rigoureuse d'une terminologie inclusive autour du concept de *multipart music* à l'étude du processus de création et de performance musicale comme phénomène incontournable des musiques de tradition orale. C'est dans le cadre de ces nouvelles perspectives que Pärtlas (2016) propose de nouvelles approches théoriques de l'hétérophonie qui seront reprises pour discuter de cette texture et pratique musicale dans la théorie et les œuvres de Stockhausen.

1.3.4 Un modèle d'analyse entre Music Theory et ethnomusicologie selon Pärtlas

Dans son article « Theoretical Approaches to Heterophony » (2016), Pärtlas s'inspire du modèle bipartite proposé par la musicologue Tatiana Bershadskaya et du célèbre modèle

²⁵ Définition reprise sur le site Internet du ICTM : <http://ictmusic.org/group/multipart-music> (consulté le 23 mars 2022).

tripartite de l'ethnomusicologue Alan P. Merriam pour joindre l'aspect sonore (*sonic realization*), la texture, l'aspect conceptuel (*musical thinking*) et les comportements associés à l'hétérophonie. Ces deux modèles réunis lui permettent de distinguer les différents niveaux du processus dont il faut tenir compte pour une définition à la fois inclusive et suffisamment circonscrite de cette pratique musicale.

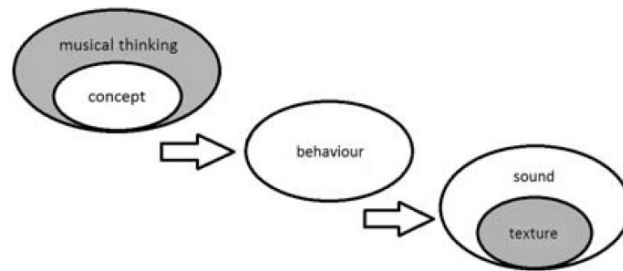


Figure 2. Modèle de Pärtlas inspiré du modèle bipartite de Bershadskaya (en gris) et du modèle tripartite de Merriam (en blanc) (2016, p. 56).

À partir de ce modèle, l'autrice propose une théorie construite en fonction de la définition suivante :

'Heterophony' may be used to define different types of music making, both one-part and multipart, which are characterized by a multilinear texture and which come into being through the process of the simultaneous variation of the same melody when the performers do not control the quality of the vertical sonorities (Pärtlas 2016, p. 67).

On constate que dans cette définition, Pärtlas reprend mot pour mot celle déjà très répandue et mise de l'avant notamment par Nettl, « *the simultaneous variation of the same melody* », mais y ajoute des spécificités associées à la performance. Elle rend compte également des trois niveaux du modèle : la conceptualisation (pensée musicale), le comportement des interprètes et la réalisation sonore (la texture).

Pensée musicale et conceptualisation

Le niveau « pensée musicale et conceptualisation » correspond selon Pärtlas aux connaissances traditionnelles liées à l'hétérophonie, qui se manifestent généralement à travers la terminologie employée par les musiciens :

The most focused manifestation of this knowledge is the traditional terminology. We are not dealing here with an abstract music theory. On the contrary, traditional terminology is mostly connected with the practical organization of the process of musical making, and it also functions as a teaching tool [...]. The terminology and other verbalised forms of traditional knowledge reflect the generally accepted understandings about the division of roles between performers and the building of musical texture (2016, p. 54).

En suivant cette idée, qu'est-ce que ce modèle nous apprend plus spécifiquement sur la texture et l'hétérophonie dans la musique occidentale? J'ai montré plus haut dans ce chapitre que la culture européenne du XX^e siècle avec été marquée par une conception « absolutiste » et formaliste qui est devenue normative (Nattiez 1993) et l'idéal du *Wertreue*. C'est dans ce contexte que le savoir traditionnel occidental s'est construit autour de la musique écrite sur des partitions, excluant la dimension « orale » de l'étude de la musique (Molino 2007). Cette conception est irréconciliable avec l'hétérophonie telle que décrite dans le modèle de Pärtlas. Selon l'autrice,

When studying heterophony, one should take into account that musical behaviour includes components that are not acknowledged at the level of concept or which can even (apparently) contradict the assertions of the bearers of tradition. The level of behaviour includes among other components also the specifically musical decisions and choices made by singers/instrumentalists during performance (Pärtlas 2016, p. 67).

En tenant compte uniquement de la version écrite d'une œuvre (si elle existe), il n'est pas possible de saisir l'ensemble des spécificités de la performance, c'est-à-dire les différentes décisions prises par les interprètes durant la prestation. En ne tenant pas compte de ce niveau comportemental lors de l'étude de certaines musiques hétérophoniques à travers le monde, certains chercheurs n'ont pas su en déceler les spécificités réelles comme le montre la critique de Hornbostel par Blum discutée à la section 1.3.3. C'est pour cette raison que Pärtlas met de l'avant l'importance d'une démarche à la fois théorique et ethnomusicologique, qui tient compte de ce niveau « comportemental ».

Comportement

Selon Pärtlas, ce niveau (inspiré de la théorie de Merriam (1964)) peut se manifester par la posture et le corps des interprètes, les gestes, les interactions entre les musiciens dans l'ensemble, les réactions des auditeurs, etc. Son modèle illustre en quoi l'expression musicale n'est pas uniquement le fruit d'une conceptualisation prédéterminée, mais qu'elle est

également le résultat du comportement des interprètes et des différentes attitudes des auditeurs, qui *infèrent* des significations dans les œuvres.

À cet égard, un article de Crispin et Östersjö montre plus spécifiquement que le concept de *Werktreue* mentionné précédemment a relégué l'interprète occidental à une position secondaire : « *Their role was to serve the score through supposed abnegation of narcissistic personal expression in favour of a serious attempt to 'sound out' the meaning of the score by correctly interpreting and realizing its many signs* » (Crispin et Östersjö 2017, p.291). À l'inverse, l'hétérophonie est souvent réalisée au cours de la performance, dans un procédé de « composition en temps réelle » (Molino 2007, p. 506), et chaque personne qui prend part à l'activité musicale peut y suivre une trajectoire plus créative et plus libre en conservant une certaine individualité tout en s'intégrant au groupe.

Réalisation sonore et texture

Le troisième niveau du modèle de Pärtlas correspond à l'aspect matériel de l'œuvre, c'est-à-dire le résultat du processus de conceptualisation et du comportement des interprètes (p. 55). En outre, l'autrice souligne que du point de vue de l'analyse, ce niveau est indépendant des deux autres, c'est-à-dire qu'il n'est pas nécessairement possible de prévoir le résultat sonore en étudiant uniquement la conceptualisation ou le comportement des interprètes. En d'autres termes, la réalisation sonore est un niveau indéterminé, dans la mesure où le comportement des musiciens peut occasionner des versions différentes à chaque performance.

Pärtlas montre ainsi qu'il est essentiel de s'intéresser aux trois niveaux de l'hétérophonie, et pas seulement à la réalisation sonore, pour en saisir le fonctionnement et la complexité. À l'opposé d'une vision « absolutiste », Pärtlas a créé un modèle adapté à l'« oralité » de l'hétérophonie. Inspirée par l'histoire du terme – qui débute avec la musicologie comparée et qui se rend jusqu'au groupe d'études du ICTM –, elle parvient à construire une définition qui ne rejette pas le passé du mot malgré toutes les problématiques éthiques qui lui sont associées, mais qui les reprend sous un regard critique pour en faire un appareil théorique informé par l'histoire de la discipline et porté vers une compréhension transculturelle de ce phénomène musical.

Après ce survol des grands moments de l'histoire du terme « hétérophonie » dans la musicologie et l'ethnomusicologie, il importe de s'intéresser à une histoire « parallèle » du terme : l'intérêt particulier de certains compositeurs du XX^e siècle pour cette texture particulière.

1.4 L'hétérophonie dans la création musicale occidentale du XX^e siècle

La notion de « texture » dans les œuvres du XX^e siècle a fait l'objet de quelques discussions. J'ai déjà mentionné l'utilisation du terme par Rosen pour décrire la musique de Schoenberg. En ce qui a trait à la musique depuis 1945, l'article de Strizich (1991) propose de nouvelles catégories pour la classification des textures, bien qu'on n'y retrouve aucune mention de l'hétérophonie. Cette dernière fait l'objet d'un chapitre dans l'ouvrage de référence *Théories de la composition musicale au XX^e siècle* (Amblard 2013) dans lequel Amblard soulève le rôle singulier de cette texture dans certaines théories de la composition musicale au XX^e siècle. Les quelques exemples que je montrerai dans cette section illustrent comment l'hétérophonie a été utilisée pour se dissocier de certaines pratiques dominantes, notamment l'écriture harmonique tonale (chez Seeger, Crawford et Boulez), mais aussi de l'« hégémonie sérielle » dans le cas plus particulier de José Evangelista.

1.4.1 Seeger et Crawford : L'hétérophonie et le contrepoint dissonant

Charles Seeger (1886-1979) est un musicologue et ethnomusicologue qui a contribué à l'établissement de ces disciplines aux États-Unis depuis les années 1930. Selon Viel, sa pensée théorique a été influencée par le néo-positivisme viennois – qui a eu une incidence également sur le dodécaphonisme de Schoenberg, tel que mentionné plus haut. Seeger élabore les différentes règles de ce qu'il nomme le « contrepoint dissonant » pour donner un nouveau souffle à la musique moderne américaine. De fait, cette conception semble s'opposer à l'écriture plus « traditionaliste » de Schoenberg, qui avait une certaine influence parmi les compositeurs aux États-Unis à l'époque²⁶. Contrairement au compositeur autrichien et à ses élèves (incluant Milton Babbitt), Seeger ne ressent aucune nécessité historique vis-à-vis des

²⁶ Sabine Feisst consacre un chapitre entier à la carrière d'enseignement que Schoenberg a poursuivie aux États-Unis dans *Schoenberg's New World: The American Years* (2011), p. 201-234.

« grands maîtres » européens, et cherche plutôt à encourager la création musicale moderne et américaine, indépendamment de toute influence de la tradition. En ce sens, sa pensée s'apparente davantage à celles des avant-gardes européennes, dont il sera question dans la prochaine section.

Le « contrepoint dissonant » est une méthode d'écriture théorisée par Charles Seeger pour contrebalancer la texture par rapport à l'homophonie dominante dans la tradition occidentale. De la même façon que les avant-gardes européennes ont trouvé en l'écriture sérielle une façon d'expulser complètement le système harmonique et hiérarchisé, Seeger propose de prioriser la dissonance par rapport à la consonance pour en faire une structure cohérente basée sur ces rapports dissonants. En outre, l'auteur retourne en quelque sorte aux « fondements » de la musique occidentale actuelle depuis la Renaissance italienne, à l'époque où le contrepoint s'est progressivement dirigé vers l'harmonisation, une caractéristique marquée de la musique de Palestrina :

It must be remembered that the art of counterpoint (as a simultaneous combination of independent melodies) had begun its metamorphosis long before 1600. In Palestrina chordal (vertical) psychology often seems to dominate the polyphonic (horizontal). Homophony soon triumphed and has been the dominating factor ever since. Even Bach, with his admirable balance, leaned decidedly more toward a chordal than toward a contrapuntal fabric. But perfect balance is impossible. Times change. Emphasis is placed by each generation in a place which the preceding generation has ignored or slighted. We have had a great deal of homophony (Seeger 1930, p. 28).

Pour Seeger, la solution « logique » pour pallier ce déséquilibre textural historique est de s'intéresser à une « nouvelle polyphonie ». En ce sens, l'hétérophonie apparaît comme une texture idéale, puisqu'elle permet l'indépendance des parties entre elles, contrairement à l'homophonie, qui implique plutôt des relations de dépendance les unes par rapport aux autres :

The impulse and the logic point toward a new polyphony, "heterophony." And since this means real independence of parts, it follows that the parts must be so different in themselves and the relation between them (which makes their simultaneous sounding agreeable) must perforce be such that their difference rather than their likeness is emphasized. This is possible upon a basis of dissonance; but with the slightest error in the handling of consonance, our homophonically over-educated ears will infer chordal structures not intended and the polyphony will be lost. So it becomes necessary to cultivate "sounding apart" rather than "sounding together" diaphony rather than symphony (Ibid.).

Le « contrepoint dissonant » et la texture hétérophonique s'avèrent donc compatibles étant tous les deux basés sur le principe de *distinction* entre les parties. À l'inverse, l'harmonie tonale et l'homophonie sont plutôt caractérisées par la simultanéité, la synchronisation entre elles.

Un article de Mark D. Nelson (1986) montre que certaines œuvres composées par Ruth Crawford Seeger (1901-1953) au début des années 1930 concrétisent dans une certaine mesure cet « idéal hétérophonique » énoncé par Charles Seeger, bien qu'aucune œuvre ne soit entièrement assimilable à cette texture. Dans *Piano Study in Mixed Accents* (1930), la compositrice crée un exercice monophonique avec des mélodies dissonantes. Le troisième mouvement de son quatuor à cordes est consacré plus spécifiquement à l'organisation des nuances selon des principes du contrepoint dissonant, alors que les quatre *Diaphonic Suites* font partie des œuvres qui « monophoniques » avec deux parties en « diaphonie », « *a term for the heterophonic ideal, "sounding apart," proposed by Seeger in contradiction to the homophonic "symphony"* » (Nelson 1986, p. 461). Ainsi, cette application de concepts théoriques de Charles Seeger par la compositrice Ruth Crawford témoigne d'une tendance de plus en plus importante au XX^e siècle, alors que la création devient de plus en plus informée non seulement par la recherche et l'avènement de nouvelles théories, mais également par différentes pratiques musicales qui s'éloignent de l'harmonie classique.

1.4.2 L'hétérophonie à travers le prisme du structuralisme chez Boulez

Viel voit dans la pensée esthétique et le style musical de Pierre Boulez (1925-2016) et des avant-gardes musicales en général des rapprochements avec les méthodes caractéristiques de l'ultra-modernisme américain de Crawford, Seeger et Henry Cowell aux États-Unis quelques années plus tôt, mais aussi des analogies au niveau formel : « Le sérialisme, la stochastique ou le concept de forme ouverte y jouent le rôle qu'ont joué autrefois le contrepoint dissonant, la polyharmonie ou le contrepoint rythmique » (Viel 2014, p. 252). Cependant, on retrouve dans la pensée de Boulez un rejet de la notion même de culture, « diatribe que n'auraient probablement pas boudée Cowell et Seeger » (*Ibid.* p. 253). En outre, le jeune Boulez croyait plutôt que c'est « l'universalité du langage qui doit assurer celle de la musique, considérée sous l'angle de la communication », et que « l'intervention

salvatrice de la science, en particulier de la science du langage, est évoquée comme recours aux manquements imputables aux époques classique et romantique » (*Ibid.*, p. 253-254).

Pour Boulez, les différents types de textures structurales (monodie, hétérophonie, polyphonie, etc.) correspondent à des « critères de combinaison ou d'arrangement des organismes sériels » ou à l'« organisation syntaxique du langage » (Boulez 1963, p. 133). S'il est conscient des définitions établies dans la musicologie qui ont été mentionnées plus haut, Boulez ne s'y intéresse pas : « Nous voudrions, plutôt que les rattacher obstinément à leur histoire, donner aux critères de combinaison une classification rationnelle, d'après des principes simples, se ramenant à deux catégories » (*Ibid.*). Le compositeur envisage ainsi la dimension (horizontal ou vertical) et le mode d'emploi (individuel ou collectif) des structures : « Grâce à ces deux termes, nous pouvons classer tous les phénomènes combinatoires de l'écriture, sur le plan des structures élémentaires » (*Ibid.*, p. 134).

Cette conception par oppositions binaires des critères de combinaison est caractéristique du structuralisme compositionnel de Boulez décrit par Goldman (2011, p. 20). En comparaison avec le structuralisme de Saussure, Boulez conçoit la musique comme un langage, et considère que le compositeur doit formuler sa grammaire musicale (*Ibid.*, p. 24). Selon le compositeur, l'hétérophonie est un mode de combinaison qui permet de « dédui[re] une collectivité de structures à partir d'un modèle individuel » (Boulez 1963, p. 136) ou « la superposition à une structure première, de la même structure changée d'aspect » (*Ibid.* p. 135-136).

Boulez s'intéresse particulièrement à l'hétérophonie dans *Penser la musique aujourd'hui* (1963), conscient – à l'instar de Seeger – du fait que cette texture n'a pas été autant exploitée que d'autres (la polyphonie et l'homophonie) dans la musique occidentale jusqu'à son époque. En ce sens, la correspondance entre Boulez et Schaeffner montre que le jeune compositeur avait lu avec intérêt l'article de l'ethnomusicologue sur la polyphonie et l'hétérophonie (1966) mentionné plus haut. Boulez écrit d'ailleurs à son ami que c'est un sujet qui lui tient « particulièrement à cœur » (1998, p. 93). En outre, Aguila montre que c'est Schaeffner qui a fait entendre pour la première fois à Boulez des musiques hétérophoniques comme le gagaku japonais ou bien des musiques balinaises.

1.4.3 L'influence des musiques extraoccidentales

Dans le chapitre de livre « Musique savante occidentale et cultures extraeuropéennes, 1950-1980 », Jésus Aguila s'intéresse plus particulièrement à l'intégration des musiques extraeuropéennes par les compositeurs de musique savante occidentaux. Selon l'auteur, ces musiques sont « issues de cultures traditionnelles restées à un stade pré-industrielles » et sont considérées par les Occidentaux comme « un patrimoine préservé des influences extérieures à la musique d'origine – notamment des influences des sociétés urbaines occidentales » (Aguila 2013, p. 1152). C'est dans ce contexte que les compositeurs de l'avant-garde se seraient intéressés aux musiques traditionnelles d'« ailleurs ».

Aguila explique que la « pénétration » des musiques extraoccidentales dans la musique des compositeurs européens s'est faite en trois étapes : D'abord, par les descriptions et les transcriptions, dans des ouvrages comme l'*Encyclopédie de la musique* d'Albert Lavignac (1913) ou encore dans les transcriptions faites sur le terrain comme en témoignent les travaux et les œuvres de Béla Bartók. Ensuite, par l'écoute d'enregistrements ethnologiques à l'époque du 78 tours, comme ceux réalisés par André Schaeffner durant son vaste chantier d'enquêtes ethnomusicologiques. Selon Aguila, ce dernier est

un exemple de la capacité à relier avec une grande largeur de vue des domaines qui étaient restés cloisonnés. Ses travaux ont fait date non seulement dans le secteur des musiques extraeuropéennes, mais aussi dans le jazz et dans la musique de Claude Debussy et d'Arnold Schoenberg. [...] Il suivit ensuite de près les débuts et l'évolution de la jeune avant-garde musicale (*Ibid.*, p. 1154).

L'auteur montre que l'influence de Schaeffner est évidente dans la pensée de Boulez, notamment lorsque le compositeur fait référence à des pratiques musicales populaires d'Afrique dont lui aurait parlé l'ethnomusicologue pour analyser certains passages de *Pierrot Lunaire* (1912). Enfin, la troisième étape est celle de l'immersion des compositeurs « dans le terrain », dont Stockhausen a été un précurseur avec son séjour au Japon à la fin des années 1960, lors duquel il compose *Telemusik* (1966) – une œuvre dédiée au peuple japonais qui sera discutée au quatrième chapitre.

Parmi les différentes pratiques associées aux musiques extraoccidentales décrites dans le texte d'Aguila, on retrouve « l'universalisme abstrait des "prédateurs" de techniques et de systèmes » (Aguila 2013, p. 1177). Cela a lieu notamment par l'analyse de documents sonores ethnomusicologiques, considérés comme une « "réserve naturelle", un patrimoine

mondial, dans lequel il suffisait de puiser pour donner naissance à de nouvelles énergies » (*Ibid.*). Cela passe notamment par l'analyse des œuvres, qui devient en quelque sorte une nouvelle forme de théorisation indirecte : « l'analyse est une forme latente de théorisation : on abstrait d'une musique extérieure à la nôtre des schémas compositionnels les plus généraux possibles, puis on les applique à des matériaux contemporains » (*Ibid.*).

Ces analyses de musiques à travers le monde ont donné lieu à des transmutations qui correspondent à ce qu'Aguila nomme l'« universalisme abstrait », par lequel des pratiques musicales ont été sorties de leur contexte, c'est-à-dire qu'elles ont été reprises sans tenir compte des individus musiciens qui ont pu rendre cette musique disponible aux compositeurs. D'après l'auteur, « l'un des exemples les plus réussis de cette transmutation a été la capacité du mouvement postwebernien à détourner les pratiques de l'hétérophonie pour en tirer de subtils miroitements harmoniques » (*Ibid.*, p. 1178). En outre, « l'hétérophonie a permis à Boulez et aux compositeurs qui l'ont imité d'éviter l'opposition conventionnelle entre la figure et le fond – entre la mélodie et l'harmonie censée lui servir d'accompagnement » (*Ibid.*). À l'instar de Charles Seeger, Boulez utilise l'hétérophonie pour s'éloigner de l'homophonie caractéristique de l'harmonie classique.

L'intérêt du compositeur pour cette texture l'a mené à en retrouver des exemples issus du « patrimoine musical occidental », comme dans les œuvres de Beethoven ou de Debussy. Enfin, l'hétérophonie reprise par Boulez illustre des « emprunts de concepts et de principes structurels provenant des musiques populaires extra-européennes, appliquées à un langage et à une pensée contemporaine qui se les approprie progressivement » (*Ibid.* p. 1180). De fait, la pensée compositionnelle du compositeur espagnol-canadien José Evangelista (né en 1943), qui fait partie de la génération suivante, illustre cette appropriation comme principe d'écriture plus généralisé dans son écriture.

Dans un texte intitulé « Pourquoi composer de la musique monodique? » (1990), le compositeur explique qu'après avoir reçu une formation en harmonie tonale (comme la plupart des compositeurs occidentaux), il a découvert des textures plus complexes grâce à Lutosławski et Ligeti, tout en s'intéressant parallèlement aux contrepoints de la Renaissance italienne (ce qui n'est pas sans rappeler la citation de Charles Seeger présentée plus haut, dans laquelle il explique l'évolution de la texture depuis Palestrina). Sa découverte du

gamelan balinais l'a mené rapidement à faire des analogies entre l'hétérophonie et les différentes textures contrapuntiques et micropolyphoniques :

À ce point-là, j'ai expérimenté un changement radical dans ma perception de la texture lorsque j'ai mis en relation inconsciemment tout ce matériau contrapuntique avec la texture complexe du gamelan javanais. Ils avaient en commun une polyphonie qu'on pourrait qualifier de « stratifiée » [...] les différentes voix ou ingrédients sonores ressemblent à des strates géologiques en ce qu'elles se distinguent par leur densité et ne se mélangent pas, quoique le résultat global soit très équilibré. Cette stratification se trouve souvent chez Ligeti (*Melodien*) et chez Ives (*Three Places in New England*) (Evangelista 1990, p. 56-57).

Chez Evangelista, ce sont les nouveaux développements texturaux alliés à son intérêt pour la musique indonésienne et le gamelan balinais tout particulièrement qui l'ont mené à explorer la texture complexe de cette tradition qu'il considère comme une « supermélodie » (*Ibid.*). Loin d'être une appropriation « abstraite » telle que décrite par Aguila pour l'hétérophonie chez Boulez, cette pratique s'inscrit souvent comme un « hommage » à une tradition musicale très appréciée du compositeur, comme en témoigne l'œuvre *Ô Bali* (1989) (Goldman 2014).

Le compositeur souligne également l'influence de son ami Claude Vivier et de Karlheinz Stockhausen qui, dans les années 1970, ont commencé à composer à partir de mélodies, dans une période où le matériau sériel était encore très populaire dans la création musicale contemporaine :

Un dernier facteur a également été déterminant dans mon évolution : certaines œuvres de Stockhausen des années soixante-dix et celles de quelques-uns de ses disciples, comme mon regretté ami Claude Vivier (1948-1983), employaient des mélodies (non pas des séries!) comme point de départ de la composition. Je me souviens de *Tierkreis* et d'*indianerlieder* comme de l'air frais, par leur invention mélodique de douze sons, sérielle, mais pas antitonale (*Ibid.*, p. 57).

Evangelista s'inspire ainsi des différents développements sur le plan textural du XX^e siècle et de la nouvelle simplicité initiée par Stockhausen et ses « disciples » pour composer de la musique contemporaine qui dépasse le cadre traditionnel de l'harmonie tonale, mais aussi les « limites » qu'impose le matériau sériel dominant parmi les compositeurs de l'avant-garde européenne. Les exemples de Boulez et d'Evangelista illustrent bien comment l'hétérophonie a pu être tour à tour intégrée à la pensée sérielle tout en se présentant, à d'autres occasions, comme un moyen de s'en émanciper.

Dans le prochain chapitre, je montrerai comment l'hétérophonie est associée plus particulièrement à la composition « statistique » dans la pensée de Stockhausen. Cette nouvelle forme d'écriture s'inscrit plus largement dans le projet du compositeur d'intégrer la « productivité » de l'interprète sans rejeter pour autant la composition sur partition, un aspect essentiel de ses écrits au tournant des années 1960 et qui s'oppose à une conception plus « absolutiste » de la musique encore dominante à l'époque.

Chapitre 2.

Forme-moment, écriture statistique et oralité dans la théorie de Stockhausen

La forme-moment a été conceptualisée par Stockhausen au tournant des années 1960, principalement dans les textes « Forme-moment : nouvelles corrélations entre la durée d'exécution, la durée de l'œuvre et le moment » (2017 [1960b]) et « Invention et découverte : essai de morphogenèse » (2017 [1961]). Dans son livre *The Time of Music*, le musicologue Jonathan Kramer affirme que Stockhausen a créé cette forme pour remplacer celles dites « dramatiques » (1988, p. 201) qui dirigent l'attention de l'auditeur vers un climax et une finalité attendue. À l'opposé, dans la forme-moment,

il n'y a pas de "fil rouge" que l'on doit suivre du début à la fin pour comprendre l'ensemble – [...] il n'y a donc pas de forme dramatique avec une exposition, une intensification, un développement, un sommet et une fin (pas de forme close), mais [...] chaque moment est un centre relié à tous les autres et qui peut exister pour lui-même (Stockhausen 2017 [1960b], p. 262).

Kramer explique que le compositeur « *arrived at his concept of the musical moment from a disillusionment with the idea of historical continuity* » (Kramer 1988, p. 202). De fait, Stockhausen considère que la tradition, à l'instar des œuvres de forme-moment, ne correspond pas à une suite d'événements qui se seraient produits de façon linéaire jusqu'à aujourd'hui, mais plutôt à tout élément déjà formé, qui se trouve dans le moment actuel : « *I no longer understand tradition in the sense of having occurred 'previously', but rather tradition is everything that comes to me, that has already been formed* » (Stockhausen cité par Kohl 2002, p. 95). Il souhaite ainsi composer une musique de l'instant présent, où chaque moment compte, peu importe son origine, sa durée ou ses qualités. Ultimement, le compositeur rejette le principe d'une œuvre unique et définitive, mais conçoit plutôt les œuvres comme des formes en processus, qui ont « toujours déjà commencé » et qui « pourraient se poursuivre indéfiniment » (Stockhausen 2017 [1960b], p.281).

En proposant cette forme-moment « anti-dramatique », en dehors de la « continuité historique », Stockhausen refuse le concept de *Werktreue* (discuté à la section 1.1). Il

s'oppose ainsi à certains de ses prédécesseurs (notamment Schoenberg) plutôt attachés à une idée conservatrice de la tradition :

I am looking for ways of renouncing the composition of single works and – if possible – of working only forwards, and of working so openly that everything can now be included in the task at hand, at once transforming and being transformed by it; and the questing of others for autonomous [bounded] works seems to me so much clamor and vapor (Stockhausen cité par Kramer 1988, p. 203).

La forme-moment vient donc modifier les conceptions classiques et conventionnelles de l'œuvre. Elle a pour objectif de « tout » y inclure : de nouveaux matériaux, mais aussi différents individus – interprètes ou auditeurs –, qui prennent part à l'activité musicale. À l'opposé d'une œuvre qui demeurerait fixée et inchangée à travers les performances et les époques – comme le veut l'idéal du *Werktreue* – une œuvre de forme-moment instrumentale²⁷ s'inscrit dans le temps unique de la création. En ce sens, Stockhausen remet de l'avant l'« oralité » de l'activité musicale, qui correspond à la capacité du corps humain à « produire la phonie et d'en organiser la substance » (Zumthor 1987, p. 21). Selon Zumthor, cette oralité coïncide plus spécifiquement avec le « mode d'existence en tant qu'objets de perception sensorielle » des œuvres (*Ibid.*), et non à leur support écrit.

