



HAL
open science

Intensité en musique : Webern, Stockhausen, Penderecki

Marcin Stawiarski

► **To cite this version:**

Marcin Stawiarski. Intensité en musique : Webern, Stockhausen, Penderecki. "Intensité" Séminaire Laboratoire Forell,, Apr 2008, Poitiers, France. hal-02267934

HAL Id: hal-02267934

<https://hal.science/hal-02267934v1>

Submitted on 20 Aug 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Intensité : Webern, Stockhausen, Penderecki

Marcin Stawiarski

Dans le domaine musical, l'intensité occupe une place essentielle parmi les quatre caractéristiques fondamentales du son : la durée, la hauteur et le timbre. En réfléchissant à cette question, j'ai d'abord souhaité circonscrire la portée du concept à une définition précise, objective, acoustique. Or, de manière assez étonnante, en consultant l'impressionnant dictionnaire en 20 volumes, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* de Stanley Sadie, on trouve seulement quelques lignes définissant l'intensité comme un phénomène énergétique mesurable en watts. Il est intéressant de souligner que, conçue comme telle, la puissance de l'intensité musicale en watts est extrêmement petite, comme le signale Ulrich Michels dans son *Guide illustré de la musique* (p.17) : « 200 tubas doivent souffler *ff* pour produire une puissance équivalente à une ampoule électrique de 60 watts ». L'intensité serait donc d'abord force ou énergie, liée à la perception du volume. C'est le fait de percevoir un événement sonore comme plus ou moins fort ou faible. C'est ce qu'on trouve dans d'autres définitions acoustiques de l'intensité : c'est la force d'un son, son énergie.

Cependant, l'intensité dépendra systématiquement des autres paramètres musicaux et, bien sûr, de l'auditeur, ce qui peut venir fausser la mesure acoustique objective et unilatérale de l'intensité. D'une part, les sons graves, par exemple, qui sont à égalité en termes de leur puissance, paraissent moins intenses que les sons aigus. L'intensité est donc corrélative à la hauteur et on a pu démontrer qu'en augmentant l'intensité, on augmentait aussi la perception de la hauteur. De manière semblable, un son paraîtra plus intense après une note faible (*piano*) qu'après un son fort (*forte*). L'intensité d'un son est donc aussi liée au milieu dans lequel il apparaît, son contexte immédiat. Elle est, aussi, liée à l'auditeur, non seulement à cause de la spécificité ou la sensibilité individuelles, mais, avant tout, parce que c'est l'auditeur qui procède à la synthèse d'une œuvre musicale dans le temps, et c'est cette dépendance de l'intensité de l'axe temporel qui m'intéressera le plus particulièrement aujourd'hui.

Ce qui attire mon attention, c'est, conjointement, l'importance de l'écoute actualisée par l'auditeur ainsi que la nécessité de considérer l'intensité en rapport avec d'autres paramètres musicaux, tels que la durée ou la hauteur. Je m'intéresserai aujourd'hui, non pas tant à cette intensité acoustique ou physique, mais à l'intensité inscrite dans certaines œuvres, ne serait-ce que par la notation des dynamiques ou des nuances, ainsi qu'à ses relations avec d'autres paramètres musicaux. Dans le dictionnaire *Science de la musique* de Marc Honegger, la définition de l'intensité résume bien ce que je veux dire par là : « Si l'intensité physique est

facile à définir et à mesurer, il n'en est pas de même pour l'intensité perçue par l'homme. » [vol. 1, p.499]. Ce dont je voudrais parler a donc trait aussi bien à l'inscription de l'intensité dans l'œuvre, à sa valeur esthétique, qu'à une approche plus subjective de l'intensité, en lien avec l'écoute et avec la question du temps. Certains points que je souhaite développer rejoignent la description acoustique de l'intensité, mais pas toujours. À la rigueur, l'idée que je me fais de l'intensité musicale va parfois à l'encontre de l'aspect acoustique, car je ne suis pas sûr que la force d'intensité puisse être uniquement considérée dans la dynamique du volume et de l'ampleur. Le vide, l'infime, le faible ou le néant du silence peuvent, à mon avis, recevoir aussi des valeurs non négligeables d'intensité. Autrement dit, l'intensité me semble aller de pair à la fois avec la force, l'énergie, certes, mais aussi avec les caractéristiques du dense, du ramassé, du compact ou de l'infinitésimal, qu'elles que soient ses propriétés physiques réelles.