À la lumière de ces observations, ce chapitre sera orienté par les questions suivantes : en quoi cette « oralité » de la forme-moment permet-elle à Stockhausen d'inclure différentes textures – incluant l'hétérophonie – dans ses œuvres? Comment ses conceptions de la texture et de la forme-moment entrent-elles en dialogue avec les développements intellectuels sur la musique (et sur les arts en général) qui gravitent autour de lui à cette époque?

En premier lieu, je présenterai brièvement quelques notions clés de la théorie de Stockhausen du tournant des années 1960. J'insisterai particulièrement sur ses positions novatrices quant au processus de création musicale et sur sa vision de l'interprétation. Comme plusieurs intellectuels de sa génération, le compositeur s'est intéressé aux phénomènes de perception du sonore pour élaborer sa pensée compositionnelle, en repensant notamment ce que Crispin et Östersjö nommeront beaucoup plus tard le « champ d'action » du musical (Crispin et Östersjö 2017).

²⁷ Je propose cette distinction puisque certaines œuvres de forme-moment comme *Telemusik* (1966), bien qu'elles soient reproductibles grâce à la partition, sont fixées sur bande.

En second lieu, je proposerai un aperçu de la théorie du compositeur et plus particulièrement de la notion de « composition statistique » à la lumière d'ouvrages influents de la même époque afin d'observer les rapports de continuité et de distinction que Stockhausen entretenait avec certains intellectuels de son temps. Je conclurai le chapitre par une brève réflexion sur la forme-moment et l'hétérophonie qui sera utile pour la présentation des œuvres aux troisième et quatrième chapitres.

2.1 La théorie de la forme-moment et la notion d'oralité

Les écrits et conférences de Stockhausen sur la musique sont d'une telle envergure qu'ils ont rapidement attiré l'attention des spécialistes, et ce, avant même que l'ensemble de ses contributions théoriques n'aient été rédigées et publiées. En 1975, Robert P. Morgan publie l'article « Stockhausen's Writings on Music », dans lequel il présente Stockhausen non seulement comme un compositeur incontournable, mais également comme un théoricien de la musique. À l'époque, seulement trois volumes des *Texte* ont été publiés parmi l'ensemble des 17 tomes qui ont ultimement paru²⁸.

Selon Morgan, les *Texte* de Stockhausen illustrent une manière complètement nouvelle et innovante d'écrire sur la musique qui aurait été particulièrement influente parmi les compositeurs, les théoriciens et les critiques de l'époque (1991 [1975], p. 196). En outre, dès les années 1970, Morgan prévoit que les *Texte* deviendront des références essentielles pour saisir les spécificités de la nouvelle musique et des développements compositionnels du XX^e siècle.

L'auteur attire également l'attention sur l'importance du *processus* dans la théorie et la musique de Stockhausen conceptualisées durant les années 1960. Selon lui, le compositeur s'éloigne de plus en plus d'une démarche axée sur le matériau musical lui-même pour s'intéresser davantage à la nature « intuitive » du processus de création, qui est élaboré par les interprètes et par l'auditeur autant que par le compositeur lui-même. De fait, Stockhausen compose et théorise une musique qui sollicite ces qualités intuitives chez les interprètes pour en faire une forme renouvelée à chaque performance : « *in the case of a group of intuitively*

²⁸ Les écrits de Stockhausen dans leur langue d'origine (surtout l'allemand, mais parfois en anglais) se retrouvent dans des recueils d'abord publiés chez Dumont Dokumente (volumes 1 à 4), puis par la maison d'édition du compositeur, Stockhausen-Verlag (volumes 5 à 17).

playing musicians, it [intuitive music] is qualitatively more than the sum of their individual 'ideas' » (Ibid., p. 201).

Morgan observe dans son article qu'au cours des années 1960, « *the important thing was no longer so much the material itself as the compositional process to which it was subjected* » (Ibid.). Cette conceptualisation a nécessairement un impact sur l'ensemble des matériaux et des individus qui contribuent à la création musicale. C'est notamment en s'intéressant au fonctionnement du passage du temps de l'œuvre dans la forme-moment que Stockhausen reconsidère le processus de composition.

2.1.1 La forme-moment et le « champ expressif de l'œuvre »

Inspiré par le biologiste Viktor von Weizsäcker, Stockhausen affirme que les « choses » (objets, sons, individus, etc.) ne sont pas *dans* le temps, mais qu'*un temps* particulier se trouve à l'intérieur de chaque chose :

The traditional concept is that things are in time, whereas the new concept is that time is in the things. This is quite different from the traditional concept of an objective, astronomical time represented by our clock, which measures everything according to the same units, and is the same time for everything. Instead, the new concept tells me as a musician that every sound has its own time, as every day has its own time (Stockhausen 1989a [1971], p. 96).

Cette conception n'est pas sans rappeler les travaux d'Henri Bergson sur le temps « objectif » et le temps « vécu », théorisés au tournant du XX^e siècle. Selon Aaron Allen Hayes, l'intérêt de Stockhausen pour les formes « qualitatives » serait notamment hérité de la pensée bergsonienne à laquelle il aurait été exposé sous l'influence de Messiaen²⁹ (Hayes 2020). Pour Bergson, il fallait s'intéresser à un temps présent « réel, concret, vécu », qui se réalise en « un système combiné de sensations et de mouvements » (Bergson 2015 [1896], p. 152). Les sensations étant elles-mêmes situées et incarnées dans un « temps vécu » – c'est-à-dire

²⁹ La conception du temps « objectif » et du temps « vécu » est discutée par Stravinsky dans sa *Poétique musicale* (1939) – largement écrite par son exégète Pierre Souvtchinsky (Dufour 2006) – et par Messiaen dans son *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* (1994). Ces conceptions philosophiques se retrouvent toujours dans des travaux récents, incluant ceux de Mariusz Kozak (2020). Ce dernier montre notamment l'importance de l'auditeur et de son implication consciente pour l'écoute de la nouvelle musique – incluant une œuvre de forme-moment, *Stimmung* (1968), qu'il utilise comme exemple à quelques reprises dans son ouvrage –, un phénomène qu'il conceptualise à travers la notion de « temps vertical ». En outre, Kozak plaide pour l'intégration de cette conception temporelle à la musicologie (et plus particulièrement à la *Music Theory* américaine), qui aurait selon lui conservé une vision « objective » du temps qui n'est plus adaptée aux musiques créées depuis 1950.

dans le moment présent incarné par chaque individu – il était essentiel pour un compositeur héritier de cette pensée philosophique comme Stockhausen de concevoir une forme musicale adaptée à cette temporalité plutôt qualitative que quantitative. De fait, la flexibilité essentielle de la forme-moment se trouve adaptée à cette nouvelle conception du temps présent incarné par le corps.

Avant de théoriser plus spécifiquement sur la forme-moment, Stockhausen a présenté des notions inspirées de l'acoustique et de la perception sonore dans le texte « ... Comment passe le temps... » (Stockhausen 2017 [1956]). S'il a reçu plusieurs critiques pour l'utilisation inexacte de certains termes associés à l'acoustique (Grant 2001, p. 137), le compositeur fournit tout de même dans ce texte des explications essentielles quant à la construction du concept de « forme-moment » et aux nouvelles relations temporelles qu'il y expérimente.

Selon Stockhausen, notre perception du temps est étroitement liée aux proportions, c'est-à-dire que nous percevons toujours les durées en les comparant avec d'autres durées (par exemple : deux minutes nous paraîtront deux fois plus longues qu'une seule). Il s'agit donc pour lui de les composer selon une échelle globale de proportions qui permettront par la suite aux interprètes d'établir « une relation plus ou moins étroite entre le *temps des quantités (Quantenzeit)* mesuré et le *temps des champs (Feldzeit)* vécu » (Stockhausen 2017 [1956], p. 194, c'est lui qui souligne).

Stockhausen appelle ainsi à composer en fonction du « degré de liberté » de l'interprète, qui doit désormais mesurer dans certaines situations le temps de l'*action* qu'il doit réaliser à l'intérieur d'une quantité définie plutôt que de suivre des durées prédéterminées (comme c'est le cas lorsque nous suivons une pulsation). Par exemple, Stockhausen explique que si l'interprète reçoit l'indication de jouer des petites notes « "aussi vite que possible", mais en veillant à ce que l'on puisse reconnaître distinctement les hauteurs de chacun des sons dans tous les registres, il devra décider – avec sa sensibilité musicale – de ce qu'il considère comme suffisamment clair [...] » (p. 195). Je reviendrai sur cette conception du temps au troisième chapitre avec un exemple dans la partition de *Momente* (1962-1969).

Dans le texte « Forme-moment, nouvelles corrélations entre la durée d'exécution, la durée de l'œuvre et le moment » (2017 [1960b]), le compositeur s'intéresse à l'exécution par

l'interprète – en reprenant des principes similaires à ceux qui viennent d'être mentionnés – mais également à la capacité d'écoute de l'auditeur qui n'est pas la même d'une personne à l'autre. Le forme-moment est donc une nouvelle conception des œuvres permettant à chacun de contribuer à la création de significations selon son propre temps individuel.

Cette vision de l'œuvre est axée sur la dimension « orale » de l'œuvre et est comparable au « champ expressif de l'œuvre », un modèle développé par Crispin et Östersjö (2017) pour rendre compte de l'évolution des rôles de l'interprète et de l'auditeur dans l'activité musicale. Crispin et Östersjö proposent de considérer la production d'une œuvre musicale en fonction des multiples processus d'interprétation et de construction des significations dans un même « champ d'action » (2017, p. 300). Retraçant l'histoire de l'expression musicale en insistant sur un changement de paradigme à la fin du XIX^e siècle, les deux auteurs rappellent que la conception de la partition comme œuvre d'art principale est une doctrine articulée notamment depuis Hanslick et qui a mené à la conception du *Werktreue* discutée premier chapitre.

L'idée de musique « absolue », largement adoptée à la suite de l'esthéticien allemand par les critiques, compositeurs et musicologues, a donc eu une influence non seulement sur les discussions autour de la texture – comme il a été montré précédemment –, mais également sur la pratique des interprètes, relégués à une position secondaire par rapport à la partition, qui serait la seule à porter les significations de l'œuvre. Cette vision a nécessairement exclu l'auditeur et l'interprète de l'étude des pratiques musicales et, dans une certaine mesure, de la création musicale elle-même. Pour reprendre les propos de Nattiez, dans la pensée d'Hanslick, « le compositeur fixe l'œuvre comme système de rapports et de relations par le biais de la partition, et c'est ce qui explique la place relativement secondaire qu'il accorde à l'interprète » (1993, p. 67).

Afin de reconsidérer l'aspect subjectif et incarné de la performance et de la réception musicale, Crispin et Östersjö proposent le modèle du « champ expressif de l'œuvre » (figure 3) qu'ils définissent ainsi :

the notion that music has the power to express something that lies beyond the powers of rational cognition, which is given voice when a performance comes into being. Here, the score is an invitation to expression and a source of raw material for it, rather than being the locus of all that must be expressed (Crispin et Östersjö 2017, p. 294).

Aussi les auteurs montrent-ils que l'interprète peut « inférer l'expressivité » vers la partition [*inferred expression*] et l'« incarner » [*enacted expression*] vers l'auditoire, dans ce nouveau « champ expressif ». En outre, la forme-moment de Stockhausen s'avère un exemple concret d'une application de ces multiples dimensions de l'activité musicale pour arriver à une nouvelle forme d'*oralité*, une notion axée sur l'étude des œuvres comme phénomènes indissociables de la performance (Zumthor 2008).

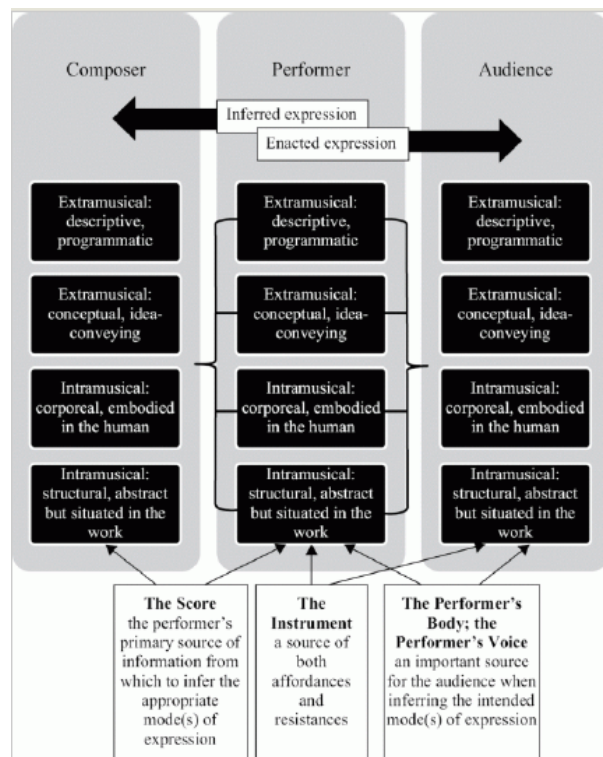


Figure 3. Le champ expressif de l'œuvre de Crispin et Östersjö (2017, p. 300).

Le modèle de Crispin et Östersjö invitait à repenser l'identité d'une œuvre en tant que résultat des différentes contributions des agents qui prennent part à la construction d'un processus (Crispin et Östersjö 2017, p. 300), il mène vers une visualisation plus globale de ces transformations mises de l'avant par le compositeur pour une « nouvelle pratique d'exécution et d'audition » (Stockhausen 2017 [1960b], p. 285), qui implique « la convergence des compositions vers la composition » (*Ibid.*). En d'autres termes, Stockhausen s'intéresse à *la* composition en tant qu'activité co-créative entre les différents agents, et non

à des compositions construites par les compositeurs uniquement, sous formes closes et invariables.

Axé principalement sur la musique dite « savante » occidentale, le champ expressif de l'œuvre (figure 3) permet de considérer la partition comme un seul aspect de l'expressivité musicale et non comme l'unique réservoir de significations. La présence des instruments, mais surtout du corps de l'interprète dans ce champ expressif est fondamentale pour saisir la pensée de Stockhausen et l'oralité dite « seconde », (c'est-à-dire en contexte d'hégémonie de l'écriture) (Zumthor 2008) caractéristique de plusieurs œuvres de forme-moment telles que *Momente* ou *Aus den Sieben Tagen* (1968).

2.1.2 « Oralité » de la forme-moment

Comme Crispin, Östersjö et Stockhausen, Zumthor s'intéresse au rôle du corps des individus dans le cadre de l'activité artistique :

[Q]uelle que soit la façon dont on est amené à remanier [...] la performance, on y retrouvera toujours un élément irréductible, l'idée de la présence d'un corps. Recourir à la notion de performance implique donc la nécessité de réintroduire la considération du corps dans l'étude de l'œuvre (Zumthor 1990, p. 26).

Ainsi incarné, le corps fait partie de la production et de l'appréciation du sonore. En outre, le concept de « musique intuitive » développé par Stockhausen représente l'aboutissement extrême de l'« exploitation » de cette irréductibilité du corps de chaque interprète. Dans l'œuvre la plus « intuitive » du compositeur, *Aus den Sieben Tagen* (1968), les interprètes ne reçoivent que des indications minimales pour la production sonore telles que « *Play a vibration in the rhythm of your body (Of your body. The player's)* » (Stockhausen 1989a [1971], p. 117, c'est lui qui souligne). La partition ne contenant aucune autre information, les interprètes doivent choisir eux-mêmes les hauteurs et les rythmes en fonction de leur propre expérience passée, de leur propre tradition.

Dans un esprit plus « modéré », l'écriture « statistique » représente une autre façon pour Stockhausen de laisser une certaine liberté productive aux interprètes. Dans ce type de composition, les durées et les hauteurs ne sont pas déterminées d'avance, mais elles sont plutôt réparties aléatoirement sur une partition graphique. Il revient aux interprètes de décider les hauteurs et les durées, qui ne sont représentées que qualitativement. Cette

nouvelle « liberté » n'a pas nécessairement été adoptée par tous les musiciens, ce qui explique en partie le changement d'orientation entrepris par Stockhausen dans les années 1970³⁰. Ainsi, les pratiques « intuitives » et l'écriture « statistique » visent à (ré)intégrer les musiciens dans l'acte de création, au-delà de l'écriture de notes déterminées et fixées sur une partition.

2.2 La forme-moment et la texture dans l'espace poïétique du compositeur

Afin d'obtenir un portrait plus complet de la forme-moment et de la texture dans la théorie de Stockhausen, il faut tenir compte des développements intellectuels de son époque, puisque les écrits théoriques du compositeur contiennent de nombreuses références (explicites ou non) à des travaux d'importants penseurs et artistes du XX^e siècle. En outre, plusieurs clés de compréhension de la théorie de Stockhausen sont à considérer à travers les sphères d'influence scientifiques et artistiques qui l'entouraient au moment de conceptualiser sa propre pensée compositionnelle. Aussi Nattiez rappelle-t-il que « la signification d'un texte n'est pas seulement celle qui est construite par son lecteur, mais aussi celle que lui a apportée son auteur [...] » (p. 27). C'est en ce sens qu'il propose d'étudier l'« espace poïétique » (*Ibid*, p. 28) des auteurs.

Cet « espace » correspond plus particulièrement à « l'horizon à partir duquel l'artiste, l'écrivain ou le philosophe élaborent leur propre conception du monde, leurs propres idées, leur propre style » (*Ibid*). Plusieurs courants importants tels que le néo-positivisme et le structuralisme (Viel 2014), la théorie de l'information (Grant 2001; Iverson 2019) et la théorie de la Gestalt (Ungeheuer 1997) ont déjà été abordés en lien avec les œuvres de Stockhausen. Ces appareils théoriques ainsi que des liens de filiation qu'ils entretiennent avec d'autres disciplines artistiques illustrent des aspects essentiels de son espace poïétique. La prochaine section montre plus précisément comment la notion de « texture » peut être

³⁰ La musique « intuitive » sera éventuellement remplacée par des compositions réalisées pour des interprètes spécifiques, de façon collaborative : « En s'entourant ainsi d'interprètes dévoués, le compositeur a, d'une certaine façon, solutionné les problèmes qu'il avait rencontrés auparavant avec des musiciens rébarbatifs, qui considéraient que l'apprentissage de ses œuvres demandait un trop grand investissement de temps ou d'énergie » (Breault 2013, p. 172). La thèse en recherche-crédation de la flûtiste Marie-Hélène Breault présente les subtilités impliquant la performance des œuvres plus tardives de Stockhausen, Breault ayant interprété une œuvre composée spécifiquement pour l'interprète Kathinka Pasveer *Kathinkas Gesang als Lucifer Requiem* (1982-1983).

appréhendée dans le contexte spécifique où Stockhausen a écrit la théorie sur la forme-moment et composé les œuvres à l'étude dans le cadre de ce travail.

2.2.1 Du néo-positivisme à l'esthétique sérielle : l'écriture statistique et la texture

Selon Viel, l'impact du néo-positivisme sur la musique – qui a été discuté dans le premier chapitre avec Helmholtz, Stumpf et Adler, mais aussi Seeger et Boulez – est perceptible également après 1945, dans les théories compositionnelles de l'avant-garde européenne (Viel 2014, p. 249). Chez Stockhausen, c'est notamment la théorie de l'information³¹ enseignée par Werner Meyer-Eppler (1913-1960) – ayant été à la fois son collaborateur au studio de musique électronique WDR et son professeur à l'Université de Bonn – qui a influencé sa pensée compositionnelle, notamment pour sa conception de la texture et de l'écriture « statistique »³².

Dans son livre *Electronic Inspirations: Technologies of the Cold War Musical Avant-Garde* (2019), Jennifer Iverson affirme que les travaux autour de la théorie de l'information sont aux fondements de la composition statistique. En outre, l'autrice souligne que Meyer-Eppler a aidé les jeunes compositeurs de l'avant-garde à comprendre pourquoi la musique « pointilliste » était trop dense en informations, ce qui rendait leurs œuvres trop complexes pour les auditeurs. En outre, il leur aurait permis de découvrir la possibilité d'intégrer des gestes et des formes plus approximatives dans leur musique, plus « statistiques » :

Composers critiqued their own early 1950s integral serial works, as well as Cage's total-aleatory works, with the insight that their "messages" were extremely information dense, comparable to random noise. From this realization, composers began explicitly planning to better accommodate human perception, especially by incorporating more large-scale shapes, gestures, repetition, and audible continuity into their music (Iverson 2019, p. 137).

³¹ La théorie de l'information est initiée aux États-Unis par Claude Shannon, puis importée en Europe par plusieurs intellectuels dont Meyer-Eppler. Dans l'Encyclopédie Larousse, elle est définie brièvement comme « L'Étude du processus de communication fondée sur la mesure quantitative de l'information et l'étude mathématique des divers facteurs qui régissent la transmission et la réception de signaux » (Larousse 2022).

³² D'autres penseurs associés au néo-positivisme ont influencé la pensée de Stockhausen. Hermann von Helmholtz (dont la théorie a été brièvement discutée au premier chapitre) aurait été la référence la plus importante pour les notions d'acoustique reprises dans « ...Comment passe le temps... » (Stockhausen 2017 [1956]), bien que plusieurs autres théories plus concluantes avaient été publiées à l'époque (Hayes 2020, p. 77).

De fait, dans certaines compositions « statistiques », il est impossible de voir chaque élément individuel puisque les sons sont trop nombreux. C'est plutôt la globalité du geste ou de la forme musicale qui est perçue.

Dans la forme-moment plus spécifiquement, Stockhausen affirme que les différents moments peuvent prendre la forme d'une figure (*Gestalt*) ou d'une structure : « D'un point de vue formel, un moment peut être une figure (*Gestalt*) (individuelle), une structure (dividuelle), ou un mélange des deux » (2017 [1960b], p. 276). À cela, le compositeur ajoute la dimension temporelle : « d'un point de vue temporel, il peut être un état (statique), un processus (dynamique) ou une combinaison des deux » (*Ibid.*).

Forme	Temps
Figure [<i>Gestalt</i>] (individuelle)	État (statique)
Structure (dividuelle)	Processus (dynamique)
Mélange des deux	Mélange des deux

Tableau 1. Configurations possibles des moments selon Stockhausen

En ce qui a trait aux notions de forme « individuelle » et « dividuelle », elles font référence à la théorie du peintre Paul Klee, que Stockhausen a déjà présenté à Boulez comme le « meilleur professeur de compositeur » (Boulez 1989, p. 8). Ainsi, pour illustrer l'« individualité » et la « dividualité », Grant reprend dans son livre le poisson de Klee³³ (figure 4). Dans cette image, le premier poisson est individuel, puisque dès qu'une ligne en est retirée, la figure ne représente plus un poisson. Le second est dividuel (ou *statistique*), puisque même si une ligne est supprimée, le poisson demeure tout de même perceptible (Grant 2001, p. 148).

³³ Stockhausen fait lui-même référence à cet exemple de poisson lors des conversations avec Jonathan Cott (Cott et Stockhausen 1973, p. 73).

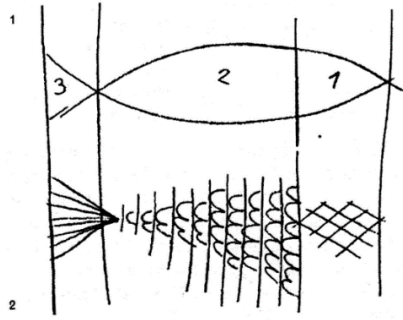


Figure 4. Le poisson de Klee (Klee et Spiller 1973, p. 264)

Le compositeur retrace les prémisses de ces formes individuelles et dividielles en musique dans les œuvres de Webern et de Debussy. Plus particulièrement, il explique ce qu'il entend par « statistique » dans la célèbre analyse du ballet *Jeux* (1912) présentée dans le texte « De Webern à Debussy » dans lequel il décrit la densité, le registre de hauteurs, la direction des mouvements, la modification de la vitesse, etc., sans considérer particulièrement les sons isolés (Stockhausen 2017 [1954], p. 124).

Les sons individuels sont plutôt caractéristiques des œuvres de Webern. Dans une analyse du *Concerto pour neuf instruments* op. 24, Stockhausen affirme que ce compositeur « est le premier à concevoir une polyphonie de principes polyphoniques » (*Ibid.*, p. 61). Plus particulièrement, cette polyphonie concerne les durées, les hauteurs et les intensités. Ainsi, le *Concerto* de Webern illustre une répartition des sonorités sur les plans verticaux et horizontaux. Les durées – marquées par des silences entre les attaques – sont un aspect incontournable de cette texture polyphonique, que Webern configure dans l'espace sonore. Chaque son distinct est ainsi audible, *individuel* : « chez Webern, on entend toujours des sons isolés, des groupes de sons isolés, on a toujours le temps de tout entendre » (*Ibid.*, P. 124).

À l'inverse, dans l'écriture dite « statistique » que Stockhausen retrouve chez Debussy, les sons uniques se confondent les uns par rapport aux autres pour s'intégrer à des mouvements plus globaux. Cela permet un niveau d'indéterminabilité plus grand; le compositeur ne choisit pas précisément la fonction de chaque son individuel, mais s'intéresse plutôt à la moyenne, au global, au *dividuel*. En outre, des éléments comme la densité, la direction du mouvement ou la vitesse d'exécution sont appliquées à plusieurs de ces sons individuels, entendus simultanément.

Les analyses de Webern et de Debussy illustrent des aspects que Stockhausen retient des pratiques compositionnelles qui l'ont précédé dans l'histoire de la musique. Bien que les compositeurs viennois et français n'auraient pas nécessairement été d'accord avec le vocabulaire et les analyses de leurs œuvres par Stockhausen, il n'en demeure pas moins que ce dernier observe déjà dans *Jeux* ou dans le *Concerto pour neuf instruments* des sonorités qu'il cherche lui-même à développer dans ses propres compositions. Il importe peu à Stockhausen de connaître les intentions des compositeurs³⁴. Ce qui compte, pour lui, c'est de puiser dans les sonorités de Webern des exemples de formes individuelles, et chez Debussy, des formes individuelles ou statistiques.

Selon Iverson, c'est d'abord et avant tout la théorie de l'information enseignée par Meyer-Eppler qui a montré aux compositeurs qu'il était possible de s'intéresser davantage à l'architecture plus globale du son :

Composers learned from Meyer-Eppler's perceptual teachings to take care that the major architecture of the piece would be audible. In these ways, the aesthetic shifts from pointillism to statistical form were reinforced by information theoretic ideas about message density, redundancy, and listener perception (Iverson 2019, p.119).

En rapprochant ces notions des œuvres de Webern et de Debussy, mais aussi en s'intéressant à la théorie de Paul Klee, Stockhausen observe que les phénomènes de la perception du langage et du visuel peuvent être utiles à la conceptualisation de la musique. C'est en suivant différentes notions de ces disciplines variées qu'il conceptualise la théorie sur la forme-moment.

2.2.2 L'absolutisme et la forme-moment selon le modèle de Pärtlas

L'application de la théorie de l'information aux arts et à la musique en particulier n'est pas unique à l'avant-garde européenne. Le musicologue Leonard B. Meyer s'est lui aussi intéressé à cette théorie pour l'analyse des œuvres et des styles musicaux, notamment dans son article « Meaning in Music and Information Theory » (1957) et dans son livre *Émotion et signification en musique* (2011 [1956]). Selon Viel, ce dernier ouvrage aurait particulièrement influencé les compositeurs de l'époque (Viel 2014, p. 220). Si Stockhausen ne mentionne pas

³⁴ Goldman montre que Pierre Boulez adoptait le même type de posture analytique dite « des structures immanentes », notamment dans sa célèbre analyse du *Sacre du printemps* (Goldman 2011, p. 90-91).

spécifiquement Meyer dans ses écrits, plusieurs concepts clés de leurs deux théories se recourent, et un dialogue entre les deux permet de situer l'esthétique envisagée par Stockhausen avec la forme-moment par rapport à un discours musicologique et critique axé sur l'étude des œuvres de la tradition classique occidentale.

Dans cette section, j'orienterai plus particulièrement leur dialogue autour des trois différents niveaux du modèle de Pärtlas (2016) décrit à la section 1.3.4 : 1) la conceptualisation (et dans le cas présent, l'univers discursif), 2) le comportement des interprètes et des auditeurs selon les probabilités et 3) la texture. En outre, le modèle de Pärtlas permet plus particulièrement de saisir comment ces trois éléments correspondent à des idéaux esthétiques spécifiques dans la théorie de la forme-moment de Stockhausen.

Conceptualisation et univers discursif

Meyer et Stockhausen considèrent tous les deux que les formes musicales sont conceptualisées par l'auditeur durant l'écoute. La théorie de Meyer est pour sa part basée sur la loi de l'affect, « selon laquelle une émotion naît lorsqu'une tendance à réagir est inhibée » (2011 [1956], p. 71). L'auteur considère que cette proposition est « valable pour tous les champs d'expérience de la psychologie humaine » (*Ibid.*), bien que l'expérience musicale se distingue des expériences non esthétiques. Meyer établit ainsi trois distinctions fondamentales entre la conceptualisation musicale par les musiciens et les auditeurs et la vie de tous les jours.

D'abord, l'expérience affective « implique une conscience et une connaissance de la situation génératrice de stimulus » (*Ibid.*). Ensuite, les différentes tensions qui se retrouvent dans une œuvre d'art sont résolues, « elles aboutissent », ce qui n'est pas le cas dans l'expérience quotidienne. Enfin, « dans la vie, les facteurs qui empêchent les tendances d'arriver à leur terme peuvent être d'une nature différente de ceux qui ont initialement activé la tendance » (*Ibid.*), alors qu'en musique, ce sont les stimuli musicaux qui activent *et* inhibent les tendances activées.

Ce concept d'inhibition d'une tendance est très semblable au concept d'« entropie » dans la théorie de l'information, et Meyer en est très conscient : « il semble plausible d'établir une analogie entre l'inhibition d'une tendance, qui crée nécessairement l'incertitude et la conscience de la possibilité d'un autre conséquent, et le concept d'entropie dans la théorie de

l'information » (p. 290). L'auteur propose un lien fondamental entre ces réactions « inhibitrices » qui sont suscitées durant l'expérience musicale, et les attentes :

Si l'on définit les tendances comme des réactions types qui sont, au sens large, des attentes, comprenant des anticipations conscientes et inconscientes, on conçoit alors aisément comment la musique peut susciter des tendances. Il est en effet généralement connu que la musique fait naître des attentes, *parfois conscientes, parfois inconscientes*, susceptibles ou non d'être satisfaites (p. 73, c'est moi qui souligne).

Le plaisir qui se manifeste au cours d'une activité musicale est donc associé au principe voulant que les formes et les conventions que nous avons retenues de nos expériences esthétiques passées constituent des modèles de formes préconçus qui se transforment en *attentes* au cours de futures appréciations des œuvres. Ces attentes, qu'elles soient conscientes ou non, sont à l'origine des affects, et donc des émotions associées à la musique.

On retrouve des réflexions semblables dans le texte théorique sur la forme-moment « Invention et découverte » de Stockhausen (2017 [1961]), bien que le rôle des attentes et de l'affect n'y soit pas présenté de la même façon. En fait, Stockhausen se méfie d'une audition qui serait seulement basée sur les expériences passées et les conventions que nous avons intégrées précédemment, et propose plutôt d'avoir une attention « ouverte à l'inattendu » :

Découvrir « la » forme en écoutant de la musique veut dire tomber sur une forme (ou sur des formes) dont on n'a pas eu la moindre idée en tant qu'auditeur et qui résidait hors de notre propre champ d'imagination. Une attention ouverte, éveillée est dès lors sollicitée; une attention portée vers l'inattendu et le pouvoir d'accepter l'insolite, l'étranger, donc ce qu'on n'a point inventé soi-même ou « projeté » sur l'objet. Dès qu'on se détourne de ce qu'on ne trouve pas « conforme », de ce qui paraît « bizarre », « antipathique », « répugnant », on est un mauvais découvreur (p. 306).

Répondant presque directement à la notion de « conscience » et d'« inconscience » dans le processus de perception soulevé précédemment par Meyer, Stockhausen affirme :

On suppose souvent que certains auditeurs peuvent aussi percevoir une forme musicale inconsciemment. Or, j'ai constaté à chaque fois que cette perception n'était qu'une fort douteuse perception partielle, puisqu'elle dépendait trop de l'aversion, ou de l'*affection*, instinctive (*Ibid.*, c'est moi qui souligne)

Selon le compositeur, une œuvre qui serait réellement « répugnante » ou « antipathique » n'atteindrait même pas le stade de la perception par l'être humain. Cela ne veut pas dire que toutes les formes musicales sont « bonnes » ou qu'il n'est pas possible de les rejeter, mais

si l'on ne réagit qu'inconsciemment, si l'on ne se force pas à faire face aux formes, on passe à côté de la plupart d'entre elles : on ne les découvre pas. Le rejet conscient d'une forme

est possible à la seule condition d'avoir toujours présent en pensée ce que l'on rejette de se le rendre toujours conscient, pour bien le connaître. Le refus – comme l'amour – appelle la proximité (*Ibid.*, p. 307).

Ces propos de Stockhausen sont étroitement liés à la position spirituelle qu'il présentait dès ses premiers écrits au début des années 1950 et déjà cités en introduction. Le compositeur y annonçait une « réorientation de l'écoute à la carte vers une écoute méditative [...] intégrée au tournant spirituel général qui va d'un individualisme exacerbé vers la dimension collective de l'individu » (Stockhausen 2017 [1952], p. 42). En suivant ce raisonnement, la dimension « collective » de l'individu ne peut être atteinte que dans la mesure où l'auditeur développe une forme de conscience auditive et se dissocie des réactions inconscientes qui suscitent des affects. De fait, Stockhausen montre que la posture d'« inventeur » se doit d'être collective et toujours portée vers l'inattendu, vers l'exploration de nouvelles formes, car « si l'on essaie, à l'audition, de retrouver seulement des formes déjà connues, créées et perçues plus tôt, on n'est alors ni inventeur ni découvreur de formes : on s'enferme dans un comportement anti-créateur et on n'apporte rien à l'achèvement de la création » (p. 307). À l'inverse, l'auditeur-découvreur contribue au processus de création musicale, tel que le montre le champ expressif de l'œuvre de Crispin et Östersjö (2017) cité plus haut.

Cette idée n'est pas sans rappeler le concept d'« objectivation du sens » amené par Meyer, qui souligne que « tant que les attentes sont satisfaites sans délai, tant que les tendances ne sont pas inhibées, et bien que l'intelligence participe sans aucun doute à la perception et à la compréhension de la situation où apparaît le stimulus, la réaction restera probablement inconsciente » (p. 78). Autrement dit, tant que nous n'entendons pas de forme qui viendrait déstabiliser une conception préétablie par nos expériences passées, notre écoute peut demeurer inconsciente (sans que rien ne l'empêche pour autant de devenir consciente).

Cela dit, l'activité mentale deviendrait consciente à partir du moment où « la réflexion et la délibération interviennent dans l'accomplissement de la réaction, c'est-à-dire lorsque l'inhibition d'une tendance empêche le comportement d'être automatique » (*Ibid.*). Ainsi, Meyer et Stockhausen constatent tous les deux que le processus impliquant une réaction se produit au moment où nous entendons quelque chose de nouveau, ce qui vient changer nos habitudes d'écoute. De fait, en règle générale, il y a objectivation du sens lorsque « surgissent

des difficultés qui font que le comportement normal, automatique, devient impossible » (*Ibid.*, p. 86). Mais la pensée de Meyer est beaucoup moins prescriptive que celle de Stockhausen, puisque le musicologue soutient que « dans l'écoute musicale, il n'est jamais nécessaire que l'opération de l'intelligence devienne consciente » (*Ibid.*, p. 85).

Évidemment, l'écoute « consciente » et la posture de découvreur de formes musicales chez Stockhausen s'accompagnent d'un projet esthétique qui se réalise notamment par la forme-moment. Cela dit, plusieurs de ses idées sont comparables au concept d'« objectivation du sens » chez Meyer qui vient d'être soulevé. Les deux auteurs partagent en effet l'idée que notre perception des formes musicales est constamment renouvelée et nos attentes, transformées à travers nos expériences. Parmi ces dernières, le « partage des connaissances » terminologique (chez Stockhausen) ou stylistique (chez Meyer) est fondamental pour la conceptualisation informée des formes musicales par les auditeurs.

Dans le livre de Meyer, « un événement musical (qu'il s'agisse d'une note, d'une phrase ou de tout un passage) est signifiant parce qu'il indique et qu'il nous fait attendre un autre événement musical. Voilà ce que la musique signifie du point de vue absolutiste » (2011 [1956], p. 82). Il apparaît désormais de façon très claire que les significations, dans cette position absolutiste adoptée par Meyer, sont bien *suscitées* par les attentes. Cette conception sera nuancée dans la musicologie au tournant du XXI^e siècle, notamment lorsque Crispin et Östersjö montrent que l'auditeur et l'interprète jouent un rôle actif dans la création de significations au cours de la performance.

Stockhausen est un précepteur de ce changement de paradigme. J'ai mentionné que cette notion « d'attente » n'était pas adaptée au type d'écoute consciente qu'il recherchait. Au lieu d'*attendre* que les significations musicales se présentent à lui, l'auditeur idéal dans la théorie de Stockhausen reproduit de son côté le travail créateur du compositeur au cours de la perception, c'est-à-dire qu'il *crée* des formes musicales : « Inventer la forme, en écoutant une certaine musicale, veut dire se forger mentalement une forme (ou des formes), l'imaginer, "donner une forme" à la musique écoutée » (Stockhausen 2017 [1961], p. 305). L'auteur poursuit en reconnaissant « qu'une telle invention formelle est suggérée, provoquée par la musique; mais il ne saurait s'agir ici d'une seule et unique forme qui serait la même pour tous les auditeurs, car l'invention formelle (comme je l'ai définie) crée justement des formes nouvelles » (*Ibid.*). Autrement dit, il n'existe pas de forme précise et commune, mais

plusieurs formes qu'il s'agit pour l'auditeur de créer lui-même de façon consciente durant l'écoute. Le compositeur nomme d'ailleurs cette conception « audition créatrice ou productive » (donc non reproductive) » (*Ibid.*). En outre, il revient à chaque personne (compositeur, interprète ou auditeur) de concevoir les significations – qu'elles soient intramusicales ou extramusicales – dans le « champ expressif de l'œuvre » (Crispin et Östersjö 2017).

Pour Stockhausen, il s'agit ainsi de faire preuve d'une ouverture constamment renouvelée et consciente envers les nouvelles formes, puisque « le contact avec des formes artistiques ne devient vivant que lorsqu'il est consciemment affirmé » (*Ibid.*, p. 306). En outre, la forme-moment est particulièrement adaptée à ce type d'écoute en conférant à l'auditeur une liberté qui lui permet d'adapter la performance de l'œuvre selon ses capacités d'attention. Au lieu d'être forcé d'écouter une œuvre du début à la fin pour atteindre le « point culminant » tant attendu au cours d'une forme harmonique et dramatique (par exemple la forme sonate), l'auditeur d'une œuvre de forme-moment peut « écouter de manière active et critique » :

Si l'on a appris à *écouter de manière active et critique*, on peut dire : « je ne veux plus ou ne peux plus écouter, je n'écoute plus » ; écouter est une activité : *c'est moi qui écoute*; quand je n'écoute plus, je réfléchis ou je regarde quelque chose, ou bien je ne fais rien du tout pendant un certain temps – quel que soit ce qui se passe en dehors de moi –, ou bien je vais me promener (p. 265, c'est lui qui souligne).

Comme nous le verrons dans le chapitre suivant, cette conception est également appliquée à l'interprète de la forme-moment, qui devient lui aussi *productif* au moment de la performance, tel que mentionné plus haut.

Il ne faudrait pas pour autant opposer à l'auditeur idéal de Stockhausen une vision passive de l'auditeur dans la théorie de Meyer. Au contraire, il y a certainement un échange entre l'auditeur et le compositeur au cours de l'expérience esthétique illustrée par le musicologue, puisque « [c]'est parce que le compositeur est aussi un auditeur qu'il peut contrôler son inspiration en fonction de l'auditeur. Par exemple, le compositeur sait que l'auditeur réagira à une cadence rompue et écrit la suite de la composition en fonction de cette réaction présumée » (Meyer 2011 [1956], p. 87-88). En outre, Meyer est également conscient du rôle de l'interprète dans l'activité musicale, puisque l'interprète, « lui aussi, constamment, "se met à la place" de l'auditeur » (*Ibid.*).

Cette attitude d'empathie et d'échange entre les différentes personnes prenant part à l'activité musicale est ainsi résumée par Meyer : « L'on ne devient conscient de soi que lorsqu'on adopte, ou que l'on est poussé à adopter, l'attitude de l'autre » (*Ibid.*, p. 85). Cette conception n'est pas sans rappeler la « dimension collective de l'individu » que Stockhausen cherche à atteindre par la musique. Pour Meyer, cette attitude sociale n'est possible en art que par un univers discursif commun : « Sans un ensemble de gestes communs au groupe social, en effet, et sans des réactions d'habitudes communes vis-à-vis de ces gestes, aucune communication n'est possible. La communication dépend, ou naît de, et présuppose un univers discursif qui, dans l'esthétique musicale, se nomme le style » (p. 89).

C'est donc le projet musicologique de Meyer qui prend forme dans cette notion de « style » énoncée dès 1956 dans *Émotion* et qui « ne le lâchera plus » (Nattiez 2011, p. 32). En outre, la critique musicale (telle que déjà entreprise par Tovey au début du XX^e siècle et continuée par Rosen à la même époque que Meyer) permet selon lui de contribuer à l'énonciation de cet univers discursif commun entre l'auditeur, l'interprète et le compositeur. En expliquant les spécificités d'un « style » (comme le fait Rosen dans *The Classical Style* (1971)), le musicologue présente un vocabulaire musical permettant à l'auditeur de conceptualiser les créations musicales qui le constituent. De fait, l'auditeur peut ainsi « se mettre à la place du compositeur », et « [s]on écoute peut être consciente. Les individus qui ont une formation musicale ou, peut-être, artistique en général, du fait des attitudes critiques qu'ils ont développées en rapport avec leur propre recherche artistique, peuvent vivre sur le mode conscient et objectif toutes les expériences esthétiques » (Meyer 2011 [1956], p. 88).

L'étude du style dans *Émotion et signification en musique* étant surtout axée sur des exemples de la tradition classique occidentale, le musicologue insiste plus particulièrement sur les significations intramusicales, puisqu'elles ont été particulièrement valorisées dans l'idéal du *Werktreue*. Héritier de la pensée absolutiste, Meyer – à l'instar de Tovey ou de Rosen – met de l'avant une certaine prévalence de l'intramusical pour l'étude des significations. Le champ expressif de l'œuvre et la forme-moment décrite par Stockhausen, à l'inverse, ne valorisent pas *une forme* de significations particulières, mais laissent aux différents agents la possibilité de construire le type de significations (intra ou extramusicales) qui leur conviennent. En ce sens, le cadre théorique de Crispin et Östersjö et celui de Stockhausen se veulent plus inclusifs par rapport aux différentes traditions musicales à travers le monde,

alors les significations intramusicales n'y sont pas nécessairement dominantes selon les conceptions socioculturelles du fait musical.

À cet égard, Stockhausen énonce un certain idéal en conclusion de sa première des conférences anglaises. Au sujet de la terminologie très élaborée qu'il vient de présenter au cours de la conférence³⁵, Stockhausen explique qu'il croit que ce vocabulaire est applicable à l'ensemble des musiques à travers toutes les cultures, de façon « universelle » – qu'elle soit traditionnelle ou « nouvelle » –, et qu'elle permet d'« aiguïser la conscience » :

Why do I do it? Because I have experienced myself that using these terms has sharpened my consciousness. We could say very sensitive people feel it anyway when they ear the music, and they don't need this mental material. Well there is a very secret feed-back between sensitivity and consciousness, because ever higher consciousness sharpens the sensitivity. And that is what I am trying to do, and that's why I spent time together with you in telling you about my way of approaching music that I have composed, that others have composed post-facto, after it has been composed in order to sharpen the consciousness, and with a sharpened consciousness become more sensitive. Thank you for your attention (1972a).

Il est important de noter que Stockhausen reconnaît dans ce passage l'importance de situer le discours issu des conférences *a posteriori* de la composition. Aussi l'analyse musicale de ses œuvres dans ce contexte lui permet-elle d'« appliquer à sa propre œuvre ou démarche une grille de lecture technique, comparable à celles qu'il a pu mobiliser par ailleurs afin de s'approprier la musique d'autrui (que ce soit pour l'apprendre, la réemployer ou encore la critique) » (Donin 2013, p. 1631). En ce sens, Stockhausen applique à sa propre musique cette « grille de lecture technique » qu'il a pu utiliser pour comprendre les musiques du monde qui l'ont inspiré, ou encore la musique de Webern et de Debussy, comme en témoignent les analyses de ces deux compositeurs publiés dans les années 1950³⁶.

Mais surtout, le compositeur souhaite « aiguïser sa conscience » et celle de ses auditeurs en leur transmettant un vocabulaire qui s'applique non seulement à ses propres œuvres, mais aussi, selon sa pensée, à l'ensemble des musiques à travers le monde. Alors que Meyer

³⁵ Dans cette conférence intitulée *Musical Forming*, Stockhausen présente les différentes notions aux fondements de sa théorie (1972a) comme le « pointillisme », la « composition par groupe », la composition « statistique », les formes « dramatiques » et les formes « lyriques », mais aussi la forme-moment, etc.

³⁶ Ces analyses sont présentées dans « De Webern à Debussy » (2017 [1954]). Stockhausen réalise aussi une « auto-analyse » de *Klavierstück I* qui ne correspond pas avec le processus réel de composition : « On pourrait aisément avoir l'impression que j'ai composé le premier *Klavierstück* en 1952 comme je viens de le décrire. Cela n'est absolument pas le cas. [...] Je n'ai trouvé que bien plus tard les concepts que je viens d'utiliser ici – de même que je n'avais alors pas encore fait la moindre analyse de Webern et que je n'avais entendu qu'une seule fois quelques-unes de ses œuvres à Darmstadt » (2017 [1955]).

utilise des exemples de la musique tonale ou des musiques extraoccidentales pour expliquer sa propre théorie et les propriétés stylistiques différentes d'une culture à l'autre, Stockhausen illustre à travers ses « auto-analyses » le cheminement qui l'a mené vers cette « conscience » et cette sensibilité qu'il souhaite éveiller chez ses auditeurs pour arriver à une musique plus « universelle ». En suivant l'idée de Molino présentée en introduction, la théorie de Stockhausen a des visées « créatrices », puisqu'elle a pour objectif de fournir les connaissances nécessaires au développement de cette « audition créatrice ou productive » que le compositeur a théorisée 10 ans avant les conférences anglaises.

Si elle paraît plus ouverte aux autres cultures, la pratique « universalisante » de la théorie de Stockhausen a suscité de vives oppositions à l'époque comme en témoigne l'article de Heile (2009a). Le quatrième chapitre sera l'occasion de discuter plus spécifiquement des enjeux associés à la *Weltmusik* et à la vision des musiques extraoccidentales du compositeur par l'étude plus spécifique du cas de *Telemusik* (1966). Après cette description des cadres théoriques de leurs écrits respectifs, je montrerai dans les deux prochaines sous-sections des aspects associés au comportement et à la texture dans les théories de Stockhausen et de Meyer, qui correspondent respectivement aux deuxième et troisième niveaux du modèle de Pärtlas que j'utiliserai dans les prochains chapitres pour discuter des œuvres de forme-moment.

Comportement et probabilités

Un aspect fondamental de la pensée de Meyer est la notion de « style » mentionnée plus haut. Selon lui, « les normes et les déviations d'un style sur lequel se fondent l'attente et le sens sont ancrées dans les réactions d'habitude des auditeurs qui ont appris à comprendre ces relations » (Meyer 2011 [1956], p. 106-107). Ainsi, l'auditeur apprend à reconnaître les différents styles qu'il rencontre au cours de sa vie, et adapte son écoute en fonction de ceux-ci. Ce processus implique donc que l'auditeur n'aura pas les mêmes attentes en écoutant Bach ou Beethoven. Pour Meyer, le style est comparable à des « systèmes de probabilités complexes au sein desquels la signification de chaque terme ou série de termes dépend de ses rapports avec tous les autres termes dans un système stylistique donné » (p. 101). Pour illustrer cette idée telle qu'elle se manifeste dans la musique tonale occidentale, Meyer reprend le tableau des « probabilités de la progression usuelle des fondamentales » de Walter

Piston (figure 5). Celui-ci permet de montrer les probabilités qui conditionnent nécessairement les attentes de l'auditeur de musique harmonique occidentale.

Probabilités de la progression usuelle des fondamentales selon Walter Piston :

I est suivi de IV ou V, parfois VI, moins souvent de II ou III;
II est suivi de V, parfois VI, moins souvent de II ou V;
III est suivi de VI, parfois de IV, moins souvent de II ou V;
IV est suivi de V, parfois de I ou II, moins souvent de III ou II;
V est suivi de I, parfois de VI ou IV, moins souvent de III ou II.

Figure 5. Les probabilités usuelles des fondamentales de Walter Piston (Meyer 2011 [1956], p. 101)

Bien que Meyer utilise plusieurs exemples de la musique tonale pour illustrer sa pensée, il est conscient qu'il existe un très grand nombre de styles à travers le monde, puisque « la musique n'est pas un "langage universel", mais elle est constituée d'une multitude de langues et de dialectes. Ces derniers varient selon les cultures, selon les époques dans une même culture, et même au sein d'une même culture et d'une même période » (p. 108).

Si Stockhausen reconnaît cette notion de « style » dans sa théorie, il n'y accorde que peu d'attention, sauf pour énoncer la nécessité de la dépasser afin d'atteindre une « musique universelle » (1973). En ce sens, le compositeur évite de s'inscrire dans un système stylistique préétabli qui serait selon lui une « perspective limitée » et tente de renouveler constamment sa pensée compositionnelle d'une œuvre à l'autre. Au sujet de l'universalisme, Stockhausen affirme que

[b]ien que l'histoire européenne ait de temps en temps connu des universalistes – également parmi les artistes –, l'attitude issue de la perspective limitée d'une civilisation, et même d'une certaine contrée à l'extérieur de cette civilisation, prévalait néanmoins d'avoir un *style personnel*, d'exprimer son être à soi et peut-être encore une idée de la vie du groupe au sein duquel on vivait (Stockhausen 1973, p. 32, c'est moi qui souligne).

Dans ce texte, le compositeur aspire à un certain dépassement de la culture, une conception qui est commune à plusieurs compositeurs de la période sérielle comme je l'ai mentionné au premier chapitre³⁷.

Selon Meyer, il est possible d'observer « les probabilités de style et de forme, les normes sur lesquelles reposent les attentes [qui] varient d'une culture à l'autre et d'un style à l'autre » (p. 118). Or, il existe bel et bien une constante dans les processus de perception musicale, que l'on retrouve dans « la nature des réactions humaines et les principes de perception des patterns, la façon dont le cerveau, dans le cadre d'un style acquis, organise les données qui lui sont présentées » (*Ibid.*). Stockhausen et les compositeurs de l'avant-garde inspirés par la théorie de l'information se sont intéressés à ces constantes dans les processus de perception pour l'élaboration de leur pensée sérielle à la lumière de ces mécanismes « universels ». Là où Meyer explique ces processus pour comprendre notre appréhension des différents styles musicaux, Stockhausen s'en sert pour composer.

En ce sens, s'il ne les applique pas à la notion de « style », Stockhausen reprend les probabilités pour créer des partitions indéterminées. Contrairement à Meyer qui les utilise pour montrer les dérivations possibles par rapport à une norme stylistique, le compositeur s'en sert uniquement dans le cadre de la conception d'un système d'œuvres individuelles, sans tentative revendiquée de développement d'un style personnel ou culturel. De fait, Stockhausen cherche plutôt à renouveler les propriétés de chaque nouvelle œuvre, et même de chaque version d'œuvre, ce qui se manifeste notamment par la composition statistique dans *Momente*, dont il sera question dans le prochain chapitre.

Les probabilités dans la théorie de Stockhausen témoignent de sa conscience plus générale de l'indétermination de certains paramètres de l'œuvre. Elles lui permettent de composer l'indéterminé avec le plus d'exactitude possible. Bien que cette idée puisse paraître paradoxale, Stockhausen compose de façon « statistique » pour contourner l'inexactitude : sachant que chaque performance musicale est unique et qu'il est impossible de prévoir l'ensemble de la « mise en action » par les interprètes, il cherche à composer

³⁷ Dans « Pour une autre histoire de la musique : Les réécritures de l'histoire dans la musique du XX^e siècle », Molino souligne le caractère « utopique » de cette période et le fait que cette vision était plutôt un phénomène culturel caractéristique des compositeurs de l'avant-garde européenne : « Après 1945, l'utopie néo-sérielle a voulu faire comme si l'ancrage national n'existait pas, tandis qu'au même moment de nombreuses nations tentaient de construire une musique nationale » (Molino 2003, p. 1389).

l'ensemble des possibles d'une œuvre. Cela vaut aussi pour les œuvres de musique électronique qui, à travers le bruit créé, ne permettent pas une détermination précise des paramètres : « *Naturally I can't say exactly at which moment a pulse will occur : all I can indicate is a general tendency during the curve. And the same is true for the dynamics and the filter. [...] All the different applications of chance and random techniques in music are nothing more than derivations of [statistical methods]* » (Stockhausen 1972a). De fait, c'est par souci de contrôle de données indéterminées (notamment dans les sons de musique électronique qui contiennent trop des « masses » de fréquences, comme le montre une analyse de *Gesang der Jünglinge* par Ungeheuer (1997)), que Stockhausen compose en prévoyant des tendances selon les probabilités. À défaut de pouvoir contrôler avec un haut degré de précision chaque *son*, chaque *point*, ou chaque action de l'interprète comme dans les premières tentatives du sérialisme intégral, il prévoit avec le plus de précision l'ensemble des *possibles* d'une performance.

Dans la forme-moment, le déroulement peut être indéterminé, c'est-à-dire que les moments sont individuellement autonomes. Afin de conserver cette indépendance des moments les uns par rapport aux autres, le compositeur ne décide pas exactement quel moment suivra un autre moment, puisqu'il évite de créer une relation d'interdépendance entre eux. Aussi les différents moments d'une œuvre peuvent-ils être sélectionnés par les exécutants eux-mêmes pour assurer une élaboration autonome de chacun des moments de la version unique créée, comme dans la partition de *Momente*.

C'est dans ce contexte qu'il faut saisir le projet de former une « tradition orale » que Stockhausen entreprend à travers son œuvre : sachant que chaque performance est unique, c'est le « champ d'action » (Crispin et Östersjö 2017) des œuvres qui doit être considéré dans son ensemble par le compositeur en fonction des probabilités. Il arrive ainsi à *codifier statistiquement* des formes, notamment dans des partitions graphiques qualitatives comme je le montrerai au prochain chapitre. En somme, alors que les probabilités sont utilisées par Meyer pour discuter des tendances possibles dans un *style* donné, Stockhausen les reprend pour déterminer les possibles du sonore de chaque œuvre individuellement, ce qui permet de les renouveler à chacune des nouvelles performances, sans égard au passé et à la tradition culturelle.

Réalisation sonore et texture

Un autre point commun dans les théories de Meyer et de Stockhausen correspond avec le troisième niveau du modèle de Pärtlas : les notions de réalisation sonore et « texture ». La conception de Meyer a été brièvement présentée au premier chapitre (section 1.2.2). En outre, j'y ai mentionné que le musicologue reprend le principe de « figure-fond » issu de la théorie de la Gestalt telle que décrite par Koffka et associe la texture au regroupement des différents stimuli dans une certaine configuration par le cerveau, que ce soit en figures simultanées, en figure-fond, etc.