Dans ce contexte, je souhaite regarder de plus près l'utilisation de l'intensité qui est faite en musique du 20^e siècle, essentiellement dans la musique post-tonale. Je ne peux m'empêcher de penser que l'usage massif de valeurs intensives constitue le propre de la plupart d'esthétiques musicales du 20^e siècle et qu'il illustre des phénomènes d'intensité où elle apparaît justement non plus comme une notion accessoire, mais comme, d'une part, un paramètre fondateur de la composition, entrant dans un système de corrélations étroites avec les autres paramètres musicaux, et, d'autre part, comme le premier facteur de la construction temporelle dans ces œuvres.

Dans ma thèse, je me suis concentré sur la prégnance de la temporalité musicale sur certaines œuvres littéraires. J'ai eu alors recours à plusieurs catégories temporelles qui différencient, par exemple, entre le discontinu, le continu et le compact, catégories proposées par le musicologue Jonathan Kramer et sur lesquelles je reviendrai par la suite. Je souhaite, aujourd'hui, en effet, regarder à quel point les différentes dynamiques temporelles dans les œuvres musicales du 20^e siècle ont pu avoir partie liée à l'utilisation des paramètres intensifs. La question principale que je souhaite poser, c'est celle qui concerne le déroulement temporel d'une œuvre en rapport avec son intensité, son esthétique d'intensité ou sa pluralité de valeurs intensives. Je m'intéresse donc énormément à la nuance qui est un phénomène de degrés.

Pour préciser davantage la problématique de l'interdépendance des paramètres musicaux entre eux en ce qui concerne l'idée de l'intensité et l'importance de la question temporelle, on peut regarder, à un niveau microscopique, les phénomènes d'accentuation. La question que l'on peut alors se poser est celle de savoir ce qui fait qu'une entité est considérée comme plus importante. À ce titre, on distingue parfois plusieurs facteurs de différenciation

intensive pour ce qui est de l'accentuation : il y a le l'accent intensif (obtenu par le renforcement d'intensité), il y a l'accent mélodique, lié à la hauteur, mais il y a également le facteur de durée qui entre en ligne de compte, un accent davantage quantitatif, créé par l'allongement de la durée d'une entité. La mise en relief est donc effectuée soit parce qu'une entité dure plus longtemps qu'une autre, soit parce qu'elle est dotée d'un accent, soit, encore, parce qu'elle se trouve supérieure, dans sa hauteur, par rapport aux autres entités. Quoi qu'il en soit, il me semble important de souligner à la fois l'idée de contraste dans l'appréhension de l'intensité et la question de durée et celle de temps en général. Dans ce contexte, on peut avoir une courbe d'intensité fluctuante au sein d'une entité très réduite, comme la première note de *Bunte Blätter (Feuilles multicolores)*, op.99, de Schumann où le changement d'intensité est indiqué pour une seule note, la première – c'est probablement le temps qui permettra de faire entendre cette courbe d'intensité, car c'est en allongeant légèrement sa durée qu'on permettra au son de s'estomper.