Cette notion instaurée par les gestaltistes est abordée par Stockhausen lors de ses entretiens avec Jonathan Cott (1973). À titre d'exemple, le compositeur souligne que dans *Punkte* (1963), il n'a composé qu'un fond, sans figure. Or, lorsqu'il n'y a qu'un fond, ce dernier n'est plus un simple « arrière-plan », mais devient le seul plan que nous écoutons : « *If it's only background, it's not background anymore, and you listen into the sound* » (Cott et Stockhausen 1973, p. 35). En outre, Stockhausen souhaite lui aussi, comme Boulez, aller au-delà du rapport « figure-fond » et découvrir toutes les possibilités texturales. Une première exploration associée à la musique sérielle (comme dans *Punkte*) a été de disposer tous les paramètres de façon égale, sans hiérarchisation, laissant l'auditeur naviguer à l'intérieur de la totalité de sons qui lui sont présentés. J'ai mentionné plus haut que les compositeurs s'étaient aperçus, grâce à la théorie de l'information, que ces œuvres « pointillistes » contenaient trop d'informations à la fois pour être bien formées par l'auditeur.

Pour expliquer la texture des musiques « pointillistes » et celles qui ont suivi, le compositeur affirme que la musique composée depuis 1951 est généralement « non-figurative » : « *We tried to avoid all repetitions of figures, and through this it became very clear to us that the way sounds were organized was the most important aspect, and not the particular Gestalt that occurred in a given moment* » (1972a). J'ai déjà mentionné au premier chapitre que Koffka considère que l'aspect quantitatif d'une Gestalt n'est pas différent de son aspect qualitatif, mais qu'ils sont plutôt deux différents points de vue sur un même événement (Koffka p. 108). En suivant ce constat, il semble que Stockhausen s'intéresse à l'aspect *qualitatif* de l'organisation sonore plutôt qu'à celui quantitatif.

Cette composition qualitative de la texture est rendue possible notamment par les développements de la forme-moment, axée davantage sur le temps *vécu* et donc qualitatif de

l'œuvre. En outre, cette attention portée vers les qualités plutôt que vers les quantités sonores a permis à Stockhausen et ses contemporains de faire de nouvelles découvertes sur le plan de la texture, impliquant un détachement de l'homophonie associée à l'harmonie occidentale pour découvrir d'autres textures, notamment l'hétérophonie (comme en témoignent les théories de Seeger et Boulez soulevées n'est pas différente qualité au premier chapitre). Cette texture que l'on retrouve régulièrement dans les musiques extraoccidentales a également attiré l'attention de Meyer dans son ouvrage.

Pour illustrer l'« universalité » des principes cognitifs constitutifs de sa théorie, Meyer présente le concept plus général de « déviations simultanées et consécutives ». Après avoir bien montré que l'organisation de la texture, comme tout autre processus musical, peut susciter des attentes, l'auteur affirme que l'hétérophonie est associée à certaines attentes particulières dans les cultures qui y ont recours à travers leurs activités musicales.

De fait, Meyer explique que la « déviation mélodique simultanée est présente dans la musique africaine tout comme dans la musique japonaise ou javanaise » (Meyer 2011 [1956], p. 278). Or, il poursuit en expliquant que le procédé est « peu fréquen[t] dans la musique occidentale depuis la Renaissance, au moins jusqu'au XX^e siècle » puisque « l'harmonie devant par définition être perçue comme une *entité unique* plutôt que comme *un jeu croisé entre des entités coexistant indépendamment les unes des autres*, le développement de l'harmonie tonale s'est traduit par une prépondérance de plus en plus marquée de la simultanéité verticale et de la concordance des temps forts » (*Ibid.*, p. 279, c'est moi qui souligne). Meyer montre ainsi que la texture « ne fonctionne pas comme variable indépendante » (*Ibid.*, p. 225), mais qu'elle a été conditionnée, dans la musique occidentale, par les règles de l'harmonie tonale qui visaient l'unité des formes musicales.

En comparant ainsi l'hétérophonie et l'harmonie tonale, Meyer arrive à une distinction fondamentale entre cette texture et l'homophonie dominante dans la musique occidentale traditionnelle : alors que l'hétérophonie permet une « coexistence indépendante des entités » (les sons, les interprètes, etc.) qui prennent part à l'activité musicale, l'harmonie tonale implique l'exécution et la perception des différents aspects de l'œuvre en une « entité unique », qui est caractérisée plus spécifiquement par la simultanéité verticale et la concordance des temps forts.

Stockhausen constate lui aussi cette opposition entre la « coexistence indépendante » dans certaines musiques extraoccidentales et l'« entité unique » dans l'harmonie tonale occidentale. Or, le compositeur, on l'a vu, souhaite dépasser les styles d'une seule culture et composer toutes les textures possibles dans ses œuvres, incluant l'hétérophonie. En entrevue avec Jonathan Cott, le compositeur explique que la périodicité (une répartition temporelle plus adaptée à l'homophonie, qui nécessite le contrôle des sonorités verticales) ne s'agit pour lui que d'un seul aspect de la musique, un élément auquel les occidentaux ont historiquement accordé trop d'importance : « *All I think is that periodicity is one aspect, of the very large and the very small. And it should always be shown in a musical activity as being just one aspect of the universe* » (Cott et Stockhausen 1973, p. 27). Il poursuit en expliquant que la périodicité a dominé à l'intérieur même des périodes elles-mêmes dans la musique de tradition classique, alors que dans la vie de tous les jours et dans l'univers, tout n'est pas absolument régulier :

Actually, within this periodicity, no day is the same. We shouldn't forget this, that's all. There has been a lot of music where this periodicity becomes so absolute and dominating that there's little left for what is happening within the periods. And there is not enough polyphonic periodicity, as there is in the universe or in our body. There should always be several layers of different periodicities which then produce a very intricate, seemingly aperiodic total result (Ibid.).

Pour illustrer un exemple extrême de périodicité, Stockhausen reprend la « marche » musicale, régulièrement utilisée dans la musique militaire : « *marching music is periodic, and it seems in most marching music as if there's nothing but that collective synchronization, and this has a very dangerous aspect* » (Ibid., p. 28). Le compositeur se souvient de son enfance marquée par cette musique rigoureusement régulière dans l'Allemagne nazie : « *when I was a boy the radio in Germany was always playing typical brassy marching music from morning to midnight, and it really conditioned the people* » (Ibid.). À l'inverse, l'hétérophonie, dans laquelle des musiciens jouent la même ligne sans synchronisation collective et rigoureuse, se présente comme une texture relativement antithétique à cette synchronie extrême. Stockhausen précise d'ailleurs dans un autre entretien qu'il préfère la musique balinaise ou certaines musiques africaines dans lesquelles « *you can feel a basic rhythm but the individual players are floating freely* » (1989b [1971], p. 14). Pour lui, ces textures sont largement

préférables à la pop ou au rock occidental des années 1970, dans lesquels la pulsation mesurée est constante (*Ibid.*, p. 13).

Après avoir comparé la texture chez Meyer et Stockhausen, il apparaît que le musicologue utilise sa théorie et la texture pour décrire des différences entre les styles musicaux de différentes cultures (l'hétérophonie dans la musique japonaise, balinaise et africaine versus l'homophonie dans l'harmonie tonale occidentale), alors que Stockhausen souhaite échapper à ces disparités entre les styles et entre les cultures pour *tout* inclure dans ses œuvres. Cette inclusion de toutes les textures est tentée notamment par la forme-moment, qui permet le développement de plusieurs paramètres autonomes en une même œuvre où les stimuli sonores (quantitatifs) laissent place à une multitude de possibilités formelles qualitatives.

2.3 Forme-moment, hétérophonie et oralité

En comparant la pensée de Meyer et de Stockhausen avec le modèle de Pärtlas, il se dégage des rapports de réciprocité et de distinction fondamentaux pour la compréhension de la forme-moment et de l'hétérophonie dans la pensée de Stockhausen. D'abord, sur le plan de la conceptualisation, le compositeur et le musicologue valorisent tous les deux une écoute consciente pour que les auditeurs puissent apprécier les différentes formes sonores au cours de l'activité musicale. C'est pour cette raison qu'ils prennent la parole afin d'expliquer leur théorie respective au public : pour Meyer, c'est le rôle du critique de montrer aux auditeurs les spécificités des styles musicaux, alors que pour Stockhausen, il est essentiel d'enseigner les concepts et la terminologie qu'il a développés pour aiguïser la conscience des auditeurs aux nouvelles formes qu'il crée.

Cet exercice pédagogique du musicologue et du compositeur contribue au développement d'un « savoir-faire » chez les auditeurs. Meyer utilise sa théorie pour expliquer des structures déjà créées par un compositeur, qu'il s'agira pour l'auditeur de mieux apprécier lorsqu'il assistera à une performance. Stockhausen développe pour sa part une théorie voulue « universelle » et applicable à l'ensemble des possibilités sonores qu'il souhaite inclure dans ses œuvres, sans égard au style ou à la culture. C'est ici que l'on retrouve l'idée de Molino selon laquelle la théorie *crée* des connaissances (Molino 2009). Plus précisément, pour reprendre les mots de Zumthor, elle contribue au développement d'un « savoir-faire » essentiel à la performance des œuvres :

La performance manifeste [...], chez le diseur non moins que chez son auditeur, un savoir-faire, une compétence, qui révèle, dans telles circonstances particulières, un savoir-être commun : ce trait doit être socialement maintenu et confirmé ; d'où l'abondance des régulations de toute espèce imposées par les traditions [...] (Zumthor 2008, p. 184).

Une distinction importante s'applique entre le musicologue et le compositeur : alors que Meyer explique ces « régulations de toute espèce imposées par les traditions », Stockhausen cherche à s'en émanciper par la théorie, à développer un *nouveau* savoir-faire, et même un nouveau savoir-être commun, qui se manifeste par une « réorientation de l'écoute » (Stockhausen 2017 [1952], p. 42).

En ce qui a trait au deuxième niveau du modèle de Pärtlas (associé au comportement), leurs théories proposent toutes les deux une utilisation particulière du principe des probabilités : alors que Meyer les utilise pour décrire les réactions de l'auditeur des musiques harmoniques qui développe des attentes en fonction des possibilités du système tonal, Stockhausen s'en sert pour conceptualiser le comportement *possible* des interprètes dans une exécution indéterminée.

En outre, il n'existe pas de « degré musical zéro » (Zumthor 2008, p. 184) dans la performance, puisque l'interprète a nécessairement sa propre voix, son propre *style* que Stockhausen ne peut pas composer à sa façon. De la même façon qu'un instrument de musique a déjà son propre timbre qu'il n'est pas possible de le réduire davantage à ses différents partiels, l'interprète est irréductible. En outre, « la performance (où l'information provient d'une présence, évidente) n'est jamais anonyme et, le plus souvent, l'auditeur se contente de la connaissance qu'il acquiert ainsi » (*Ibid.*). Pour pouvoir *tout* inclure dans la performance – incluant l'individualité et la créativité des interprètes – Stockhausen utilise plus spécifiquement la composition statistique, qui permet une certaine liberté des musiciens dans un cadre établi par la partition graphique.

Dans les faits, cet aspect de la théorie et des œuvres de Stockhausen peut toutefois causer problème auprès des interprètes ou des auditeurs qui ne sont pas préparés à cette nouvelle conception, car

Pour celui qui les entend, les textes oraux apparaissent plus ou moins bien intégrés à sa propre culture vivante : une chanson de cabaret entendue dans sa langue et dans un lieu dont l'auditeur a l'habitude, ou le poème déclamé par un poète son compatriote, sont immédiatement perçus avec leurs implications psychiques, idéologiques, politiques, etc., c'est-à-dire dans leur fonction de nécessité. D'autres œuvres orales parviennent, en

revanche, au-delà d'une distance petite ou grande, mais qui les rend opaques : l'auditeur perçoit le charme, mais la fonction lui en reste obscure ou même incompréhensible (Zumthor 2008, p. 191).

Stockhausen est certainement conscient de ce phénomène, ayant été confronté à plusieurs reprises au rejet de ses œuvres par le public et même par certains interprètes qui ne comprenaient pas la « nécessité » de sa musique et de la nouvelle musique en général. Sachant également que chaque auditeur a « son propre temps » – puisque nous ne sommes pas dans *un* temps (objectif), mais que chacun a son propre temps individuel (vécu) (voir section 2.1.1) –, Stockhausen propose à ses auditeurs de n'écouter que ce qu'ils ont envie d'écouter, et de quitter à tout moment de l'œuvre de forme-moment s'ils le désirent. Il affirme en ce sens que chaque moment est autonome et il n'est pas nécessaire d'écouter l'ensemble de l'œuvre pour apprécier le « temps présent ».

Cette conception non linéaire et non dramatique de l'œuvre a également des implications au niveau des paramètres sonores. Meyer soulignait que l'harmonie tonale était liée à une conception des œuvres en tant qu'« entité unique ». Ainsi, l'homophonie (ou la relation de la figure accompagnée par un fond) a largement dominé depuis le classicisme, se modelant davantage à la « simultanéité verticale » et à la « concordance des temps forts » nécessaires à cette conception unifiée des œuvres harmoniques. Sur le plan temporel, ces œuvres au « temps unique » ou « objectif » imposent à l'ensemble des individus d'ajuster leur propre temps individuel à une même entité.

À l'inverse, la forme-moment se développe en une série d'entités renouvelées (les moments) à chaque instant de l'œuvre. En plus de permettre une adaptation de l'auditeur lui-même à chacun des moments de l'écoute, cette forme est ouverte à de nouveaux développements sur le plan de la texture. Elle n'est pas contrainte en une seule entité, mais elle se déploie plutôt en une grande variété de possibles et de paramètres qu'il s'agit de répartir de façon équitable, sans hiérarchie, selon différents degrés de présence dans le déroulement de l'œuvre. Ainsi, le « jeu croisé entre des entités coexistant indépendamment les unes des autres » (Meyer 2011 [1956], p. 279) caractéristique de l'hétérophonie est rendu possible par cette forme plus ouverte et constamment réorientée vers le moment présent de la performance, celui où chacun des individus peut *créer* dans une situation collective.

Chapitre 3.

Composition et exécution hétérophonique : la graphie statistique de *Momente* (1962-1969)

Momente (1962-1969) est une œuvre emblématique de la forme-moment. Dans une conférence filmée par Allied Artists London (Stockhausen 1972b), Stockhausen procède à l'auto-analyse de l'œuvre pour en expliquer le processus. Avec une instrumentation constituée d'une soprano solo, de quatre chœurs, de quatre trompettes, de deux trombones, de deux orgues électriques et de trois percussionnistes, *Momente* est une partition « polysémique », c'est-à-dire qu'elle peut engendrer différentes formes d'une performance à l'autre. Il revient aux interprètes d'en réaliser le plan précis en fonction des probabilités telles qu'expliquées par Stockhausen dans la préface de la partition originale de l'œuvre (Stockhausen 2008).

Pour élaborer cette œuvre, le compositeur a prédéterminé les différents paramètres et les a répartis en trois groupes de moments : les moments « D » pour *Dauer* (durée), les moments « K » pour *Klang* (sonorité) et les moments « M » pour *Melodie*. Chacun de ces groupes est associé à une texture particulière : les moments « D » à la polyphonie, les moments « K » à l'homophonie et les moments « M » à l'hétérophonie. Dans le cadre de ce mémoire, ce sont les moments « M » qui seront étudiés avec plus d'attention afin de saisir comment l'hétérophonie est conceptualisée par le compositeur.

Selon Stockhausen, les moments purement hétérophoniques sont organisés de façon « aléatoire », c'est-à-dire que les durées et les hauteurs ne sont pas déterminées avec précision dans le temps de l'œuvre. Ainsi, ils constituent un exemple évocateur de la composition « statistique » discutée au deuxième chapitre. Ce type d'écriture nécessite une graphie particulière, que le compositeur nomme « qualitative » et qui sera présentée plus en détail au cours du présent chapitre. Cette graphie non quantitative est associée à un type d'exécution plus libre de la part des interprètes, qui implique la prise de décisions durant la performance pour arriver à la réalisation de hauteurs et de durées davantage « organiques », ce qui m'amène à interroger l'hétérophonie selon la notion d'« oralité » de Zumthor. Ainsi, en

quoi cette écriture hétérophonique sous forme de partition graphique reflète-t-elle une forme d'oralité particulière dans *Momente*?

Pour répondre à cette question, j'analyserai les écrits et conférences de Stockhausen et des extraits de la partition de *Momente* à l'aune du modèle de Pärtlas. Puisque ce modèle relie les dimensions anthropologiques et théoriques de l'hétérophonie, il permet de discuter l'ensemble du processus conceptualisé pour la réalisation de cette texture à la lumière de la pensée conceptuelle du compositeur, de l'exécution des interprètes et de la réalisation matérielle du sonore. Avant de passer à cette analyse de l'hétérophonie, je présenterai plus globalement le fonctionnement de l'œuvre et la notation graphique des différentes textures (homophonie, polyphonie et hétérophonie) pour comparer l'ensemble des possibilités texturales élaborées par Stockhausen. Il se dégage de cette démonstration que l'hétérophonie est la texture qui implique le plus haut niveau de choix de la part de l'interprète dans le cadre de la performance. En ce sens, cette étude dévoilera une prise en compte de la notion d'« oralité » dans le contexte d'« hégémonie de l'écriture » (Zumthor 2008) qui caractérise la pensée de Stockhausen et l'œuvre *Momente* plus particulièrement.

3.1 Présentation de l'œuvre : la texture et la notation graphique de *Momente*

J'ai mentionné au deuxième chapitre que la forme-moment n'avait pas de « fil rouge » qu'on devrait suivre d'un bout à l'autre pour la saisir, comme c'est le cas dans les formes plus « dramatiques ». Ainsi, dans *Momente*, les différents paramètres sont répartis en trois groupes de moments distincts qui se retrouvent à différents temps de l'œuvre en fonction de leur degré de présence. Stockhausen a entrepris de leur attribuer des caractéristiques aussi distinctes que possible afin de pouvoir les reconnaître à l'audition. Selon Smalley, la totalité de ces possibilités matérielles a été définie préalablement à la composition du processus de formation des moments (Smalley 1974a)³⁸. Il convient d'en donner un aperçu avant d'expliquer comment Stockhausen les fait interagir pour former de nouveaux moments plus complexes.

³⁸ Roger Smalley est un interprète et un musicologue qui a travaillé en collaboration étroite avec Stockhausen, notamment en jouant de l'orgue électrique dans la version de 1972 de *Momente*. Son point de vue à titre d'interprète et de critique a fait l'objet de deux articles dans *The Musical Times* en 1974 qui offrent une perspective très éclairante sur l'œuvre et sur son processus de création.

Les moments « D » sont diagonaux (vertical *et* horizontal), polyphoniques et irréguliers. Ils contiennent des hauteurs et des durées définies (des notes) et l'instrumentation spécifique de ces moments est l'orgue électrique et le chœur féminin. Les moments « K » sont caractérisés par la verticalité, l'homophonie, la périodicité, le bruit, les percussions et les voix masculines. Les moments « M » sont horizontaux, hétérophoniques, au caractère aléatoire, avec des hauteurs et des bruits mélangés de façon indéterminée, des trompettes, des trombones et la voix d'une soprano solo. Le tableau 2 permet de les visualiser et de les comparer. Ces différentes caractéristiques se fusionnent les unes par rapport aux autres pour créer de nouvelles compositions de moments. Par exemple, dans le moment M(k), on retrouve une forte présence des caractéristiques de « M » et un ratio plus réduit des spécificités de « K ». Enfin, certains moments « I » sont « indéterminés » et contiennent des caractéristiques uniques. Ils forment des soi-disant « interludes » séparant les trois groupes de moments en sections distinctes dans le temps de l'œuvre (voir le plan de la version 1972 à la figure 6).

Moments « D »	Moments « K »	Moments « M »
Diagonal Polyphonie Irrégularité (syncopé) Notes Orgues électriques Chœur féminin	Vertical Homophonie Périodicité Bruits Percussions Chœur masculin	Horizontal Monophonie/hétérophonie Caractère aléatoire Mélange de notes et bruits Trompettes et trombones Soprano solo

Tableau 2. Caractéristiques des groupes de moments de *Momente* (1962-1969)

Un plan de chaque version est donc réalisé afin de répartir l'ordre de ces différentes compositions de moments dans le temps de l'œuvre. La figure 6 illustre le plan de la version « européenne » de 1972, la première exécution complète de *Momente* sous la direction de Stockhausen. Dans ce schéma, les moments « purs » sont encadrés. Puis, les groupes de moments (que Stockhausen nomme les trois « arbres généalogiques ») sont engendrés par le mélange entre ces différents moments pour créer de nouvelles générations de moments. En outre, dans cette version, ce sont les moments « D » qui sont entendus en premier, suivis du

groupe de moments « K » et « M ». Il est possible de changer l'ordre et de débiter par les moments « M », mais les moments « K » doivent toujours demeurer au centre selon les indications du compositeur.

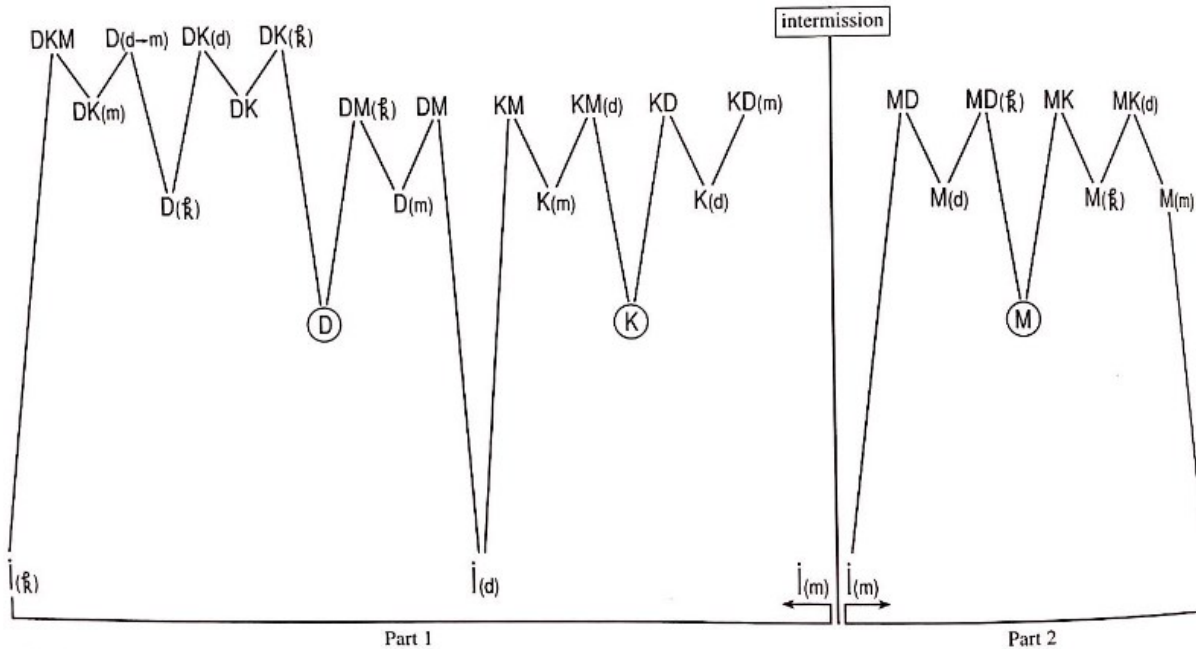


Figure 6. Plan de *Momente*, version européenne de 1972.

Stockhausen a consciencieusement calculé le ratio de présence des différents moments pour s'assurer qu'ils sont entendus également³⁹. Cependant, à l'intérieur des moments se trouvent des « insertions », c'est-à-dire des fragments d'autres moments qui influencent ou sont influencés par les caractéristiques des différents groupes⁴⁰. Concrètement, dans la partition, les moments contiennent des indications marquées par des flèches pour signaler s'ils peuvent donner ou recevoir des éléments, et dans quelle(s) direction(s) (moments passés ou à venir) (voir la figure 7).

³⁹ Les moments « D » contiennent une « génération » supplémentaire (voir la ligne supérieure de ce groupe de moments à la figure 6). Selon les explications de Stockhausen, ces moments ajoutés contrebalancent la présence du moment « M (m) », le seul moment « autoréflexif » (Stockhausen 1972b). Le calcul des proportions sonores exactes se retrouve dans le livre d'esquisses *Ein Schlüssel für MOMENTE* (Stockhausen 1971, p. 2a).

⁴⁰ Ce procédé a déjà été entrepris dans une œuvre passée, *Carré* (1958-1959). Stockhausen avait alors confié la composition des insertions au compositeur Cornelius Cardew (1936-1981), son assistant à l'époque. Voir le rapport de Cardew à ce sujet (Cardew 1961a et 1961b).

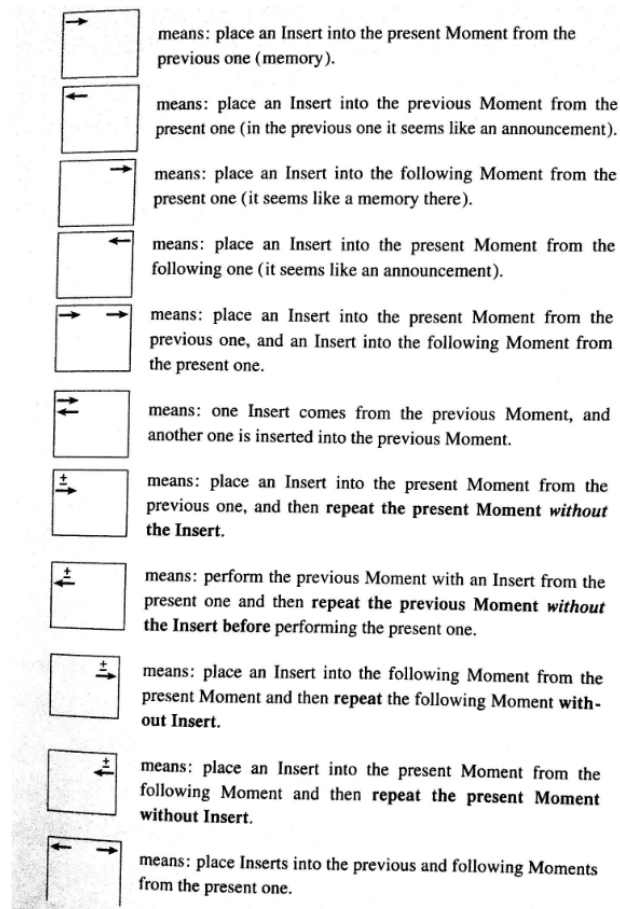


Figure 7. Les flèches indiquant les possibilités d'insertions dans les différents moments (Stockhausen 2008, p. XI). © Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten, Germany.

Ces insertions viennent changer le cours du moment pour en faire un déroulement complètement imprévisible et d'aspect constamment renouvelé. À l'instar du plan de l'œuvre, l'ensemble de ces paramètres d'insertions ont été établis en fonction de probabilités illustrées par différents schémas disponibles dans la partition originale. Des bandes de papier contenant ces courts fragments peuvent être insérées directement à l'intérieur des autres moments pour en constituer une version unique qui pourra être renvoyée à l'éditeur (Stockhausen-Verlag) afin de tout rassembler en un seul document.

Pour ce qui est des textures plus particulièrement, j'ai déjà mentionné qu'elles étaient associées à des groupes de moments précis. Les hauteurs, les rythmes et l'instrumentation sont répartis de façon à assurer une certaine cohérence entre ces paramètres et la texture. Par exemple, l'homophonie est associée à une répartition rythmique périodique assurant la coordination des sonorités verticales, alors que l'hétérophonie correspond plutôt à une

rythmique aléatoire, ce qui garantit la liberté nécessaire aux interprètes pour la performance d'une même mélodie simultanément, sans contrôle vertical.

L'homophonie, la polyphonie et l'hétérophonie font l'objet d'une description particulièrement détaillée de la part de Stockhausen dans le cadre de son « auto-analyse » de l'œuvre à la conférence *Moment-forming and integration (MOMENTE)* filmée par Allied Artists London (Stockhausen 1972b). Il convient de s'intéresser plus particulièrement à ces définitions par le compositeur et de se pencher plus spécifiquement sur leur représentation graphique respective. Mais avant de s'intéresser plus en détail à ces textures, une explication de la notation du déroulement temporel de *Momente* s'impose afin d'élucider les mécanismes d'organisation rythmique de l'œuvre.

3.1.1 Notation du temps

La notation de la temporalité a une incidence fondamentale sur l'exécution de l'ensemble de ces textures. J'ai déjà expliqué à la section 2.1 que Stockhausen entendait répartir le temps selon des proportions. Ainsi, dans la partition, des chiffres au-dessus et au-dessous des lignes temporelles correspondent à des secondes, marquant un temps « objectif » et assurant la cohésion des différentes temporalités de l'œuvre (figure 8). Ces intervalles de temps sont ensuite séparés en « intervalles spatiaux » dirigés par le chef d'orchestre. Ces indications mènent au développement de conceptions rythmiques « organiques » par les interprètes, plus subjectives : « *In numerous sections in the score, several durations are notated within seconds, but the time intervals between the conducted beats must correspond to the spatial intervals. These temporal divisions should always result in organic rhythms* » (Stockhausen 2008, p. XXI, c'est lui qui souligne).

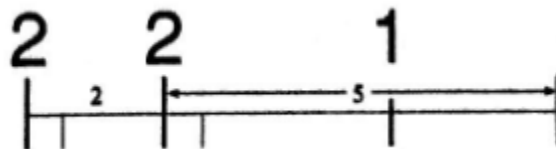


Figure 8. Répartition spatio-temporelle de la partition de *Momente*. Dans cet exemple, la première partie est de 2 secondes et la deuxième de 5 secondes. La première partie contient deux intervalles spatiaux, alors que la deuxième en contient 3 (2+1). En outre, l'interprète détermine les durées selon les différentes proportions pour réaliser des rythmes « organiques ». © Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten, Germany.

Dans ce contexte, les interprètes peuvent créer des rythmes « organiques » en suivant par exemple des indications graphiques qualitatives à l'intérieur des intervalles spatiaux, sans que le temps musical de l'œuvre ne soit discontinué. En d'autres termes, la partition indique des repères réguliers quant au temps global de l'œuvre, mais les repères ne se traduisent pas forcément en une mesure de synchronisation généralisée sur des temps forts ou des temps faibles, comme on en retrouve dans la notation traditionnelle occidentale. La notation permet plutôt une synchronisation plus globale tout en laissant une certaine souplesse d'exécution selon un rapport de proportions à interpréter pour chaque partie individuelle.

3.1.2 Homophonie et graphie mixte

En ce qui en trait à l'homophonie des moments « K », elle nécessite une graphie mixte, à la fois qualitative et quantitative. En outre, l'objectif de Stockhausen dans les moments « K » est de réaliser un contrôle vertical des différentes parties :

[T]he second group [...] is called the 'K' moments. That comes from the German, it means Klang, sound, verticality, everything that sounds together. Control of spectrums, of sound spectrums, chordal control, homophony, which means that the control of vertical layers is involved; Homophonic music (Stockhausen 1972c).

Cette définition est plus brève que celle de la polyphonie ou de l'hétérophonie, sans doute parce que cette texture est plus commune dans la musique harmonique tonale avec laquelle le public des conférences est plus familier. Stockhausen précise que l'homophonie est reliée au contrôle des accords et des spectres sonores. Pour arriver à créer des accords qui formeront à leur tour de nouvelles sonorités (*Klang*) en dehors des accords harmoniques et tonals traditionnels, Stockhausen associe les différents sons (voix, percussions, etc.) à une temporalité périodique pour faire coïncider les sonorités verticalement.

Le compositeur explique dans « Musique et graphisme » que le développement de la musique harmonique (de texture homophonique) est étroitement lié au système de mesure périodique apparu dans la notation en Occident : « Sans système de mesure, le développement des fonctions harmoniques n'aurait pas été possible. On voit ici déjà que la notation, particulièrement la notation rythmique, coïncide avec l'état de la composition » (p. 248-249). En suivant le même principe et afin de développer des nouvelles sonorités (*Klang*) dans les moments « K », Stockhausen utilise des sons (déterminés ou non) sans

notation rythmique quantitative (telles que des noires ou des blanches). Ici, les proportions à interpréter par les musiciens sont identiques à la répartition globale du temps en secondes. Ainsi, le compositeur associe les hauteurs (déterminées ou non déterminées) avec la périodicité globale inscrite en secondes (12 secondes pour les deux premières mesures (figure 9)). La partition contient donc une notation mixte, puisque certaines fréquences déterminées se mêlent à des fréquences indéterminées, toutes soumises à la périodicité plus globale des moments « K » tel qu'illustré à la figure 9.

The image shows a complex musical score for 'Momente' (2008) by Stockhausen. At the top left, a large 'K' symbol is accompanied by a box containing 'KDvi, KD' and 'KMzi, KM'. The score is organized into measures with durations of 12 and 13 seconds. The parts include voices (I-IV), piano (I-IV), and strings (I-III). The notation is mixed, combining rhythmic and pitch elements. The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The text 'Wann Alterwechsell richtig, um mögliches unermittelt und selbst, nicht gleichzeitig.' is written in the first measure. The text 'Sprechweise mit ganz langsam, Dauer unendlich aushalten' is written in the second measure. The text '4 2 6' is written in the third measure. The text 'gen. star. bly' is written in the fourth measure. The text 'mit Dirigent' is written in the fifth measure. The text '1. Tasten-spieler' and '2. Tasten-spieler' are written in the sixth measure. The text 'Schl. I', 'II', and 'III' are written in the seventh measure. The text 'nach Anschlag verbleibende Anschläge, damit die Lautstärke langsam (B!)!' is written in the eighth measure. The text '1. Söbäng' is written in the ninth measure.

Figure 9. Extrait du moment « K » pur de la partition originale de Momente (2008) illustrant la périodicité des moments « K » et la graphie mixte. © Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten, Germany.

3.1.3 Polyphonie et graphie quantitative

La polyphonie est notée dans la partition selon une graphie quantitative, dans laquelle les hauteurs et les durées sont déterminées, correspondant plus généralement à l'écriture traditionnelle occidentale. Celle-ci apparaît comme étant la forme d'écriture la plus cohérente pour la composition de cette texture telle que la conçoit Stockhausen, qui est plus spécifiquement associée aux moments « D » (pour *durée*), et qui nécessite la notation de durées précises, entrecoupées de silences :

Polyphony is the combination of more or less independent layers which are simultaneously combined, which are sounding simultaneously. If I take [a] line and it goes on, then duration is not really involved as measuring or controlling device. But the moment I start cutting this into sections, then I have to deal with different durations. So I cut a melody into different sections and I get durations. And the cutting produces directly the possibility to separate the fragments of a melody which means to produce silence. Silence is the result of durations, to deal with durations produces silence: to break the time, the flow (Stockhausen 1972b).

Stockhausen distingue ici la linéarité, qui correspond à la continuation des sons sans interruption, d'une ligne ou d'une mélodie entrecoupée de silences, nécessitant des durées déterminées pour les répartir dans l'espace. De fait, si la texture homophonique des moments « K » ne nécessitait pas de notation quantitative pour les durées entre les périodes, celle-ci est absolument essentielle pour les durées des moments « D ».

Cette texture implique donc des durées audibles et réparties dans tout l'espace de l'œuvre, horizontal *et* vertical. Pour comprendre ce que Stockhausen entend par « polyphonie », il faut se référer plus spécifiquement à ses écrits sur Anton Webern. Selon Stockhausen, le compositeur viennois est le premier à faire une « polyphonie de principes polyphoniques » dans son *Concerto pour neuf instruments*, op. 24. Cette « polyphonie de polyphonies » correspond plus particulièrement à la musique « pointilliste » ou « ponctuelle » du début de la carrière de Stockhausen, dans laquelle tous les sons forment des polyphonies précises et soumises aux mêmes règles, et pas seulement un élément particulier (comme un thème ou le sujet d'une fugue). Par une notation aussi exacte des durées et des silences, chez Webern, on entend toujours « des sons isolés, des groupes de sons isolés, on a toujours le temps de tout entendre » (Stockhausen 2017 [1954], p. 124). C'est donc cette répartition des durées et des silences de façon linéaire aussi bien qu'horizontale (par la superposition des fragments) qui est rendue possible par la notation plus « traditionnelle » des moments « D », comme en témoigne la figure 10.

Seite 3 ♩ = 120 poco rit. -----

ca. 5

The musical score is for a choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass), a solo soprano, and a brass section (Trumpets and Positons). The tempo is marked 'poco rit.' and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems by a vertical line labeled 'ca. 5'. The choir parts have lyrics: S I-IV [du dup du dup du dup tududup], A I-IV [ra da ja da pa ra pa], T I-IV [Je ne ve re ve ne ve Je], B I-IV [Je ve re ve ne ve Je]. The solo soprano part has lyrics: [u to te tu to tu tu ti]. The brass section consists of four trumpets (I-IV) and four positons (I-IV). The score includes dynamic markings such as 'normal singen', 'f', and 'ff'.

Figure 10. Extrait du moment « D » pur de la partition originale de *Momente* (2008) illustrant la graphie quantitative utilisée pour ce groupe de moments. © Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten, Germany.

3.1.4 Hétérophonie et graphie qualitative

Conscient que l'hétérophonie est une texture beaucoup moins connue que l'homophonie ou la polyphonie pour le public occidental, Stockhausen passe plusieurs minutes à en décrire le fonctionnement au cours de sa conférence sur la forme-moment et *Momente* (Stockhausen 1972b). Il insiste particulièrement sur la linéarité de la texture et sur le fait que les musiciens ne suivent pas un outil de synchronisation comme une horloge ou un métronome :

Heterophony is a way of articulating sound events around a line. Let's say you have any line, and this line can be just a glissando – the speed is not defined, it would be just two seconds [...] – now, heterophony means that more than one sound source (lets say voices and

instruments) can produce this line at the same time, and they will never be completely synchronous if they are not following the same synchronizing device like a clock, or a beat or a counting device [...]. So there is something happening as the result of the interference of several lines trying to go in parallel which will produce something that is no longer a clear line (Stockhausen 1972b).

Ainsi, dans une texture hétérophonique, les différents événements sonores sont articulés autour d'une même ligne, exécutée de façon simultanée par des « sources sonores » distinctes. Ces dernières ne sont pas coordonnées en fonction d'une pulsation de référence. Selon le compositeur, la ligne s'en trouve moins précise et unifiée, ou « contrôlée ». Ainsi décuplée, elle peut être plus ou moins large selon le nombre de « sources sonores » impliquées au cours de l'activité musicale. En outre, Stockhausen ajoute des précisions quant à la manière de conceptualiser cette texture :

Now if this is not happening simply by chance but in a very controlled way like in a lot of folklore music, then someone is playing this line with little sustained notes, another one is playing this line with dots or little groups, etc. You see more and more that in such a process the line can have any thickness. And now from the beginning on, I could start defining how thick the line or the melody is in certain moments. And then this space [between the lines] can be filled with all sorts of activities. It is still a melody but its heterophony. Hetero means "many" [sic] phony means "sound together" [...] (Ibid.).

Stockhausen montre dans ce passage en quoi différents interprètes ou différentes « sources sonores » exécutant une même ligne peuvent effectuer des procédés distincts (jouer la ligne pointillée, avec des notes tenues, etc.), une conception que Pärtlas (2016) nomme « fonctionnellement différenciée » et sur laquelle je reviendrai plus loin. Enfin, il précise que l'hétérophonie est une texture qui se retrouve dans plusieurs cultures traditionnelles à travers le monde, mais aussi dans la musique européenne de son époque : « *You find that in Balinese music or in Vietnamese music. Also in our music, nowadays in particular, when a composer writes a melody and then makes it more or less wide* » (Ibid.), une affirmation qui sous-entend son intérêt et sa connaissance des musiques de tradition orale autant que des musiques occidentales qui gravitent autour de lui (un aspect que je discuterai plus en détail au chapitre suivant).

En ce qui a trait à la graphie, Stockhausen utilise dans les moments « M » une partition graphique « qualitative » (voir l'exemple à la figure 11). Ce type de notation permet de ne pas tenir compte des sons « quantifiables », mais bien de représenter des images graphiques illustrant l'action à exécuter, une notion abordée dans « Musique et graphisme » :

Alors qu'on croyait au début encore que chaque son pouvait (et devait) être quantitativement décrit avec précision dans ses propriétés acoustiques, on préfère souvent, de nos jours, désigner l'appareil, donner des instructions concernant l'ambitus de l'action, ainsi qu'esquisser une image schématique (une courbe de déroulement) d'après laquelle l'action doit être exécutée. De telles indications ne représentent pas le déroulement chronologique et ne donnent pas non plus une image qui aurait, sur le plan graphique, une signification en soi (Stockhausen 2017 [1960a], p. 251).

En d'autres termes, la notation qualitative n'est pas le signifiant d'une réalisation sonore (signifié), comme dans la notation traditionnelle occidentale. C'est plutôt l'être vivant, l'interprète, qui signifie. Pour reprendre les termes employés par Zumthor : « Le signifiant du signifié textuel est un être vivant. Hors jargon, je traduirais que le sens du texte se lit dans la présence et le jeu d'un corps humain » (Zumthor 1987, p. 292). Dans la partition de *Momente*, cela se concrétise par une organisation aléatoire ou « statistique », qui n'a pas de signification par elle-même, mais qui permet aux interprètes de prendre des décisions relatives aux hauteurs et aux durées dans un temps de l'œuvre.

(250)

ALLE I-II/S,A

äußerst leise

selbständig synchronisieren

3 Männer soli
Wörter (Mikrophone)
de variieren

Sprechgesang, Konsonanten scharf

Solosopran.
mf

Figure 11. Extrait de la partition originale de *Momente* (Stockhausen 2008), Moment « M » (de bas en haut) : soprano solo, voix d'hommes et de femmes issues des quatre chœurs, incluant trois hommes solistes.

© Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten, Germany.

L'exemple de la figure 11 illustre une même ligne interprétée par les deux chœurs de façon différenciée. Alors que les membres du chœur féminin exécutent une même ligne de façon asynchrone et « très silencieuse » (*äusserst leise*), le chœur masculin réalise des variations d'inflexions d'une ligne en « parlé-chanté » (*Sprechgesang*) interprétée par la soprano solo et trois hommes solistes. La notation spatio-temporelle décrite à la section 3.1.1 permet aux interprètes d'organiser statistiquement leur ligne individuelle : par exemple, le mot « Apfel-baum » est découpé en deux espaces spatiales dans le temps défini (2,5 secondes). Ce sont donc à la fois des durées et des hauteurs représentées qualitativement qui permettent aux interprètes de réaliser la texture « multilinéaire » ou hétérophonique.

3.2 Les moments « M » à l'aune du modèle de Pärtlas

Le modèle de Pärtlas présenté au premier chapitre (section 1.3.4) fusionne la dimension théorique de la texture illustrée par Tatiana Bershadskaya et les travaux ethnomusicologiques d'Alan P. Merriam. Puisque la forme-moment et la texture font l'objet d'une réorientation particulière de l'œuvre, du rôle des interprètes et des auditeurs dans la pensée compositionnelle de Stockhausen, il convient d'observer ses écrits, ses conférences et la partition de *Momente* à la lumière des trois dimensions de ce modèle : la conceptualisation (pensée musicale), le comportement et la réalisation sonore (la texture).

3.2.1 Conceptualisation (pensée musicale)

Cette dimension correspond aux connaissances traditionnelles liées à l'hétérophonie, partagées et communiquées selon la terminologie employée par les musiciens dans une culture donnée (Pärtlas 2016, p. 54). C'est à partir de cette terminologie et de ces connaissances que se transmet le savoir-faire musical, autant celui des compositeurs, des interprètes que des auditeurs (bien que cette distinction entre les différents rôles ne s'applique pas nécessairement dans plusieurs musiques de tradition orale). Dans *Momente*, le niveau de conceptualisation est observable par les écrits théoriques du compositeur mis en relation avec les partitions, les esquisses et la terminologie employée pour l'auto-analyse de ses œuvres. À travers l'ensemble de ces prises de parole et documents, le compositeur situe lui-même son œuvre par rapport à la tradition et aux pratiques culturelles occidentales. En outre, dans ses écrits et ses conférences adressées au public et filmées par Allied Artists

London (Stockhausen 1972b), Stockhausen contribue au partage des connaissances et des méthodes de composition qu'il a lui-même développées.

En ce qui concerne l'hétérophonie plus spécifiquement, j'ai montré qu'elle était associée à la composition dite « statistique », inspirée notamment des compositions de Claude Debussy et discutée au deuxième chapitre (section 2.2.1). Les formes statistiques chez Stockhausen se distinguent cependant de celles de Debussy en ce qu'elles impliquent que les interprètes prennent des décisions dans le temps de la performance. En ce sens, à certains moments de *Momente*, Stockhausen utilise la graphie qualitative qui vient d'être montrée. Le résultat demeure ainsi indéterminé, et il revient à l'interprète de faire des choix au moment de la performance. À ce sujet, le compositeur mentionnait à Jonathan Cott avoir longtemps utilisé une écriture déterminée pour noter les textures statistiques, qu'il ne savait pas comment inscrire autrement étant donné l'absence de modèles issus de la tradition Occidentale (Cott et Stockhausen 1973, p. 68). Ainsi, ce sont les expérimentations décrites dans l'article « Musique et graphisme » (2017 [1960a]) qui le mèneront éventuellement à découvrir des formes d'annotations graphiques qui sont observables à la figure 10 (ci-haut).

Du point de vue de la pensée musicale – qui réfère dans le modèle de Pärtlas à l'aspect plus théorique inspiré de Bershadskaya –, on constate par la définition de Stockhausen et par la lecture des partitions que l'hétérophonie dans *Momente* est « fonctionnellement différenciée ». En effet, l'hétérophonie peut être « fonctionnellement homogène », lorsque les musiciens ou les chanteurs exécutent une même partie sans synchronisation et avec une certaine liberté créative, ou « fonctionnellement différenciée », lorsqu'ils exécutent des fonctions distinctes qui ont été décidées préalablement à la performance (Pärtlas 2016, p. 58). De fait, Stockhausen explique que l'hétérophonie peut être exécutée « de façon très contrôlée », lorsque par exemple « *someone is playing this line with little sustained notes, another one is playing this line with dots or little groups, etc.* ». Ainsi, il définit un procédé homologue à celui défini par Pärtlas, par lequel différentes fonctions sont opérées par les différents individus. Dans *Momente*, c'est en suivant une partition graphique que l'interprète réalise ces différentes parties représentées graphiquement par le compositeur.

3.2.2 Comportement : une poïétique-interprétationnelle

J'ai déjà mentionné que le niveau comportemental du modèle de Pärtlas se manifeste par la posture et le corps des interprètes, les gestes, les interactions entre les musiciens dans l'ensemble, les réactions des auditeurs, etc. En outre, Stockhausen s'intéresse particulièrement à cet aspect lorsqu'il développe la forme-moment. Dans *Momente*, j'ai montré que l'hétérophonie était associée à une répartition des hauteurs et des durées plus « organiques », représentée en une écriture qualitative par laquelle le compositeur fournit à l'interprète une image de l'action à exécuter qui n'a pas de signification en soi.

Cette conception s'oppose à celle du *Werktreue*, mise de l'avant depuis l'absolutisme musical d'Edouard Hanslick discuté aux deux premiers chapitres. L'idéal du *Werktreue* voulait que les compositeurs fixent toutes les significations de la musique par une notation écrite déterminante. De ce point de vue, les performances n'étaient supposément dédiées qu'à représenter le plus fidèlement possible l'œuvre qui se trouvait dans la partition elle-même. Lydia Goehr fournit une définition précise de cette conception héritée du XIX^e siècle :

a musical work is held to be a composer's unique, objectified expression, a public and permanently existing artifact made up of musical elements (typically tones, dynamics, rhythms, harmonies, and timbres). A work is fixed with respect, at least, to the properties indicated in the score and it is repeatable in performances. Performances themselves are transitory sound events intended to present a work by complying as closely as possible with the given notational specification (Goehr 1989, p. 55).

À l'instar de Crispin et Östersjö (2017), Stockhausen considère que cette vision de l'œuvre musicale n'a cessé d'accroître l'écart entre les professions musicales, qui imposaient que le compositeur écrive et que l'interprète performe, sans possibilité de mobilité entre ces rôles définis (Stockhausen 2017 [1960a], p. 245). Dans sa conception d'une nouvelle tradition orale, Stockhausen évacue la notion de répétabilité d'une performance musicale, rétablissant la créativité ou la « productivité » de l'interprète comme condition essentielle de l'activité musicale.

Dans ce même ordre d'idée, *Momente* comprend, entre autres graphies, un type de notation permettant aux interprètes de créer ensemble ces compositions « statistiques » sans fréquence déterminée en vue d'une réalisation sonore multilinéaire et renouvelée à chaque performance. La figure 11 contient un exemple issu de la partition, où l'on retrouve des indications aux voix féminines interprétant la même ligne de façon asynchrone.

Parallèlement, la soprano solo récite une ligne « parlée-chantée », à laquelle s'ajoutent des variations simultanées aux voix masculines. En comparant les parties entre elles, on constate que la ligne principale « parlée-chantée » par la soprano et par les voix masculines suit le même mouvement de montée et de descente que les voix féminines « très silencieuses » (*aüssert leise*). Cet exemple illustre l'hétérophonie « fonctionnellement différenciée » entre les voix des différents choristes : des timbres de voix, des temporalités et des rythmes distincts et créés individuellement par chaque interprète forment ainsi une ligne « statistique ».

Stockhausen et les autres compositeurs qui entreprennent cette nouvelle conception de la partition « statistique » exploitent une forme de « poïétique-interprétationnelle ». Ce terme emprunté à Barthes signale une poïétique par laquelle le travail de l'interprète consiste non seulement à « traduire », mais également à « compléter le travail du compositeur » qui n'est pas achevé dans la partition (Barthes 2008, p. 28). C'est dans le cadre de cette co-création par l'interprète que l'hétérophonie et le niveau « comportemental » qui lui est associé peuvent être réalisés dans *Momente*.

Pour Lydia Goehr, les nouvelles graphies et plus particulièrement l'écriture indéterminée qu'on retrouve chez Stockhausen – mais également dans les œuvres de John Cage – correspondent à cette nouvelle vision de l'œuvre musicale :

A musical work, we could now say, is a class of performances in which all the appropriate rules are followed. Whether or not the rules are formulated in the traditional manner in terms of timbre, pitch, and key would now be an option for the composer. It would not be condition for producing musical works as such (Goehr 1992, p. 33).

C'est dans ce contexte que la réalisation sonore elle-même n'est jamais prévisible dans *Momente*, puisque les différentes « règles » peuvent arriver à différentes réalisations sonores. Cette caractéristique est essentielle à la réalisation d'une texture hétérophonique telle que décrite dans le modèle de Pärtlas.

3.2.3 Réalisation sonore (texture) : une ligne statistique

J'ai mentionné au premier chapitre que pour Pärtlas, le niveau sonore était indépendant de la conceptualisation et de l'exécution : « *the level of sound is to some extent independent. Not all the regular patterns that can be found in the musical text proceed directly*

from the theoretical intentions or even from the actual behaviour of the performers » (Pärtlas 2016, p. 55). Le fait que Stockhausen utilise une graphie statistique permet de tenir compte de cette indépendance de la réalisation sonore, sans égard à la répétabilité des œuvres que la notion de *Werktreue* forçait de conserver dans la partition.

Au sujet de la performance, Pärtlas affirme qu'en général, les musiciens exécutant une texture hétérophonique sont davantage impliqués quant à la globalité du son plutôt que par rapport à chacune des parties différenciées. Ainsi, les individus prenant part à l'activité musicale chercheraient plutôt à *entendre* une sonorité davantage que d'*écouter* les parties individuelles : « *In multipart heterophony the performers are evidently far more conscious of the overall sound. [...] the vertical aspect of music in both one-part and multipart heterophony is traditionally something for hearing rather than for listening* » (Pärtlas 2016, p. 61, c'est elle qui souligne). La texture hétérophonique devient alors « plus que la somme de ses différentes parties », puisque les sonorités individuelles se mêlent à la totalité du son entendu.

Cela s'applique particulièrement aux textures statistiques conceptualisées par Stockhausen – incluant l'hétérophonie – qui sont *dividuelles* plutôt qu'individuelles. Dans sa définition de l'hétérophonie citée précédemment, Stockhausen souligne que « *in such a process the line can have any thickness. And now from the beginning on, I could start defining how thick the line or the melody is in certain moments* » (Stockhausen 1972b). En concevant ce phénomène multilinéaire comme une seule entité, Stockhausen s'intéresse davantage à l'audition de la ligne globale plutôt qu'à l'écoute précise de chacune des différentes parties, une caractéristique qui correspond à nouveau avec le modèle de Pärtlas.

Un autre aspect fondamental de la réalisation sonore dans *Momente* est la simultanéité et l'interaction entre les différentes textures. Dans les moments de deuxième et de troisième génération (voir la figure 6), les moments « purs » (encerclés dans le schéma) laissent place à de nouvelles compositions des paramètres. Les esquisses de textures dans *Ein Schlüssel für MOMENTE* (1971) montrent que celles-ci peuvent non seulement cohabiter dans un même moment, mais également s'influencer entre elles. L'interprète Roger Smalley observe que dans le moment « DKM », réunissant l'ensemble des caractéristiques de l'œuvre en un même moment, des sonorités entendues d'abord verticalement (dans un accord) sont reprises horizontalement (dans une mélodie) alors que l'écriture statistique, généralement associée aux mélodies et aux voix des moments « M », est utilisée pour la section des percussions

plutôt associées aux moments « K » (Smalley 1974b, p. 294). Ces interrelations s'apparentent d'ailleurs à l'« intermodulation », un procédé de musique électronique où une certaine propriété d'un élément (par exemple le rythme) est utilisée pour en moduler un autre. Cette méthode caractéristique de *Telemusik* (1966) sera discutée plus en détail au prochain chapitre.

3.3 Hétérophonie et oralité seconde dans *Momente*

La composition statistique inscrite sous forme de partition graphique constitue donc un exemple des moyens entrepris par Stockhausen pour construire une texture hétérophonique qui tient compte de son niveau « comportemental » en s'intéressant plus particulièrement à la « poïétique-interprétationnelle » (Barthet 2008). Comme l'étude de l'œuvre selon le modèle de Pärtlas l'a bien montré, la réalisation de la texture au moment de la performance est essentielle pour saisir l'hétérophonie dans *Momente*, ce qui illustre plus particulièrement l'oralité seconde de l'œuvre. En effet, l'oralité est « seconde » puisqu'elle se réalise dans un contexte d'« hégémonie de l'écriture ». Sans rejeter complètement l'écriture, Stockhausen se l'approprie plutôt pour susciter de nouvelles pratiques créatives.

Ce phénomène n'est pas unique à la pratique artistique de Stockhausen; il s'inscrit plus largement dans le contexte d'une nouvelle conception de l'œuvre musicale observée par Goehr, mais d'une « nouvelle oralité » du XX^e siècle (Orea 2011). Il est notamment attribuable à l'apparition des nouveaux médiums sonores ayant permis de redonner une importance fondamentale à la voix.

Paradoxalement, c'est bien la possibilité d'enregistrer le son, de produire et d'entendre de la musique tout en éclipsant la présence des musiciens qui a suscité un regain d'intérêt pour la performance chez de nombreux compositeurs du XX^e siècle. Selon Grant,

The relationship between sound and action had crucial theoretical implications deriving from two related developments: first, the ability provided by recording to remove a sound from the action that produces it, and to reproduce the sound without repeating the action itself; and second (conversely, or so it would appear), a resurgent interest in giving the action back to the sound, reaffirming the fundamental relationship between movement or event and sound both in the way that composers notated their music, and also in the way that performance itself, the act of creating sound and creating meaning through that sound, increasingly becomes a parameter of musical composition rather than just a necessary corollary of turning the score into sounding music (Grant 2019, p. 294).

En d'autres termes, l'apparition des nouveaux médiums a incité les compositeurs à intégrer la performance elle-même comme paramètre de la composition instrumentale. De fait, pour comprendre de quelle façon est constituée l'hétérophonie dans *Momente*, il faut s'intéresser à cette paramétrisation de la performance à l'intérieur de la partition. Pour cette raison, le modèle de Pärtlas est particulièrement adapté à cette étude; en reliant des approches héritées de la *Music Theory* et de l'ethnomusicologie, le modèle réconcilie la conceptualisation et le comportement, l'écrit et l'oral, qui sont indispensables à la compréhension de l'hétérophonie dans *Momente*.

Cette tripartition définie par Pärtlas soulève la nécessité de s'intéresser à ces deux dimensions du « savoir-faire » musical. À l'instar de Pärtlas, Zumthor explique que plusieurs cultures à travers le monde « ont codifié les aspects non verbaux de la performance » (1990, p. 33). Cette dernière implique donc une certaine compétence, un « savoir-faire » qui devient même un « savoir-être » dans le cadre de l'activité artistique (*Ibid.*). Conscient du lourd passé de la tradition occidentale axée sur l'écriture, Stockhausen réhabilite le contexte « situationnel » de la musique (*Ibid.*, p. 34) dans la partition, mais aussi dans son discours théorique.

Ce n'est donc pas une coïncidence si Stockhausen, l'un des pionniers de la musique électronique, s'intéresse autant à des notions associées à la performance dans sa théorie. Dans « Musique électronique et musique instrumentale » (2017 [1959]), le compositeur affirme :

Se remettre aujourd'hui à composer de la musique instrumentale signifie : déclencher l'action de l'exécutant à l'aide de signes optiques et s'adresser directement à l'organisme vivant du musicien, à sa capacité de réaction créatrice, toujours variable ; rendre possible, d'une exécution à l'autre, une production plurielle et l'impossibilité de toute répétition (Stockhausen 2017 [1959]), p. 245).

Conscient du fait que « la performance est le seul mode vivant de communication poétique » (Zumthor 1990, p. 37), Stockhausen s'intéresse à cette « capacité créatrice et toujours variable », à « l'impossibilité de toute répétition » propre aux êtres vivants. Ainsi, si la performance n'est pas une somme de propriétés dont on pourrait faire l'inventaire et deviner la formule générale ou réitérée, elle ne peut être saisie qu'à travers ses manifestations spécifiques (Zumthor 1990, p. 45). Il importe donc de considérer les

différents paramètres prédéterminés que Stockhausen établit pour la réalisation des manifestations spécifiques de l'hétérophonie sous forme d'« oralité seconde » :

- Elle est associée à la composition dite « statistique ». Dans la pensée de Stockhausen, celle-ci est inspirée de la musique de Debussy et permet de tenir compte des sonorités globales (dividuelles), sans tenir compte des parties distinctes (individuelles);
- Elle est « fonctionnellement différenciée » (Pärtlas 2016), c'est-à-dire que les différents choristes chantent des parties conceptualisées de façon différentes pour créer ensemble une seule et même ligne;
- Elle est représentée graphiquement par ce que Stockhausen nomme une notation « qualitative » et non « quantitative », qui permet aux interprètes de choisir eux-mêmes les fréquences et les rythmes selon une image d'après laquelle l'action doit être exécutée au moment de la performance;
- Elle est composée en interaction avec d'autres textures (homophoniques et polyphoniques) dans les différentes compositions momentanées, créant ainsi un renouvellement de moments imprévisibles d'une performance à l'autre, appréciables de façon autonome dans le temps de l'œuvre.

À l'instar de la notation graphique statistique, la forme-moment dans son ensemble est également « qualitative » (Stockhausen 2017 [1960b], p. 275), c'est-à-dire qu'elle ne contient pas de déroulement temporel spécifique et interchangeable. Elle permet donc la flexibilité nécessaire à l'exécution de l'hétérophonie dans *Momente*. Cette polysémie de la forme donne lieu à une plus grande adaptabilité aux textures sans contrôle vertical comme l'hétérophonie, car elle implique le respect du temps individuel ou « organique » du geste musical, sans la nécessité d'une synchronisation absolue entre les différents interprètes de l'œuvre.

L'hétérophonie est donc un exemple particulièrement évocateur de la nécessité affirmée par le compositeur de libérer l'interprète « reproductif » vers une pratique plus « productive ». Elle s'inscrit dans le renouveau apporté à la forme-moment par laquelle Stockhausen soulève une nouvelle considération de l'exécution et de l'écoute musicale. Conscient du peu d'exposition du public occidental à un phénomène tel que l'hétérophonie, Stockhausen entreprend de fournir les nouvelles connaissances nécessaires dans ses écrits et surtout dans ses conférences publiques (Stockhausen 1972b). Celles-ci illustrent plus

largement une tentative de créer un nouveau « savoir-faire » musical orienté vers une nouvelle forme d'oralité. Ces nouvelles connaissances s'avèrent essentielles à la découverte de nouvelles sonorités que Stockhausen souhaite plus « universelles » et moins ancrées dans un style ou une culture particulière.

Chapitre 4.

Des objets trouvés statistiques dans *Telemusik* (1966)

Telemusik (1966) témoigne d'une nouvelle étape vers cette utopie musicale « universelle » du compositeur. Dans cette œuvre, Stockhausen rapproche ce qu'il nomme des « objets trouvés », c'est-à-dire des échantillons de musiques du monde éloignés temporellement et géographiquement, en une même œuvre. Pour le compositeur, *Tele* signifie, dans ce contexte : « *to bring something close into one space and one time which has been previously very far away and spread over several places and spread over the time of history* » (Stockhausen 1972c). Dédiée au peuple japonais, *Telemusik* a été créée lors d'un voyage au Japon, entre le 23 janvier et le 2 mars de l'année 1966. Elle a été réalisée en collaboration avec le directeur du studio de musique électronique Wataru Uenami et les techniciens de son Hiroshi Skiotani, Shigeru Satô et Akira Honma au studio Nippon Hoso Kyokai (NHK).

Si dans *Momente* le compositeur cherchait à intégrer des sonorités et des textures des plus différenciées pour créer de nouveaux moments uniques et autonomes, dans *Telemusik*, ce sont les « objets trouvés » de cultures distinctes mélangées à des sonorités qu'il a lui-même créées que Stockhausen reprend pour en faire de nouvelles compositions. C'est plus particulièrement à l'aide d'un procédé nommé « intermodulation » que le compositeur parvient à moduler les échantillons avec des sons créés synthétiquement, puis en « intermodulant » leurs différentes caractéristiques. Stockhausen en décrit le procédé général de cette façon :

I modulate the rhythm of one event with the amplitude curve of another. Or I modulate electronic chords, which I produced myself, with the amplitude of a priest's chant, and then I modulate this with the monodic chant (that is, the pitch line) of a Shipibo song, and so forth. In this way I have in Telemusik united other people's music with my own for the first time (Stockhausen cité par Kohl 2002, p. 94).

Parmi les différentes musiques traditionnelles utilisées comme « objets trouvés », Stockhausen en reprend plusieurs qui sont reconnues pour leur texture hétérophonique. Par ailleurs, le récit de la création de l'œuvre par le compositeur lui-même révèle que *Telemusik*

est étroitement liée aux premiers développements de son intérêt marqué pour les « musiques du monde », qui demeurera par la suite un aspect important dans sa pensée musicale.

Ces deux aspects seront étudiés plus en profondeur au cours du présent chapitre afin de répondre aux problématiques suivantes : en quoi l'étude de l'hétérophonie dans *Telemusik* révèle-t-elle la relation entretenue par Stockhausen avec certaines musiques extraoccidentales? Comment cette œuvre de musique électronique s'inscrit-elle dans son projet plus global de développement d'une nouvelle tradition orale évoqué plus haut? J'interrogerai une fois de plus les écrits, conférences publiques et l'œuvre elle-même à travers le modèle de Pärtlas, par lequel je discuterai des enjeux associés à la musique électronique et à la vision « universelle » que Stockhausen souhaite mettre de l'avant dans *Telemusik*.

4.1 Présentation de l'œuvre et contexte de création

Dans cette œuvre de forme-moment électronique, les sons synthétiques créés par Stockhausen se mélangent à des échantillons de musiques traditionnelles qui sont « intermodulés ». Divisée en cinq canaux distincts permettant de jouer simultanément différentes sources sonores enregistrés sur bande, la partition indique plus spécifiquement de quelle façon les sons ont été créés et traités, tout en explicitant les procédés d'exécution dans le temps en fonction des Hertz (Hz) et des Décibels (dB).

La figure 11 contient un exemple issu du cinquième moment (ou cinquième « structure ») de *Telemusik*. Les lignes des canaux I, II et III comportent des indications quant à la réalisation des sons synthétiques créés avec les générateurs de sons sinusoïdaux (canal I et II) et modifiés selon des modulateurs d'amplitude (canal III). Ces sons sont exécutés parallèlement à un extrait de musique balinaise nommé « Baris Bapan » (canal IV) et un autre extrait de musique africaine intitulé « Ibani Sansa » (canal V). *Telemusik* est constituée de 32 moments configurés selon des paramètres semblables au moment 5. Certains moments ne contiennent que des sons électroniques sans extraits de musique extraoccidentale (les moments numéro 1, 2, 4, 6, 8, 10 et 16). Les autres moments contiennent tous des échantillons qui seront énumérés plus loin.

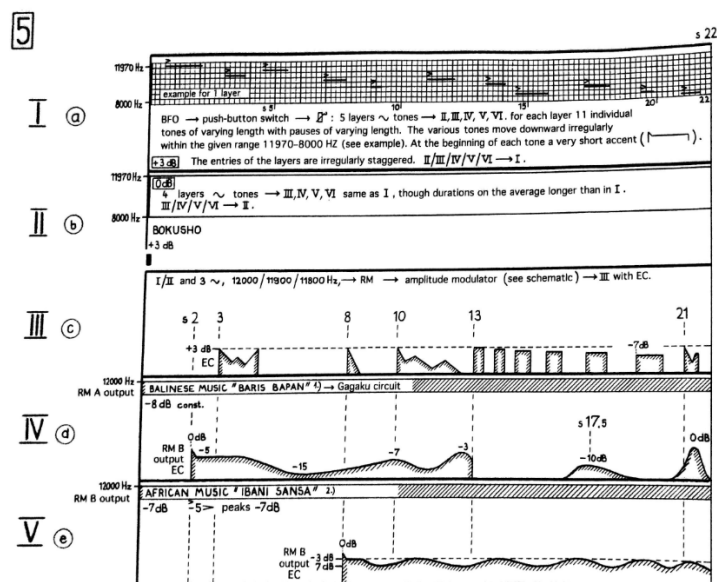


Figure 12. Cinquième Moment de *Telemusik*. Les canaux I et III contiennent des sons synthétiques créés par Stockhausen. Le canal II contient un enregistrement de BOKUSHO, une percussion japonaise enregistrée durant le séjour de Stockhausen au Japon. Les canaux IV et V comprennent des échantillons intermodulés de musique balinaise et de musique africaine. © Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten, Germany.

Enfin, les différents moments sont entrecoupés par des échantillons de percussions japonaises. Au cinquième moment (figure 12), cet échantillon de l'instrument nommé *Bokusho* est inscrit au tout début de la case associée au deuxième canal.

Selon le récit de Stockhausen, le compositeur et les techniciens du studio ont créé approximativement un moment par jour durant son séjour au Japon, ce qui était particulièrement rapide par rapport aux moyens électroniques de l'époque. En outre, la conférence sur *Telemusik* filmée par Allied Artists London (Stockhausen 1972c) est l'occasion d'en apprendre davantage sur ce voyage qui a particulièrement marqué la pensée du compositeur.

Selon Aguila (2013), Stockhausen est l'un des précurseurs du phénomène d'« immersion sur le terrain » dans une culture extraeuropéenne, une pratique qui deviendra plus généralisée parmi les compositeurs occidentaux vers la fin du XX^e siècle. Lorsque Stockhausen raconte son voyage au Japon, il souligne à quel point cette expérience l'a changé, musicalement et spirituellement. C'est d'ailleurs cette nouvelle vision du monde rendue possible par le « choc culturel » qu'il a vécu là-bas que Stockhausen expose à ses auditeurs lors de la conférence anglaise. Il y explique que dans ce pays, « tout est culturel », et même « tout est art » (*everything is art*) (du moins, beaucoup plus qu'en Europe). En racontant ses

observations des pratiques culturelles japonaises et les formes d'art auxquelles il a été initié durant son séjour, Stockhausen recrée dans la conférence sur *Telemusik* ces expériences sensibles pour les partager à ses auditeurs.

En introduction de son propos, le compositeur souligne le rapport important entre son œuvre et la peinture abstraite (non représentative) de l'époque. Il explique que dans les arts visuels comme dans la musique, les années d'après-guerre ont été un moment de « purification », alors que de nombreux artistes souhaitaient s'éloigner de tout héritage reconnaissable, c'est-à-dire de quelque objet qui aurait pu rappeler des éléments du passé. Aussi rejetait-il tout ce qui pouvait évoquer la musique de tradition classique ou des sonorités déjà connues. Il raconte que le néo-classicisme de Stravinsky ou les sons de la ville de New York par Varèse, qu'il conçoit comme des « collages » d'éléments sonores en une même œuvre, ont été systématiquement rejetés par ses collègues et lui à l'époque. *Telemusik* représente donc pour Stockhausen un changement de paradigme : elle est la première de ses œuvres dans laquelle un objet préexistant, reconnaissable, est volontairement utilisé pour la création d'une nouvelle œuvre⁴¹.

Le compositeur insiste cependant sur le fait que cette œuvre, contrairement à celles de Stravinsky et de Varèse évoquées précédemment, n'est pas un « collage », mais plutôt une « nouvelle unité » plus « universelle » : « *Collage-work was the problem of the first half of the century – juxtaposing things, like the people in New York still live today, initially without any relationship; but they soon collide. The next stage is simply to strive for a real integration – something like universal music...* » (Stockhausen cité par Kohl 2002, p. 95). Selon Goldman et Bhagwati, cette attitude correspond à celle des compositeurs eurologiques⁴² qui prévalait à l'époque :

Les compositeurs eurologiques, jusqu'à la fin des années 1960, ne se sont penchés sur les théories et les sonorités issues de traditions musicales non eurologiques qu'en tant que catalyseurs de nouveaux langages musicaux ou comme simples boîtes à outils, et n'ont porté aucune attention particulière aux musiciens et au contexte social de chacun de ces systèmes musicaux (Goldman et Bhagwati 2018, p.10-11).

⁴¹ Kohl (2002) montre que des « objets trouvés » se trouvaient déjà dans des œuvres précédentes, par exemple dans *Mixtur* (1964), mais que *Telemusik* est la première pièce dans laquelle il le fait de façon plus esthétiquement affirmée et revendiquée.

⁴² Selon Bhagwati le terme eurologique « Désigne tout musicking – quelle que soit son origine géographique – qui a) se situe à l'intérieur et b) présente plusieurs caractéristiques saillantes de la tradition musicale occidentale » (Bhagwati 2018, p. 15).

C'est dans le cadre de ce projet de « nouvelle universalité » et de ces problématiques spécifiquement eurologiques qui lui sont associées que j'étudierai plus particulièrement l'hétérophonie dans *Telemusik* et dans le discours théorique qui lui est associé.

4.1.1 Récits de voyage et œuvres d'art

Le parallèle avec les arts visuels – déjà évoqué au deuxième chapitre – qui vient d'être mentionné semble très important pour le compositeur. À titre d'exemple, il explique que le journal personnel de Paul Klee permet de comprendre ses œuvres inspirées de la Tunisie : « *A lot of paintings of Klee couldn't be really seen without knowing what Tunis is alike* » (Stockhausen 1972c). Ces références au peintre suisse sont importantes et reviennent comme une constante dans le discours de Stockhausen. Nous avons vu grâce à Grant que le compositeur reprenait sa terminologie pour décrire les figures individuelles et les structures individuelles de la forme-moment (voir la section 2.2.1). En outre, Spiller affirme que dans les écrits de Klee, « [l]a langue et l'image se complètent l'une l'autre pour éclairer d'une façon logique la correspondance qui s'établit entre la pensée théorique et la création artistique. Klee répétait avec insistance que ce qu'il disait ne devait pas rester isolé, mais au contraire être intimement associé à ce qu'il faisait » (Spiller 1973, p. 9).

Stockhausen adopte une posture très semblable dans le préambule du recueil de textes *Towards a Cosmic Music* : « *My medium is music. The essential thing is what is transmitted through my musical compositions. If commentaries are added in my music, they must always be considered in connection with the music to which they are intended to lead* » (Stockhausen 1989b, p. xi). Ainsi, ce n'est pas par hasard que Stockhausen raconte son voyage au Japon dans le cadre d'une conférence intitulée *Telemusik* : ce récit est rapporté spécifiquement dans le but d'explicitier les relations entre les objets musicaux et les sons électroniques composés. Il est donc essentiel de s'y intéresser pour comprendre dans quel contexte le compositeur a conceptualisé l'œuvre.

4.1.2 Expérience immersive et musique électronique

Dans cette conférence, Stockhausen fait parallèlement le récit de ses expériences immersives et de la collecte des différents matériaux « préformés ». Le premier événement qu'il raconte est une cérémonie bouddhiste à Kamakura. Le compositeur y a été

particulièrement marqué par la musicalité de la cérémonie et du prêtre célébrant, qui utilisait plusieurs instruments percussifs pour ponctuer le récitatif (*speech-singing*) qu'il lisait : le taku, le bokusho, le mokugyo, le rin et le keisu. Le compositeur se rappelle avoir demandé à son collaborateur, Wataru Uenami (directeur du studio NHK) d'enregistrer pour lui les différents instruments de percussion entendus au cours de la cérémonie. Ces échantillons ont par la suite été intégrés directement à *Telemusik*, pour marquer une ponctuation entre les 32 différents moments de l'œuvre comme je l'ai mentionné plus haut.

Le deuxième événement raconté correspond à un spectacle de théâtre Nô. Stockhausen explique avoir vu cet événement comme une expérience polyphonique, un contrepoint, où les différents gestes corporels du comédien sont parfois synchronisés, parfois asynchrones : une « polyphonie en un seul individu ». En outre, un échantillon du théâtre Nô a été ajouté dans l'œuvre. La conférence contient également plusieurs minutes de descriptions d'une cérémonie du thé et des combats de Sumo, qui ont grandement influencé sa vision de l'espace-temps. Tous ces récits permettent de conceptualiser les sensations et l'univers que Stockhausen reproduit dans son œuvre.

S'il reconnaît que *Telemusik* aurait pu s'en tenir à une reproduction de ces expériences vécues au Japon, comme un « journal de Stockhausen au Japon », le compositeur précise que son séjour dans ce pays n'a pas uniquement éveillé sa conscience quant à la culture japonaise, mais qu'il lui a aussi permis de conceptualiser une interrelation inhérente entre les différentes cultures à travers le monde. En ce sens, après deux ou trois semaines de travail dans le studio NHK, il aurait demandé à ses collègues de lui montrer des enregistrements de « musiques du monde » qu'il a étudiés avec attention avant de les intégrer à son œuvre.

À ce sujet, Stockhausen raconte que durant son séjour, il recevait tous les matins le journal américain *The Japan Times*, un périodique en langue anglaise. Il contenait plus spécifiquement des nouvelles de la guerre au Vietnam. Les médias rapportaient tous les jours les horreurs de la guerre et présentaient les Vietnamiens de façon très péjorative. Pour cette raison, Stockhausen aurait demandé à entendre des enregistrements vietnamiens afin d'obtenir une autre perspective sur ce peuple.

Stockhausen affirme avoir grandement apprécié les extraits entendus, qu'il recommande aux auditeurs de sa conférence de se procurer. En outre, il compare les enregistrements à la musique européenne de son époque :

You hear the most pure, the most wonderful naive music of gongs, of whistles, of initiation rites of 12-13 years old teenage girls choirs, etc. The most fabulous music that sometimes occurs now in Europe as so-called modern music: it's textural music, stochastic music they call it here nowadays, or statistical music, aleatoric music. And there it is! Since thousands of years, and really pure (Stockhausen 1972c).

Au-delà des commentaires sur la « naïveté » et sur la « pureté » des musiques sur lesquels je reviendrai, cette citation montre la perspective de Stockhausen sur ces musiques traditionnelles qui est particulièrement d'intérêt dans le cadre de cette discussion : le parallèle avec la musique « texturale » et « statistique » qu'il entend dans ces enregistrements du Vietnam comme dans la musique européenne.

4.2 Les échantillons hétérophoniques selon le modèle de Pärtlas

Au troisième chapitre, le modèle de Pärtlas illustre comment l'hétérophonie, correspondant à l'écriture statistique dans *Momente*, a incité Stockhausen à utiliser une nouvelle forme de graphie plus qualitative à partir de laquelle les interprètes sont appelés à faire des choix au cours de l'interprétation. Dans *Telemusik*, l'hétérophonie se trouve plutôt à l'intérieur de certains « objets trouvés ». Ces échantillons sont décrits par le compositeur sur un disque publié chez Stockhausen-Verlag (*Text-CD* no. 16) dans lequel on peut l'entendre décrire ses motivations personnelles et artistiques pour la création de l'œuvre – qui est étroitement liée, comme je l'ai déjà dit, à son séjour au Japon.

Cette présentation orale est suivie par les différents échantillons sonores, tous précédés par une courte description. Le tableau 3 présente les différents extraits en ordre d'apparition dans *Telemusik* tels qu'inscrits dans le livret de l'album. Plusieurs de ces formes musicales ont été étudiées par des ethnomusicologues du point de vue de l'hétérophonie, incluant le gamelan balinaise (Gold 2005), le gagaku japonais (Gottschewski 2013) et les musiques traditionnelles du Vietnam (Hai 2019).

No.	Nom de l'extrait dans le livret
Extrait 1	Japon : Gagaku (Etenraku)
Extrait 2	Bali : Baris Bapan
Extrait 3	Sud du Sahara : Ibani Sansa
Extrait 4	Chœur : Sevillanas
Extrait 5	Hongrie : Pista Bacsí, Janos Bacsí
Extrait 6	Japon : Kabuki (Yatai Aikata)
Extrait 7	Brésil : Shipibo
Extrait 8	Japon : Om zutori : coquilles (aiguës)
Extrait 9	Chine : Orchestre de Pékin, Keihosau
Extrait 10	Japon : chant des prêtres du temple Kohyasan, Nara
Extrait 11	Brésil : Indiens d'Amazonas (berceuse)
Extrait 12	Brésil : Indiens chœur (choeur d'hommes)
Extrait 13	Vietnam : Chant des habitants des montagnes
Extrait 14	Vietnam : Concert de flûtes, musique des Montagnards
Extrait 15	Vietnam : instruments à vent, musique des Montagnards
Extrait 16	Vietnam : Gongs, musique des Montagnards
Extrait 17	Japon : prêtres du temple Yakushiji, portant des sabots de bois
Extrait 18	Japon : Théâtre Nô (Hashi Benkei)

Tableau 3. Liste des extraits sonores d'enregistrements de musiques traditionnelles présentés dans le texte-CD de *Telemusik* (Stockhausen-Verlag, 2007).

Concrètement, dans la partition, les échantillons vietnamiens discutés par Stockhausen dans le cadre de la conférence sont audibles à partir du moment 24. Cependant, les extraits dans ce moment sont modifiés par le dispositif électronique et il est difficile de les identifier. Dans le moment 25 (figure 13), deux échantillons de musique hétérophonique vietnamienne sont superposés et traités par le *Ring Modulator* (modulateur en anneau) au deuxième canal. Les extraits de flûte et de voix féminines s'entremêlent et le traitement sonore souligne la similarité de la texture hétérophonique, que Stockhausen décrit comme « statistique ».

25

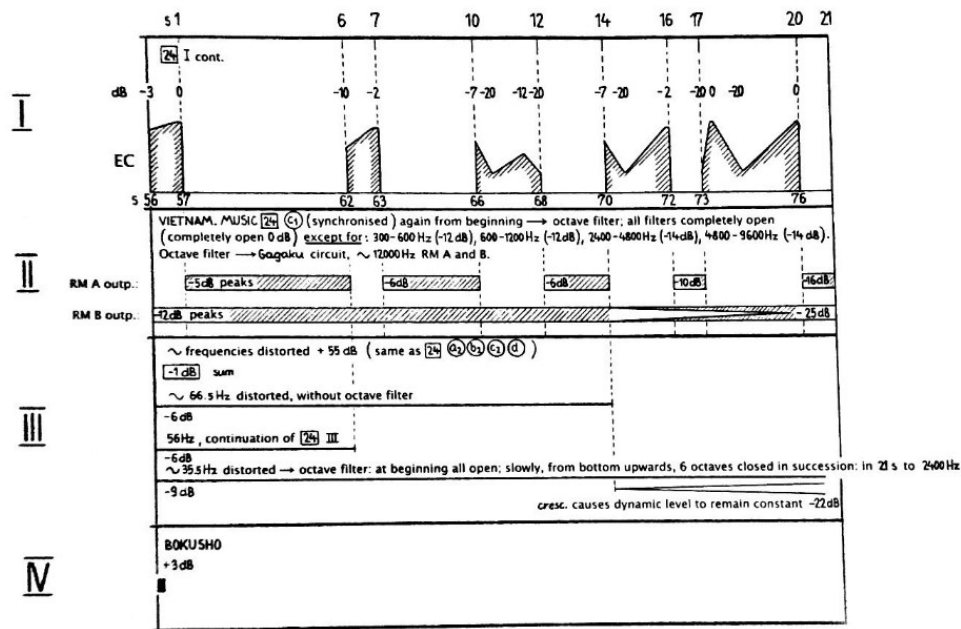


Figure 13. Moment 25 de *Telemusik* dans lequel deux échantillons de musique hétérophonique vietnamienne sont superposés dans un même canal (II). © Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten, Germany.

4.2.1 Conceptualisation (*pensée musicale*)

J'ai déjà mentionné à la section 3.2.1 que le niveau de conceptualisation correspondait selon Pärtlas à la terminologie employée et à la transmission des connaissances parmi les membres d'une culture. Dans *Telemusik*, nous avons vu que le discours de Stockhausen portait majoritairement sur son expérience immersive au Japon et sur son ouverture aux musiques traditionnelles. Cette dimension est intrinsèquement liée à l'apparition de la musique électronique, une pratique innovante à l'époque et largement théorisée par Stockhausen.

Plus particulièrement, dans « Musique électronique et musique instrumentale » (2017 [1959]), le compositeur affirme que la nécessité de la musique électronique « vient déjà du fait qu'elle ouvre la voie à la production de musique radiophonique. La musique électronique n'utilise plus la bande magnétique et le haut-parleur à des fins de reproduction, mais de production » (*Ibid.*, p. 211). De la même façon que Stockhausen espère libérer les interprètes de la pratique « reproductive », il souhaite également que les moyens technologiques soient

libérés pour n'être utilisés que pour la création d'œuvres, et non pour reproduire de la musique déjà entendue.

Stockhausen établit ainsi une distinction importante entre une performance musicale enregistrée et la musique composée exclusivement sur et pour un dispositif électronique. En outre, l'agentivité créative des individus est toujours sollicitée durant l'activité musicale électronique. Cependant, la spécificité de cette dernière réside dans la possibilité pour le compositeur de créer lui-même les sons sans requérir les services de musiciens pour les interpréter. Alors que « l'évolution de la musique instrumentale a de plus en plus condamné les musiciens à transformer en sons des partitions d'une complexité croissante » (2017 [1959], p. 213), la réalisation sonore est désormais confiée à des appareils et à des machines électroniques, et les interprètes peuvent se concentrer davantage sur leur propre créativité⁴³. La musique électronique est donc fondamentalement distincte de la composition instrumentale qui permet au compositeur de laisser une certaine liberté de choix aux interprètes, comme c'est le cas dans la « composition statistique » de *Momente* au chapitre précédent. De fait, il est possible désormais de considérer la musique électronique comme le maximum de « prédétermination », et la musique performée comme le maximum d'indétermination ou de « hasard orienté ».

C'est donc dans ce contexte qu'il faut s'intéresser au niveau de conceptualisation de *Telemusik*. Grant a montré que pour Werner Meyer-Eppler, professeur et collègue de Stockhausen au studio de musique électronique WDR, la musique électronique correspond à la « composition authentique », c'est-à-dire que le compositeur peut selon lui enfin créer la musique directement, comme un peintre, sans l'aide d'un interprète (Grant 2001, p. 54). L'auditeur accède ainsi plus directement à l'œuvre du compositeur, sans « intermédiaire ». Aussi la conférence sur *Telemusik* s'inscrit-elle dans cette tendance vers une composition plus « authentique » : le compositeur donne les clés de compréhension de son œuvre et propose un accès plus direct à *sa propre créativité*, disponible sans intermédiaire, comme un peintre le ferait par rapport à ses œuvres picturales.

⁴³ Une discussion sur le sujet entre Maryvonne Kendergi, Serge Garant, Jean Papineau-Couture, Jacques Dupire et Stockhausen lors d'un passage de ce dernier à l'Université de Montréal est disponible sur la chaîne YouTube des Archives de l'Université de Montréal : <https://www.youtube.com/watch?v=kmEGbtlU7Q>, consulté le 30 avril 2022.

Paradoxalement, c'est au moment où le compositeur atteint le plus d'autonomie que Stockhausen proclame la fin de la dimension « individuelle » de la pratique artistique vers la dimension plus « collective » des œuvres. En outre, la forme-moment dans *Telemusik* comme dans les autres œuvres de cette période est particulièrement adaptée à cette émancipation. Dans le texte « forme-moment », le compositeur annonce « la convergence des compositions vers la composition », en une forme dite « infinie », « qui procède précisément du fait qu'il peut se former sans cesse de nouveaux centres qui convergent avec tous les autres » (p. 285, c'est moi qui souligne). En ce sens, Stockhausen croit que le compositeur

No longer strives for 'his own' music or a personal style. We are becoming increasingly aware of the fact that the entire earth is a single village. People are coming very close together. And as a result, levels of consciousness which were simply asleep arise up in individuals – me, for example. You sense that there are ever more supra-personal things. I know that I am a member of a whole (Stockhausen cité par Kohl 2002, p. 95).

En outre, non seulement les nouveaux médias et innovations sortent selon lui la musique de la « sphère nationale » pour toucher l'« ensemble de l'humanité », mais elle ne doit plus être conçue en une linéarité temporelle qui exclurait le passé, la tradition, du présent : « *I no longer understand tradition in the sense of having occurred "previously", but rather tradition is everything that comes to me, that has already been formed* » (*Ibid.*). Les « objets trouvés » de *Telemusik* sont des exemples de ces traditions « préformées » qu'il compose toutes ensemble dans une même temporalité, dans une forme-moment non linéaire.

C'est en ce sens que Stockhausen conçoit la musique traditionnelle vietnamienne qu'il insère dans *Telemusik* comme une forme musicale similaire à la musique de l'avant-garde européenne : la musique dite « statistique » n'est pas selon lui une conception située stylistiquement ou temporellement (dans l'histoire), mais plutôt une forme de musique universelle qui existe depuis « des milliers d'années », et qui existera infiniment. Selon sa propre vision, la terminologie qu'il a créée (écriture pointilliste, par groupes ou statistique) est applicable à toute forme de musique de toute tradition à travers le monde, mais aussi de toute époque de l'histoire (Stockhausen 1972c). En d'autres termes, elle est « universelle ».

Selon la vision rétrospective sur le XX^e siècle qu'il est possible d'adopter aujourd'hui, ce type de pratiques n'aurait pas réellement suscité un mouvement vers l'« universel » comme l'envisageait Stockhausen, mais plutôt de vives oppositions et éventuellement des divisions entre les cultures :

Si la logique de la musique occidentale a été celle d'une continuelle absorption et d'une hybridation de traditions, bien d'autres traditions musicales se sont consciemment positionnées en opposition à une telle gloutonnerie esthétique. Aussi bien pour des raisons de marchandisation que de défense culturelle, tout au long du XX^e siècle, les traditions musicales non occidentales ont eu tendance à mettre en avant leurs identités musicales/culturelles comme une alternative à la musique occidentale, s'affichant comme bien distinctes de celle-ci (Goldman et Bhagwati 2018, p. 11).

Dans le cas de Stockhausen, ce type d'« hybridation » et d'« absorption » entrepris dans *Telemusik* est indissociable des développements de la musique électronique, qui lui permettent de créer directement les sons à partir des échantillons, sans tenir compte des pratiques comportementales généralement associées à la texture qu'il insère dans ses œuvres. Pourtant, l'idée d'une performance n'est pas complètement absente de l'œuvre électronique.

4.2.2 Comportement (behaviour)

Si le niveau « comportemental » de l'hétérophonie relevait de l'évidence pour l'écriture statistique et la graphie « qualitative » de *Momente*, il est plus problématique dans *Telemusik*. Alors qu'il est observable par la posture et le corps des interprètes, les gestes, les interactions entre les musiciens dans l'ensemble, etc., tout porte à croire qu'il se trouve complètement évacué dans le cas de la musique électronique. Or, la réception d'une œuvre d'art implique toujours la présence d'un sujet, « même indiscernable » (Zumthor 1990, p. 58). Selon Zumthor, l'œuvre poétique (dans le cas qui l'intéresse, l'œuvre littéraire) est toujours « performative » puisqu'on entend ce qu'elle nous « dit », même à travers un média (livre, enregistrement, etc.) : « Nous y percevons la matérialité, le poids des mots, leur structure acoustique et les réactions qu'elles provoquent dans notre système nerveux » (p. 59). Au sujet de la musique plus spécifiquement, Stockhausen souligne que celle-ci « nous change » : « *Whenever we hear sounds we are changed : we are no longer the same after hearing certain sounds, and this is the more the case when we hear organized sounds, sounds organized by another human being: music* » (1989a [1971], p. 88). En d'autres termes, Stockhausen associe la musique à une expérience collective et spirituelle.

Ainsi, la musique implique toujours la présence d'un corps, d'un autre être humain. Que la réception se déroule dans le temps d'une performance ou de façon médiatisée, sur des haut-parleurs ou dans un casque d'écoute, la présence d'un Autre s'impose. Lorsqu'il n'y a

pas de performance directe, nous nous approprions l'œuvre et l'interprétons à notre façon, nous la reconstruisons. Ainsi, dans le cas de *Telemusik*, quelle est cette présence, et que reconstruisons-nous? Qu'en est-il du comportement impliqué dans la production de l'hétérophonie en particulier?

Si nous prenons le Texte-CD de *Telemusik* comme dispositif de l'œuvre, il est évident que c'est la présence de Stockhausen, du compositeur que nous sommes invités à reconstruire. Ce « métalangage » (Molino 2009) audio de l'œuvre s'insère dans notre expérience du sonore, il en fait partie. Le livret identifié comme texte-CD numéro 16 contient des photos de Stockhausen durant son séjour au Japon. Le disque inclut une présentation orale et une brève introduction pour chaque extrait des musiques traditionnelles reprises dans *Telemusik*, suivies de l'œuvre en conclusion de l'album.

Les enregistrements de musiques traditionnelles, même s'il est possible d'en entendre des extraits sur le texte-CD, ne rendent pas compte de la pratique des musiciens, de leur *incarnation* de la musique vers l'auditoire telle qu'illustrée dans le modèle de Crispin et Östersjö (2017). De plus, les références des extraits musicaux ne sont complètes ni dans le livret ni dans la présentation orale. Il est donc impossible de retracer facilement les interprètes d'origine, surtout pour un non spécialiste. Alors que le compositeur affirme qu'il ne compose pas « sa » musique, mais une musique pour tous les êtres humains (1973), l'ensemble de l'œuvre *Telemusik* n'est marquée que par la présence de Stockhausen (le récit de son voyage, ses commentaires sur les différents extraits, son idée d'une musique « universelle », etc.), alors que les interprètes des cultures de tradition orale, les croyances et les valeurs associées à la musique enregistrée demeurent presque complètement anonymes.

Certes, Stockhausen a lui-même vécu une immersion sur le terrain au Japon et donne plusieurs explications sur les coutumes et rituels de cette culture. Or, plusieurs autres pratiques musicales – comme la musique du Vietnam – ne sont reliées par le compositeur qu'à leur réalisation sonore qu'il considère comme « statistique ». Il efface en ce sens l'aspect social, physique et verbal auxquelles elles sont normalement associées (Pärtlas 2016, p. 55). Aussi le groupe d'étude sur la *Multipart music* insiste-t-il dans sa définition sur les comportements expressifs et les valeurs sociales qui peuvent être attachées à ces pratiques : « *Multipart music is a specific mode of music making and expressive behaviour based on the intentionally distinct and coordinated participation in the performing act by sharing knowledge*

*and shaping values*⁴⁴ ». La reprise de ces enregistrements comme « objets trouvés » et les courtes descriptions sur l'album ne rendent pas compte de ces différentes spécificités pourtant essentielles selon de nombreux ethnomusicologues ayant étudié ces musiques sur le terrain.

4.2.3 Réalisation sonore

Au niveau de la réalisation sonore, on peut observer des rapports de continuité entre *Momente* et *Telemusik*. Stockhausen insiste sur le fait que les échantillons ne sont pas utilisés pour en faire un collage, mais bien pour les intégrer les uns aux autres, plus spécifiquement pour les « intermoduler ». De la même façon que les paramètres distincts des moments « purs » formaient de nouveaux moments plus « intégrés », les moments de *Telemusik* se composent d'objets préexistants et de nouvelles sonorités électroniques générées par Stockhausen pour en faire des artefacts sonores innovants. Ainsi, les différents échantillons dans *Telemusik* ne sont jamais entendus dans leur forme originale. Le compositeur a plutôt tenté de les regrouper en un tout cohérent : « *I have attempted [...] to bring these apparently so heterogeneous phenomena together into close relationships – to be precise, through various processes of modulation* » (Stockhausen cité par Kohl 2002, p. 94).

Stockhausen reprend donc certaines caractéristiques des objets préformés et des nouveaux sons électroniques pour les intermoduler. Encore une fois, le résultat est plus que la somme des différentes parties : il devient une nouvelle unité, un moment autonome contenant une « polyphonie de styles » (p. 95) par laquelle sa conception de l'écriture statistique se mêle à celle des échantillons. De fait, comme il l'avait déjà entrepris dans *Gesang der Jünglinge* (1955-1956) (Cott et Stockhausen 1973, p. 71), Stockhausen crée de nouvelles textures électroniques « statistiques » et les intègre dans *Telemusik*.

Ces transformations sont parfois très importantes, au point où certaines œuvres ne ressemblent plus du tout à leur version originale. Le compositeur Dieter Schnebel a fortement critiqué Stockhausen d'avoir modifié ces échantillons au point où plusieurs ne sont

⁴⁴ Définition récupérée sur le site Internet du ICTM Study Group on Multipart Music : <http://ictmusic.org/group/multipart-music> consulté le 4 mai 2022.

parfois plus reconnaissables (Schnebel cité par Heile 2009, p. 110). Comme le souligne Aguila,

la plupart des compositeurs sont restés attachés à un mode de pensée endogène, celui de créateurs de musique savante occidentale, qui les a conduits à adopter implicitement une attitude comparatiste, « étique », prétendument « universaliste ». Ils se sont livrés à un travail d'analyse auditive de documents d'archives du répertoire extraeuropéens (plutôt qu'à des enquêtes sur le terrain), qui était le produit d'une éducation occidentale savante, formée au contact des chefs-d'œuvre de Bach à Stockhausen. Or, l'acte même de réfléchir sur ces stratégies d'écoute est le fruit de concepts, de catégories de pensée et d'outils théoriques occidentaux, forgés par notre histoire musicale et notre appréhension sociale du fait musical (Aguila 2013, p. 1157).

Cette description n'est pas sans rappeler la notion d'« universalisme abstrait » du même auteur, qui montrait que des compositeurs comme Messiaen et Boulez reprenaient des pratiques musicales extraoccidentales (notamment l'hétérophonie, chez Boulez) sans expliciter quelle culture ou quelle tradition musicale les avait inspirés précisément (voir la section 1.5.3). Si Stockhausen fait pour sa part référence aux artistes et à leurs pays d'origine dans le livret de l'album, sa posture « étique » et « universaliste » est davantage associée à son usage des échantillons desquels il évacue toutes les pratiques sociales, situées corporellement et culturellement dans les coutumes des peuples en question, des aspects qui s'observent plus spécifiquement par des enquêtes sur le terrain.

4.3 « Objets trouvés » statistiques et oralité médiatisée

Il va sans dire que Stockhausen est très conscient des changements sociaux et culturels occasionnés par les nouvelles technologies de l'information. Selon Heile (2009a), le concept de *Weltmusik*, associé à l'avant-garde européenne, est étroitement lié à ces développements. Le terme *Weltmusik* peut être traduit par « musique du monde », mais cette locution exacte en langue allemande est généralement associée plus spécifiquement à ce courant de « musique universelle » qui apparaît dans les années 1960-1970 et dont Stockhausen est l'un des chefs de file.

Heile montre que cette conception est très semblable au « village mondial » de Marshall McLuhan – qui écrivait ses ouvrages influents tels que *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man* (1962) et *War and Peace in the Global Village* (2001 [1968]) dans la même

période. En outre, l'auteur observe des problématiques similaires dans les pensées de McLuhan et de Stockhausen :

Stockhausen's reliance on McLuhan may go some way in explaining the problematic aspects of his ideas, for McLuhan's idea of globalization is solely driven by technology and its impact on societies and human consciousness. His mono-causal determinism makes him blind to the power relations, economic structures and other social and historical factors that drive technological change in the first place; consequently he never even asks who initiates, controls and benefits from technological developments (Heile 2009a, p. 107).

Heile illustre ainsi leur conception semblable des technologies de l'information et l'impact sur la conscience plus globalisée de l'humanité. De fait, le développement des musiques électroniques et des nouveaux dispositifs de diffusion est fondamental dans la pensée musicale de Stockhausen, qui souhaite construire sa nouvelle tradition orale « par l'oreille », et qui considère que ses albums sont aussi importants que ses partitions (Stockhausen 1989a [1971], p. 27).

C'est en ce sens qu'il faut observer le rôle du dispositif « Texte et CD » dans le projet de Stockhausen, et en particulier pour l'audition de l'œuvre *Telemusik*. Cet album contient une conférence datant de 1966 et les extraits audios des enregistrements de musiques traditionnelles. Il permet aux auditeurs d'entendre l'introduction de Stockhausen au sujet de son voyage au Japon et de sa conception de la *Weltmusik*, mais aussi d'écouter les enregistrements de musiques traditionnelles et de se familiariser brièvement avec elles avant d'écouter l'œuvre du compositeur. Enfin, une référence à la conférence *Telemusik* décrite plus tôt (parmi le cycle de conférences filmées par Allied Artists London) se trouve dans le livret, invitant les auditeurs à se procurer le DVD de cette communication. Tous ces « outils » technologiques impliquent donc des relations entre les différents médias (les enregistrements sonores de « musiques du monde », les conférences du compositeur et la composition elle-même) qui correspondent à une forme d'« intermédialité ». Selon Müller,

nous entendons par intermédialité le fait qu'un média recèle en soi des structures et des possibilités qui ne lui appartiennent pas exclusivement [...], cela implique que la conception des médias en tant que « monades », de « sortes isolées » de médias est inappropriée. Ce qui ne signifie pas pour autant que les médias se plagient mutuellement; mais qu'au contraire, ils intègrent à leur propre contexte des questions, des concepts, des principes qui se sont développés au cours de l'histoire sociale des médias [...] (Müller 2000, p. 112-113).

Comme la théorisation et les discours de compositeurs du XX^e siècle dans leur ensemble s'intègrent à l'œuvre en tant que « métalangage » (Molino 2009) et que le compositeur « complétait l'œuvre par son commentaire » (Duchesneau 2013), on peut considérer l'ensemble des médias créés par Stockhausen non pas isolément, mais plutôt dans une interrelation. Il apparaît alors que le compositeur tente de créer un nouveau « savoir-faire » nécessaire à la compréhension de sonorités avec lesquelles l'auditeur est moins familier. C'est à travers une forme d'« oralité médiatisée » (Zumthor 2008) rendue possible par « l'intermédialité » du dispositif de *Telemusik* que l'auditeur peut, par exemple, découvrir ce que Stockhausen entend par « musique statistique » en relation avec l'hétérophonie, mais aussi quelle est sa relation avec ces musiques qu'il découvre durant la grande exposition médiatique de la guerre du Vietnam.

En ce sens, le compositeur est certainement précepteur de la pensée post-Schaefferienne illustrée par Joanna Demers dans son livre *Listening Through the Noise : the Aesthetics of Experimental Electronic Music* (2010). L'autrice considère que *Gesang der Jünglinge* est la première œuvre de musique électronique à sortir de l'opposition entre musique concrète (France) et musique électronique (Allemagne) en intégrant des objets préexistants (le chant des adolescents et la voix d'un garçon) à de la musique électronique entièrement créée en studio. Selon l'autrice :

In post-Schaefferian electroacoustic music, while structure and form may be present in individual works, there are no generalized norms governing their use throughout the genre. [...] Post-Schaefferian electroacoustic music can thus be fruitfully understood as the product of clashes over whether music should stand apart from the outside world as well as whether compositional intention can or should trump listener experience (2013, p. 26).

Ces tensions sont bien présentes dans *Telemusik* et son « métalangage » : le dispositif intermédial invite les auditeurs à s'imprégner des récits et conceptions de Stockhausen pour vivre une expérience de l'œuvre informée par sa vision et le savoir qu'il tente de transmettre. De l'autre côté, il propose de considérer la musique traditionnelle et la musique moderne d'un point de vue universel, sans égard à la réalité socioculturelle des communautés et des musiciens qui créent les musiques audibles par les échantillons sonores.

Ce qui vient complexifier ces tensions entre l'œuvre musicale et le discours du compositeur, ce n'est pas tant la vision de Stockhausen par rapport à sa propre musique, mais bien le cadre d'analyse et les jugements qu'il pose sur les musiques traditionnelles qui

se retrouvent dans son œuvre. Dans *La musique de l'autre* (2001), Laurent Aubert explique que certaines croyances entretenues par les Occidentaux depuis le développement des enregistrements de musiques traditionnelles sont erronées et doivent être déconstruites, et plus particulièrement l'idée que les musiques traditionnelles sont « pures » (Aubert 2001, p. 41). Or, pour Stockhausen, les musiques « statistiques » du peuple vietnamien reprises dans *Telemusik* existeraient depuis « des milliers d'années », ce qui les rendrait particulièrement « naïves » et « pures ».

Le fait que les arts traditionnels soient transmis de façon directe et essentiellement orale ne signifie pas pour autant qu'elles ne se transforment pas avec le temps. Chaque artiste héritier d'une tradition

s'approprie l'héritage reçu, qu'il fait fructifier et qu'il valorise selon son style personnel et celui de son époque. Il n'est donc pas un simple imitateur, mais l'incarnation vivante de la tradition, en même temps que son dépositaire et son garant. Il a également le devoir d'en transmettre, autant que possible, l'enseignement à la génération suivante, y compris ses éventuelles contributions personnelles. C'est pourquoi l'adage dit qu'un maître sans disciplines est comme un arbre sans fruits (Aubert 2001, p. 40).

À l'inverse, les « objets trouvés » de Stockhausen sont figés dans leur forme d'échantillon et ne rendent pas compte de cette « incarnation vivante de la tradition ». Le compositeur conserve ce qui correspond au troisième niveau du modèle de Pärtlas, soit leur statut de « réalisation sonore », et les inclut dans sa vision des textures « statistiques ». Or, toujours selon Aubert,

loin de constituer des survivances intégralement préservées d'époques plus ou moins lointaines, les arts que nous considérons aujourd'hui comme traditionnels – aussi bien ceux qui revêtent l'apparence la plus archaïque que ceux qui paraissent relever de la modernité – sont ainsi les fruits de multiples contacts et événements, d'influences convergentes dont la fusion a été réalisée au fil de longues périodes d'assimilation, et ceci dans des proportions et selon des modalités déterminées par les besoins particuliers à chaque culture et à chaque époque de son histoire (*Ibid.*, p. 42).

Enfin, Aubert critique une certaine façon de concevoir l'idée de « progrès » comme une opposition directe à la tradition, car « elle confond cette dernière avec une tendance à l'immobilisme, au gel et au maintien arbitraire des formes souvent devenues privées de leur contenu et de leur raison d'être par la modification de leur contexte » (*Ibid.*, p. 40). Ainsi, l'hétérophonie dans les échantillons de *Telemusik* est certainement privée de son contenu et de sa raison d'être dans les cultures d'origine, au profit d'une vision plus « globale » et

« universelle », certes, mais issue de la pensée subjective et de la posture de supériorité d'un compositeur.

L'alliage du modèle de Pärtlas et de la pensée d'Aubert nous permet de considérer les multiples dimensions du dispositif de *Telemusik* par rapport aux spécificités de l'hétérophonie et du domaine des musiques traditionnelles en général. En somme :

- Le niveau de la conceptualisation dans le discours de Stockhausen est basé sur la pensée du compositeur, notamment son récit de voyage et sa vision d'une musique universelle (*Weltmusik*). En revanche, le niveau de conceptualisation des échantillons de musiques traditionnelles eux-mêmes n'est pas pris en compte, ni dans l'œuvre, ni dans le métalangage de Stockhausen à ce sujet, qui n'inclut pas la terminologie ou le savoir particulier des cultures d'origine;
- En ce qui a trait au comportement, la musique électronique retire le niveau de l'interprète, mais n'évacue jamais pour autant la présence d'un corps (Zumthor 1990) et la nécessité d'une réaction à cette présence, une caractéristique commune à toute forme d'art. Or, l'aspect comportemental des musiciens issus des différentes traditions musicales est complètement évacué dans *Telemusik*. Pourtant, elle est nécessairement associée à des pratiques et des valeurs significatives dans les communautés concernées (Aubert 2001, p. 40);
- Le troisième niveau, la « réalisation sonore », ne contient pas les versions originales des enregistrements, mais leur modulation avec les sonorités créées par le compositeur. De fait, les extraits hétérophoniques dits « statistiques » par Stockhausen se modulent avec les sons créés par le compositeur et les autres échantillons dans *Telemusik*. Ainsi utilisées comme « objets trouvés », ces pratiques par essence en mouvement dans le temps, d'une génération à l'autre, sont plutôt figées dans une forme statique, alors que les traditions musicales ont elles-mêmes leur propre façon de s'inscrire dans le temps et dans l'histoire des communautés culturelles.

Telemusik illustre donc la posture entreprise par Stockhausen, notamment par l'entremise de nouveaux dispositifs électroniques intermédiaires qui viennent changer drastiquement le travail des compositeurs qui peuvent créer une nouvelle oralité

« médiatisée ». Cette prise de position – et plusieurs autres au cours de la vie de Stockhausen – ont créé différentes polémiques dans le milieu de la musique et au-delà⁴⁵. « *The wider question raised by a figure such as Stockhausen is what expectations we as a society have of artists* », écrivait Björn Heile (2009b) au sujet du compositeur quelque temps après son décès. En outre, l’auteur souligne que si la figure autoritaire du « génie » héritée du XIX^e siècle ne convenait plus tout à fait avec les nouvelles valeurs plus démocratiques du XX^e siècle, il semble difficile depuis l’arrivée des avant-gardes de définir collectivement des attentes envers les compositeurs occidentaux. C’est dans ce contexte qu’il importe d’interroger la pensée compositionnelle de Stockhausen en relation avec sa situation socioculturelle autant que par son rapport à la théorisation, une démarche favorisée dans ce mémoire par le modèle de Pärtlas réconciliant les méthodologies de la *Music Theory* et de l’ethnomusicologie.

⁴⁵ Voir notamment l’essai de Lambert Dousson (2020) au sujet des déclarations de Stockhausen sur le 11 septembre.

Conclusion

Stockhausen envisageait la possibilité d'un nouveau développement spirituel et collectif par la musique, rendu possible par l'écoute : « *I think that music is the most subtle way of developing oneself spiritually. The first entails listening to music. You don't even need another person for that. There's music everywhere. Today you can make use of headphones and a gramophone record, good gramophone record, for trying out what effect that has on you* » (Stockhausen 1989b [1973], p. 48). C'est dans ce contexte de révolution technologique que se construit l'idée d'une tradition orale chez Stockhausen : la musique étant accessible à tous, partout, elle peut désormais être *écoutée* de façon autonome, sans égard à la version écrite de l'œuvre – lorsque cette dernière existe. Le compositeur contribue en ce sens au développement de ce que Zumthor appelle une oralité médiatisée, laquelle, « pour l'essentiel », ne se distingue pas vraiment de l'oralité directe :

Au cours des cinquante dernières années, les *media* ont rendu, aux messages qu'ils transmettent, l'ensemble presque complet des valeurs vocales ; ils ont conféré à nouveau, au discours ainsi transmis, sa pleine fonction impressive, par laquelle (indépendamment de son contenu) il pèse de tout son poids sur les intentions, les sentiments, les pensées de l'auditeur et, le plus souvent, l'incite à l'action [...] (Zumthor 2008, p. 174).

Cette « incitation à l'action » a nécessairement des implications quant à la transmission des savoirs (autant des « savoir-faire » que des « savoir-être » musicaux). Ces connaissances, à l'instar de l'écoute de la musique, peuvent désormais s'acquérir de façon autonome :

It's an enormously positive development that today we've found the means for helping everyone make a start on self-education, so that they don't have to wait until parents, or a teacher, or whoever, says you should do this or that. Today, for the first time ever, everyone, no matter what age they may be, has a chance of selecting and listening to music (Stockhausen 1989b [1973], p. 48).

Dans ce contexte, si Stockhausen est un précurseur de plusieurs développements compositionnels et technologiques associés à l'avant-garde musicale européenne, il est aussi l'un des premiers compositeurs à laisser des traces audiovisuelles significatives : un nombre élevé de captations sont toujours en vente sur le site Internet de la fondation *Stockhausen-Stiftung für Musik* (Fondation Stockhausen pour la musique) et permettent de visionner ses conférences. Stockhausen est aussi parmi les premiers à avoir contribué à l'enregistrement

audio de ses propres œuvres, laissant de nombreuses versions de référence qui s'inscrivent plus largement dans cette tradition orale qu'il souhaitait (re)construire. J'ai déjà mentionné à cet égard que Stockhausen considérait les enregistrements audios de ses œuvres comme étant aussi importants que ses partitions. En outre, c'est dans le cadre de ce renouveau « intermédial » que le compositeur a rendu disponibles plusieurs outils de transmission d'une théorie « orale » diffusée sur plusieurs médias et accessible à tous ceux qui s'intéressent à sa façon de conceptualiser la musique.

Dans *Performance, réception, lecture*, Zumthor souligne que faire la théorie de l'objet, c'est aussi en faire l'histoire (1990, p. 102). Cette idée est non seulement corroborée par le modèle théorique de Pärtlas, qui est informé par le passé du terme « hétérophonie », mais également par la théorie musicale de Stockhausen, qui est bel et bien imbriquée dans l'histoire des technologies de télécommunication, de la mondialisation et des multiples développements intellectuels de près de deux siècles de théories et de débats musicologiques.

Théorie et histoire de l'hétérophonie à la lumière du modèle de Pärtlas

Les différents moments de l'histoire du terme « hétérophonie » rapportés au premier chapitre soulèvent plus largement des problématiques quant à une certaine conception théorique des musiques extraoccidentales à travers l'histoire de la musicologie et de l'ethnomusicologie. Puisque le terme est d'abord utilisé dans le cadre d'une catégorisation hiérarchisée entre les cultures relative au projet de musicologie comparée entrepris au début du XX^e siècle, on peut comprendre que certains chercheurs aient souhaité se distancer de ce type de terminologies associées à la texture étant donné son lourd passé « universalisant ».

Pourtant, la théorie de Pärtlas répond à la nécessité d'utiliser une terminologie qui nous permette aujourd'hui de nous intéresser à des pratiques musicales de différentes cultures sans tomber dans des tentatives de traduction ou d'interprétations qui, finalement, ne peuvent échapper à la vision subjective du chercheur rapportant les résultats de son enquête sous forme d'écrits. Ces questions associées à la distinction entre l'« ethnothéorie » et la « théorie » ont été discutées par Kofi Agawu, qui interroge dans son chapitre de livre « Against ethnotheory » (2017) la pertinence d'ajouter le préfix *ethno-* aux théories extraoccidentales uniquement :

Insofar as their repertorial purview is geoculturally confined to Austro-Germanic music, the theories of Riemann and Schenker could be said to constitute the equivalent of ethnotheories. However, in both designation and aspiration, the prefix ethno- does not accompany such western usages. The repertoires analyzed are said to be "standard," and the explanatory theories are often presented as if they were universally applicable. A will to power is inscribed in such universalist claims, whether they be those of a Schenker or a Riemann, or of their peers and successors who practiced comparative musicology (such as Erich von Hornbostel and Marius Schneider). "Ethnotheory" and "theory" thus represent different kinds of bids for power (Agawu 2017, p. 49).

À l'instar de Zumthor, Agawu souligne que chaque forme de théorisation est située dans un contexte culturel et historique qu'il importe d'interroger pour en saisir les différentes dimensions et ainsi éviter de les considérer comme « standard » ou « applicables universellement ». Dans le même ordre d'idée, puisque le modèle de Pärtlas fusionne des outils théoriques de la *Music Theory* avec d'autres de l'ethnomusicologie, il a permis d'observer l'hétérophonie dans la pensée compositionnelle de Stockhausen en la resituant dans le contexte culturel de l'époque. Et c'est justement cette considération sociohistorique de la théorie (ou de l'ethnothéorie) de Stockhausen qui a permis de déceler certains réflexes eurologiques dans ses prises de position.

À travers l'histoire de la « texture » et l'étude de la théorie de Stockhausen, on constate que les rapports entre l'oral et l'écrit sont fondamentaux non seulement dans la pensée de Stockhausen, mais aussi dans la tradition eurologique elle-même. Il ne faut pas oublier que les distinctions entre « oral » et « écrit » ont souvent été historiquement utilisées pour séparer différentes pratiques artistiques considérées comme plus « civilisées » ou « cultivées » que d'autres. Au cours du XIX^e siècle, dans la musique européenne, et surtout avec Beethoven, « le processus de composition devient inséparable de l'écriture et du papier » (Molino 2007, p. 511). Au même moment, une posture « absolutiste » normative apparaît dans les discours sur la musique, ce qui n'est pas sans liens avec l'apparition du concept de l'« œuvre » et plus généralement de *Werktreue* (Goehr 1989).

C'est en opposition à cette conception de l'œuvre d'art que Stockhausen cherche plutôt à *tout* inclure dans ses œuvres, d'où la nécessité d'une « nouvelle oralité » (Orea 2011). Cette aspiration idéaliste d'une musique qui impliquerait le passé, le présent et le futur, mais également tous les individus de toutes les nationalités et tous les différents médiums (instrumental, vocal et électronique) a mené Stockhausen à théoriser la forme-moment. En tentant de renverser la posture absolutiste caractéristique des théories eurologiques, le

compositeur ne s'est pas aperçu que sa théorie n'était qu'une seule « ethnothéorie » parmi d'autres et qu'elle ne constituait pas *la* théorie – un réflexe bien culturellement ancré en Occident comme le montre la citation d'Agawu. Ainsi, ce sont ses difficultés à se concevoir comme musicien culturellement et historiquement situé qui a mené Stockhausen à reproduire le projet « universaliste » occidental hérité des Lumières.

En s'intéressant plus particulièrement à l'hétérophonie dans sa théorie et dans ses œuvres, il apparaît que cette texture généralement répertoriée dans les musiques de tradition orale implique de nouvelles pratiques compositionnelles et interprétationnelles, mais aussi un développement important quant à l'expérience d'écoute qu'implique la médiatisation de la musique. Ainsi, il se dégage de cette étude que les différentes manifestations de l'hétérophonie dans les œuvres de forme-moment sont étroitement liées au projet de « construction d'une nouvelle tradition orale transmise par l'oreille » entrepris par Stockhausen.

Hétérophonie et oralité dans *Momente* et *Telemusik*

L'hétérophonie chez Stockhausen se présente donc à travers une oralité à la fois « seconde » (développée en contexte d'« hégémonie de l'écrit ») et « médiatisée » (Zumthor 2008). Dans *Momente*, j'ai montré que cette texture organisée de façon « statistique » illustre des aspects spécifiques d'une notation qualitative de l'exécution instrumentale évoquant les particularités de cette oralité seconde, « où toute expression est plus ou moins fortement marquée par la présence de l'écrit » (Zumthor 2008, p. 190). Le dispositif « intermédial » de *Telemusik* permet quant à lui de considérer comment Stockhausen associe des textures hétérophoniques à la musique « statistique » dans le contexte de l'oralité « médiatisée », où le compositeur passe directement du niveau de conceptualisation à la réalisation sonore, sans égard au comportement des interprètes. La théorie et l'« auto-analyse » s'intègrent ainsi à l'œuvre musicale pour partager un « savoir-faire » musical et même un « savoir-être » spirituel, un aspect absolument indissociable de la pensée de Stockhausen.

Molino observe que dans l'histoire longue des musiques écrites à travers le monde, les développements techniques ne remplacent pas les anciennes, mais donnent plutôt naissance à des formes d'hybridation (Molino 2007, p. 520). Cette hybridité est caractéristique de l'hétérophonie « statistique » dans *Momente* et *Telemusik* : présentée à la fois graphiquement

et médiatiquement, cette texture s'inscrit plus largement dans le projet de libération de l'écoute et de l'interprétation « reproductives » vers des pratiques plus « productives ». On peut ainsi l'entendre du point de vue plus subjectif et universalisant du compositeur par les échantillons dans *Telemusik*, mais aussi selon les choix entrepris par les musiciens qui interprètent la graphie qualitative dans une performance de *Momente*.

À l'image de l'hétérophonie, dans laquelle « *the individual players are floating freely* » (Stockhausen 1989b [1971], p. 14), Stockhausen propose une écoute libre et différenciée d'une même texture. De fait, dans la forme-moment, il n'y a pas *une* écoute, mais bien *des écoutes* à développer. Chacun étant désormais libre de découvrir la musique de façon autonome à l'aide des nouvelles technologies, Stockhausen fait le pari utopique que sa musique peut conscientiser ses auditeurs quant à la pluralité des expériences d'écoute, serait-ce d'une même œuvre et d'une même performance. Chaque individu vivrait la musique selon les singularités de son propre corps, de sa culture, de son espace-temps particulier, et pourtant tous vibreraient ensemble – différents, ensemble – grâce aux mêmes sonorités.

Références

Écrits, entretiens et conférences de Stockhausen

Écrits

STOCKHAUSEN, Karlheinz (1973). « Musique universelle », *Musique en jeu*, n° 15, p. 30-34.

____ (2017). *Comment passe le temps : Essais sur la musique 1952-1961*, Genève, Contrechamps. Textes réunis et traduits par Christian Meyer :

[1952]. « Situation de l'artisanat (critères de la musique ponctuelle) »;

[1953]. « Le concerto pour neuf instruments, op. 24, de Webern : analyse du premier mouvement »;

[1954]. « De Webern à Debussy : remarques sur la forme statistique »;

[1955]. « Composition par groupes : *Klavierstück I* »;

[1956]. « ...Comment passe le temps... »;

[1958]. « Rapports d'activités 1952/1953 : orientation »;

[1959]. « Musique électronique et musique instrumentale »;

[1960a]. « Musique et graphisme »;

[1960b]. « Forme-moment : nouvelles corrélations entre la durée d'exécution, la durée de l'œuvre et le moment »;

[1961]. « Invention et découverte : essai de morphogenèse ».

Entretiens et transcriptions de conférences

COTT, Jonathan et Karlheinz Stockhausen (1973). *Stockhausen; Conversations with the Composer*, New York, Simon and Schuster.

STOCKHAUSEN, Karlheinz et Robin Maconie (1989a [1971]). *Stockhausen on Music: Lectures and Interviews*, London, M. Boyars.

STOCKHAUSEN, Karlheinz (1989b [1971]). « Spiritual Dimensions », dans Tim Nevill (dir.), *Towards a Cosmic Music*, Longmead, Element Books.

____ (1989c [1973]). « Supra-humanisation », dans Tim Nevill (dir.), *Towards a Cosmic Music*, Longmead, Element Books.

Enregistrements audiovisuels de conférences

STOCKHAUSEN, Karlheinz (1972a). *Lecture I: Musical Forming*, London, Allied Artists.

____ (1972b). *Lecture III: Moment - Forming and Integration (MOMENTE)*, London, Allied Artists.

____ (1972c). *Lecture VI: TELEMUSIK*, London, Allied Artists.

____, Maryvonne Kendergi, Serge Garant, Jean Papineau-Couture et Jacques Dupire (1964). *Table ronde avec Karlheinz Stockhausen*, Canada, Division des archives de l'Université de Montréal, <https://www.youtube.com/watch?v=kmEGbtltU7Q&t=608s>, consulté le 30 avril 2022.

Partitions, esquisses et enregistrements des œuvres à l'étude

Partitions et esquisses

STOCKHAUSEN, Karlheinz (1971). *Ein Schlüssel für MOMENTE (A Key to MOMENTE)*, Kassel, Bockzkowski.

____ (2008). *Momente: für Solosopran, 4 Chorgruppen und 13 Instrumentalisten (4 Trompeten, 4 Posaunen, 2 elektrische Orgeln, 3 Schlagzeuger)*, Kürten, Stockhausen-Verlag.

____ (2017 [1966]). *Telemusik*, traduction de l'allemand vers l'anglais par John McGuire, Kürten, Stockhausen-Verlag.

Enregistrement audio

STOCKHAUSEN, Karlheinz (2007). *Telemusik*, Text-CD 16, Special Edition, Stockhausen-Verlag.

Autres références

- ADLER, Guido (2002 [1908]). « Über Heterophonie », dans Donald Mitchell (dir.), *Gustav Mahler: songs and symphonies of life and death: interpretations and annotations*, Woodbridge, Boydell Press, p. 624-631.
- AGAWU, Kofi (2017). « Against ethnotheory », dans Jonathan Dunsby et Jonathan Goldman (dir.), *The Dawn of Music Semiology: Essays in Honor of Jean-Jacques Nattiez*, Rochester, University of Rochester Press.
- AGUILA, Jésus (2013). « Musique savante occidentale et cultures extra-européennes, 1950-1980 », dans Nicolas Donin et Laurent Feneyrou (dir.), *Théories de la composition musicale au XX^e siècle*, vol. 2, Lyon, Symétrie.
- ALBÈRA, Philippe (2017). « Stockhausen ou l'artisanat furieux », dans Karlheinz Stockhausen, *Comment passe le temps : Essais sur la musique 1952-1961*, Genève, Contrechamps, p. 11-38.
- AMBLARD, Jacques (2013). « Hétérophonie », dans Nicolas Donin et Laurent Feneyrou (dir.), *Théories de la composition musicale au XX^e siècle*, vol. 2, Lyon, Symétrie, p. 1191-1211.
- AROM, Simha (1985). *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale : structure et méthodologie*, Paris, SÉLAF.
- AUBERT, Laurent (1988). « Compte rendu de Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie », *Cahiers de musiques traditionnelles* vol 1, n° 195, p. 195-203.
- _____ (2001). *La musique de l'autre : les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*, Genève, Georg.
- BHAGWATI, Sandeep (2018). « Glossaire Raisonné », *Circuit*, vol. 28, n° 1, p. 15–22.
- _____ et Jonathan Goldman (2018). « De l'appropriation au dialogue : des rencontres "transtraditionnelles" et leurs modalités », *Circuit*, vol. 28, n° 1, p. 9–14.
- BARTHET, Mathieu (2008). *De l'interprète à l'auditeur : une analyse acoustique et perceptive du timbre musical*, thèse de doctorat, Université de la Méditerranée-Aix-Marseille II.
- BERGSON, Henri (2015 [1896]). *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps avec l'esprit*, Cork, Primento Digital Publishing.
- BERNSTEIN, Leonard (1959). *The Joy of Music*, New York, Simon and Schuster.
- BLUM, Stephen (1991). « European musical terminology and the music of Africa », dans Bruno Nettl et Philip V. Bohlman (dir.), *Comparative musicology and anthropology of music: Essays on the history of ethnomusicology*, Chicago, University of Chicago Press, p. 3-36.

- BOULEZ, Pierre (1963). *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Denoël/Gonthier.
- ____ (1989). *Le pays fertile : Paul Klee*, Paris, Gallimard. Texte préparé et présenté par Paule Thévenin.
- BOULEZ, Pierre, André Schaeffner et Rosângela Pereira de Tugny (1998). *Correspondance : 1954-1970*, Paris, Fayard.
- BREGMAN, Albert S (1990). *Auditory scene analysis: the perceptual organization of sound*, Cambridge, Mass, MIT Press.
- BREAULT, Marie-Hélène (2013). *Du rôle de l'interprète-chercheur en création et re-crédation musicale : Théories, modèles et réalisations d'après les cas de Kathinkas Gesang (1983-1984) de Karlheinz Stockhausen et de La Machi (2007-2011) D'analía Llugdar*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, Montréal.
- CARDEW, Cornelius (1961a). « Report on Stockhausen's 'Carré' », *The Musical Times*, 102 (1424), p. 619-622.
- ____ (1961b), « Report on 'Carré': Part 2, », *The Musical Times*, vol. 102, n° 1425, p. 698-700.
- COMEN, Craig (2019). « Tovey's Idealism », *Music and Letters*, vol. 100, n° 1, p. 99-124.
- COOKE, Peter (2001). « Heterophony », *Grove Music Online*.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12945>
- COPLAND, Aaron (1957). *What to Listen for in Music*, New York, New American Library.
- CRISPIN, Darla et Stefan Östersjö (2017). « Musical Expression from Conception to Reception », dans John Rink, Helena Gaunt et Aaron Williamon (dir.), *Musicians in the Making: Pathways to Creative Performance*, New York, Oxford University Press, p. 288-305.
- DAHLHAUS, Carl. (1997). *Schoenberg*, Genève, Contrechamps.
- DE BENEDICTIS, Angela Ida et Viniero Rizzardi (2013). « Intrigues philologiques dans la collecte et l'édition des écrits de Luigi Nono », dans Michel Duchesneau, Valérie Dufour et Marie-Hélène Benoit-Otis (dir.), *Écrits de compositeurs : une autorité en questions : XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Vrin, p. 291-308.
- DEMERS, Joana (2010). *Listening Through the Noise: The Aesthetics of Experimental Electronic Music*, New York, Oxford University Press.

- DE SOUZA, Jonathan (2015). « Texture », dans Alexander Rehding and Steven Rings (dir.), *The Oxford Handbook of Critical Concepts in Music Theory*, New York, Oxford University Press, p. 160-183.
- ____ (2017). *Music at Hand: Instruments, Bodies, and Cognition*, New York, Oxford University Press.
- DONIN, Nicolas (2013). « L'auto-analyse, une alternative à la théorisation ? », dans Nicolas Donin et Laurent Feneyrou (dir.), *Théories de la composition musicale au XX^e siècle*, vol. 2, Lyon, Symétrie, p. 1629-1664.
- ____ (2019). *Un siècle d'écrits réflexifs sur la composition musicale. Anthologie d'auto-analyses, de Janáček à nos jours*, Genève, Droz, HEM (Haute école de musique de Genève).
- DOUSSON, Lambert (2020). *Stockhausen et le 11 septembre : essais sur la musique et la violence*, Paris, Éditions MF.
- « Donald Francis Tovey » (1940). *The Musical Times*, vol. 81, n° 1170, p. 351-52.
- DUCHESNEAU, Michel (2013). « Le compositeur comme intellectuel : de l'idéal musical à travers l'écrit chez Charles Koechlin », dans Michel Duchesneau, Valérie Dufour et Marie-Hélène Benoit-Otis (dir.), *Écrits de compositeurs : une autorité en questions : XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Vrin, p. 49-57.
- DUFOUR, Valérie (2006). *Stravinski et ses exégètes (1910-1940)*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles.
- DUNSBY, Jonathan (1989). « Considerations of Texture », *Music & Letters*, vol. 70, n° 1, p. 46-57.
- ____ (2004). « Texture », dans Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 5, Arles, Actes Sud/Cité de la musique, p. 219-32.
- EVANGELISTA, José (1990). « Pourquoi composer de la musique monodique », *Circuit*, 1, n° 2, p. 55-70.
- FEISST, Sabine (2011). *Schoenberg's New World: The American Years*, New York, Oxford University Press.
- FELD, Steven (1988). « Aesthetics as Iconicity of Style, or "Lift-Up-Over Sounding": Getting into the Kaluli Groove », *Yearbook for Traditional Music*, n° 20, p. 74-114.
- ____ (2016). « Listening to Histories of Listening: Collaborative Experiments in Acoustemology with Nii Otoo Annan », dans Gianmario Borio (dir.), *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction. Musical Cultures of the Twentieth Century*, vol. 1, London, Routledge Taylor & Francis Group, p. 91-103.

- GJERDINGEN, Robert O. (2013). « Psychologists and Musicians: Then and Now », dans Diana Deutsch (dir.), *The Psychology of Music*, 3^e, London, Academic Press.
- GOEHR, Lydia (1989). « Being True to the Work », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. 47, n° 1, p. 55-67.
- ____ (1992). *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford, Clarendon Press.
- GOLD, Lisa (2005). *Music in Bali: Experiencing Music, Expressing Culture*, New York, Oxford University Press.
- GOLDMAN, Jonathan (2011). *The Musical Language of Pierre Boulez: Writings and Compositions*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ____ (2014). « José Evangelista. Du gamelan balinais à l'hétérophonie contemporaine », dans Jonathan Goldman (dir.), *La création musicale au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 77-102.
- GOLDMAN, Richard Franco (1972 [1965]), *Harmony in Western Music*, New York, W.W. Norton.
- GÖRGEMANNS, Herwig, et Annemarie Jeanette Neubecker (1966). « "Heterophonie" bei Platon », *Archiv für Musikwissenschaft*, vol. 23, n° 3, p. 151-69.
- GOTTSCHIEWSKI, Hermann (2013). « Nineteenth-Century Gagaku Songs as a Subject of Musical Analysis: An Early Example of Musical Creativity in Modern Japan », *Nineteenth-Century Music Review*, vol. 10, n° 2, p. 239-264.
- GRANT, M. J. (2001). *Serial Music, Serial Aesthetics: Compositional Theory in Post-War Europe*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ____ (2019). « The Composer as Communication Theorist », dans Björn Heile et Charles Wilson (dir.), *The Routledge Research Companion to Modernism in Music*, London, Routledge, p. 287-306.
- HÀI, Trần Quang (2019). *50 Years of Research in Vietnamese Traditional Music and Overtone Singing*, publication indépendante.
- HANSLICK, Édouard (1877 [1854]). *Du beau dans la musique : essai de réforme de l'esthétique musicale*, Paris, Brandus et Cie.
- HAYES, Aaron Allen (2020). *Concepts of Time in Post-War European Music*, London, Routledge.
- HEILE, Björn (2009a). « Weltmusik and the Globalization of New Music », dans Björn Heile (dir.), *The Modernist Legacy: Essays on New Music*, London, Routledge.

- ____ (2009b), « Other Planets: The Music of Karlheinz Stockhausen (Review) », *Music and Letters*, vol. 90, n° 1, p. 123–26.
- HELMHOLTZ, Hermann von (1863). *Die Lehre von den Tonempfindungen als Physiologische Grundlage für die Theorie der Musikne*, Braunschweig, Vieweg.
- ____ (1874 [1863]) *Théorie physiologique de la musique, fondée sur l'étude des sensations auditives*, Paris, Masson.
- HURON, David (1989). « Characterizing Musical Textures », *Proceedings [of the] 1989 International Computer Music Conference*, San Francisco, Computer music association, p. 131-34.
- ____ (2016). *Voice leading: the science behind a musical art*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.
- IVERSON, Jennifer (2019). *Electronic Inspirations: Technologies of the Cold War Musical Avant-Garde*, New York, Oxford University Press.
- KERMAN, Joseph (1980). « How We Got into Analysis, and How to Get out », *Critical Inquiry* 7 (2), p. 311-31.
- ____ (1985). *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, Cambridge, Harvard University Press.
- ____ (1994). *Write all these down: essays on music*. Berkeley ; University of California Press.
- ____ (2016). « Tovey's Beethoven », dans Michael Spitzer (dir.), *Beethoven. The Early Romantic Composers*, London, Routledge, p. 286-302.
- KOFFKA, Kurt (1936). *Principles of Gestalt Psychology*, New York, Brace and Company.
- KOHL, Jerome (2002). « Serial Composition, Serial Form, and Process in Karlheinz Stockhausen's *Telemusik* », dans Thomas Licata (dir.), *Electroacoustic Music: Analytical Perspectives*, Westport, London, Greenwood Press, p. 91-118.
- KOZAK, Mariusz (2020). *Enacting Musical Time: The Bodily Experience of New Music*, New York, Oxford University Press.
- KLEE, Paul et Jürg Spiller (1973). *La Pensée Créatrice. Écrits Sur L'art, 1*. Paris, Dessain et Tolka.
- KRAMER, Jonathan (1988). *The Time of Music*, New York, London, Schirmer Books.
- KURSELL, Julia (2008). « Hermann Von Helmholtz Und Carl Stumpf Über Konsonanz Und Dissonanz », *Berichte Zur Wissenschaftsgeschichte*, vol. 31, n° 2, p. 130-43.

- KURTZ, Michael (1988). *Stockhausen: A Biography*, London et Boston, Faber and Faber.
- LALITTE, Philippe (dir.) (2019a). *Musique et cognition : Perspectives pour l'analyse et la performance musicale*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon.
- ____ (2019b). « Vers une analyse texturale de la performance fondée sur les principes de l'analyse de scène auditive », dans Philippe Lalitte (dir.), *Musique et cognition : Perspectives pour l'analyse et la performance musicale*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, p. 231-52.
- LAVIGNAC, Albert (1913). *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, Paris, Delagrave.
- LESAFFRE, Micheline, Pieter-Jan Maes, et Marc Leman (2017). *The Routledge Companion to Embodied Music Interaction*, London, Routledge.
- LEVY, Janet (1982). « Texture as a Sign in Classic and Early Romantic Music », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 35, n° 3, p. 482-531.
- MACCHIARELLA, Ignazio (dir.) (2011). *Multipart Music : A Specific Mode of Musical Thinking, Expressive Behaviour and Sound*, Papers from the First Meeting of the ICTM Study Group on Multipart Music, September 15- 20, 2010, Cagllaria – Sardinia.
- ____ (2016). « Multipart Music as a Conceptual Tool. A Proposal », *Res Musica*, n° 8, p. 9-27.
- MCLUHAN, Marshall (1962). *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto, University of Toronto Press.
- ____ et Quentin Fiore (2001 [1968]). *War and Peace in the Global Village*, Santa Rosa, Gingko Press.
- MESSIAEN, Olivier (1994). *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie, t. 1*, Paris, Alphonse Leduc.
- MERRIAM, Alan P. (1964). *The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University Press.
- MEYER, Leonard B (2011 [1956]). *Émotion et signification en musique*, Arles, Actes sud.
- ____ (1957). « Meaning in Music and Information Theory », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 15, n° 4, p. 412-424.
- MOLINO, Jean (2003). « Pour une autre histoire de la musique : Les réécritures de l'histoire dans la musique du XXe siècle », dans Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. 4, Arles/Paris, Actes Sud, p. 1386-1410.

- ____ (2007), « Qu'est-ce que l'oralité musicale ? », dans Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 5, Arles/Paris, Actes Sud/Cité de la musique, p. 477-527.
- ____ (2009). *Le singe musicien : Sémiologie et anthropologie de la musique*, Arles, Actes Sud/INA, textes réunis par Jean-Jacques Nattiez.
- MORGAN, Robert P. (1991 [1975]). « Stockhausen's Writings on Music », *The Musical Quarterly*, vol. 75, No. 4, p. 194-206.
- MÜLLER, J. E. (2000). « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas*, vol. 10, n° 2-3, p.105-134.
- NAPIER, John (2006). « A failed unison or conscious differentiation: The notion of heterophony in North Indian vocal performance », *International review of the aesthetics and sociology of music*, vol. 37, n° 1, p. 85-108.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1987). *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois.
- ____ (1993). *Le combat de Chronos et d'Orphée : essais*, Paris, Christian Bourgois.
- ____ (1999 [1984]). *Proust musicien*, Paris, Christian Bourgois.
- ____ (2011). « Introduction à la pensée musicologique de Leonard B. Meyer », dans *Émotion et signification musicale*, Arles, Actes Sud, p. 13-45.
- ____ (2013). *Analyses et interprétations de la musique : la mélodie du berger dans le « Tristan et Isolde » de Richard Wagner*, Paris, Vrin.
- NELSON, Mark D. (1986). « In Pursuit of Charles Seeger's Heterophonic Ideal: Three Palindromic Works by Ruth Crawford », *The Musical Quarterly*, vol. 72, n° 4, p. 458-475.
- NETTL, Bruno (1964). *Theory and Method in Ethnomusicology*, New York, The Free Press of Glencoe.
- ____ (2005 [1983]). *The Study of Ethnomusicology: Thirty-Three Discussions*. Champaign, University of Illinois Press.
- ____, and Philip Vilas Bohlman (1991). *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*, Chicago, University of Chicago Press.
- OREA, René (2011). « Paradoxe dans la relation entre oralité et écriture musicale », *Circuit*, vol. 21, n° 2, p. 13-27.

- PÄRTLAS, Žanna (2016). « Theoretical approaches to heterophony », *Res Musica*, n° 8, p. 44-72.
- PISTON, Walter (1955). *Orchestration*, New York, W.W. Norton & Company.
- REHDING, Alexander et Steven Rings (2015). *The Oxford Handbook of Critical Concepts in Music Theory*, New York, Oxford University Press.
- RICE, Timothy (2014). *Ethnomusicology: A Very Short Introduction*, New York, Oxford University Press.
- ROSEN, Charles (1997 [1971]). *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, 3^e éd., New York, London, W. W. Norton & Company.
- ____ (1975). *Arnold Schoenberg*, New York, The Viking Press.
- SACHS, Curt (1977 [1962]). *The Wellsprings of Music*, New York, McGraw-Hill Book.
- SEEGER, Charles (1930). « On Dissonant Counterpoint », *Modern Music, A Quarterly Review*, vol. 7, n° 4, p. 25-31.
- SCHAEFFNER, André (1966). « Variations sur deux mots: polyphonie, hétérophonie », *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 20, n° 1/4, p. 43-64.
- SCHNEIDER, Albrecht (2008). *Systematic and Comparative Musicology : Concepts, Methods, Findings*, Frankfurt am Main, Peter Lang.
- ____ (2018). « Systematic Musicology: A Historical Interdisciplinary Perspective », dans Rolf Bader (dir.), *Springer Handbook of Systematic Musicology. Springer Handbooks*, Germany, Springer Verlag.
- SCHOENBERG, Arnold (1983 [1911]), *Traité d'harmonie*, Paris, Jean-Claude Lattès.
- SMALLEY, Roger (1974a). « 'Momente': Material for the Listener and Composer: 1. » , *The Musical Times*, vol. 115, n° 1571, p. 23-28.
- SMALLEY, Roger (1974b). « 'Momente': Material for the Listener and Performer: 2. » , *The Musical Times*, vol. 115, n° 1574, p. 289-89.
- SOUZA, Jonathan De. (2015). « Texture », *The Oxford Handbook of Critical Concepts in Music Theory*, New York, Oxford University Press, p. 160-184.
- STRAVINSKY, Igor (1945 [1939]). *Poétique musicale*, Dijon, J.B. Janin.

SPITZER, Michael (2005). « Tovey's Evolutionary Metaphors », *Music Analysis*, vol. 24, n° 3, p. 437-69.

STRIZICH, Robert (1991). « Texture in post-World War II Music », *Ex Tempore*, vol. 5, n° 2, http://www.ex-tempore.org/strizich91/strizich.htm#_ftn1.

STUMPF, Carl (1901). « Tonsystem und Musik der Siamesen », dans Johann Ambrosius Barth (dir.), *Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft*, p. 69-138.

____ (2012 [1911]). *The Origins of Music*, David Trippett (dir.), Oxford, Oxford University Press.

« Texture » (2001). *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27758>.

TOOP, Richard (2001). « Stockhausen, Karlheinz », *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26808>.

TOVEY, Donald Francis (1941). *A Musician's Talks: Vol. 2. Musical Textures*, London, Oxford University Press.

____ (1947). *Musical Articles from the Encyclopaedia Britannica*, London, Oxford University Press.

UNGEHEUER, Elena (1997). « Statistical Gestalts - Perceptible Features in Serial Music », dans Marc Leman (dir.), *Music, Gestalt, and Computing: Studies in Cognitive and Systematic Musicology*, Berlin, Springer-Verlag, p. 103-116.

VIEL, Nicolas (2014). *La musique et L'axiome: Création musicale et néo-positivisme au 20^e siècle*, Sampzon, Delatour France.

WEBER, Michael (1997). « Gestalt Concepts and Music: Limitations and Possibilities », dans Marc Leman (dir.), *Music, Gestalt, and Computing: Studies in Cognitive and Systematic Musicology*, Berlin: Springer-Verlag, p. 42-56.

ZUMTHOR, Paul (1987). *La lettre et la voix de la littérature médiévale*, Paris, Seuil.

____ (1990). *Performance, réception, lecture*, Longueuil, Le Préambule.

____ (2008). « Oralité », *Intermédialités*, n° 12, p. 169-202.