Je devais parler un peu de Karlheinz Stockhausen, mais il m'a paru intéressant de considérer son œuvre en parallèle avec des œuvres antérieures, comme celle qui sont issues de l'avènement de l'atonalité, ou des œuvres contemporaines et postérieures, comme celles qui appartiennent à la tendance qui consiste à explorer d'autres qualités sonores, telles que le bruit. J'ai donc choisi de vous faire écouter des œuvres de trois compositeurs du 20^e siècle : Anton Webern, Karlheinz Stockhausen et Krzysztof Penderecki. Ce choix est motivé, d'une part, par une certaine évolution de l'utilisation de la dynamique, de la nuance, de l'intensité musicale comme partie intégrante de la structuration de l'œuvre. D'autre part, il est motivé par le contraste des temporalités, contraste qui résulte aussi de cette évolution du potentiel structurant de l'intensité. Autrement dit, je souhaite partir d'un double constat : l'intensité serait de plus en plus utilisée en musique du 20^e siècle comme un paramètre formel et elle deviendrait un moyen de structurer l'expérience temporelle de l'écoute.

I

WEBERN

Les *Six bagatelles* op.9 du compositeur autrichien, Anton Webern, ont été composées en 1913. Né en 1883, mort en 1945, issu de la célèbre seconde école de Vienne que l'on associe à l'avènement de l'atonalité et l'élève d'Arnold Schönberg, Webern compose les *Bagatelles* au moment où l'atonalité stricte ou le dodécaphonisme, à savoir la musique des

douze sons, est encore tout à ses débuts. C'est dans cette œuvre, œuvre-charnière à plus d'un titre, qu'il s'éloigne radicalement de la tonalité et qu'il donne pour la première fois la priorité à la composition par série. Pour simplifier, la musique dodécaphonique, qui se développera plus tard, grâce, notamment à Schönberg, consiste à composer à l'aide des douze sons de la gamme chromatique – il s'agit de choisir une série de douze notes qui seront entendues successivement, mais sans qu'aucune d'entre elles ne soit répétée avant que toutes les autres ne soient jouées. Plus tard, Stockhausen qualifiera cet abandon du système hiérarchique des tonalités par le dodécaphonisme d'une démocratisation de la musique. Il s'agit en effet de déconstruire les centres d'attraction que constituait la tonalité, de délier en quelque sorte les accroches qui assuraient la progression musicale linéaire, sa direction. Dans la musique classique tonale, l'intensité s'inscrivait sur l'axe linéaire du temps, soit dans la progression harmonique, où elle peut apparaître dans la dialectique tension-résolution tonale (où elle est donc liée plutôt à la tension, à l'harmonie, aux dissonances et à leur résolution), soit dans la distribution des temps forts et des temps faibles (où elle présente la dynamique d'élans et de retombées, où elle peut être également créatrice de tension, ne serait-ce que dans les phénomènes de syncopes). En démocratisant, pour ainsi dire, les différents paramètres musicaux, la musique atonale redistribuait, en quelque sorte, les zones de tension et créait de nouvelles valeurs intensives. Ce qui me semble important, ce sont les conséquences que cela entraînera sur le temps musical. Un peu avant cette révolution musicale, Webern compose les *six bagatelles*, au sujet desquelles il dira qu'il sentait très clairement qu'il ne fallait pas qu'une note réapparaisse avant que les 12 sons ne soient tous exécutés et qu'à la rigueur la pièce pouvait se terminer après une série de douze sons.

Cela préfigure, en quelque sorte, le dodécaphonisme, et ce qui m'intéresse dans ce recueil de pièces, c'est l'extrême condensation qu'opère cette idée de série qui se suffirait à la limite à elle-même. Cela révèle une tendance essentielle, pour moi, en musique du 20^e siècle, à savoir la miniaturisation de l'œuvre ou l'isolement de l'événement sonore. C'est pourquoi, je souhaitais en parler, car cela me semble dévoiler des éléments importants concernant l'intensité elle-même et la temporalité qui en découle annonce, pour moi, celle qui traversera les œuvres de Stockhausen.

L'idée centrale de ces *six bagatelles* peut se résumer à l'extrême concision, une miniaturisation qu'indique déjà le titre générique, le terme français « bagatelle », c'est-à-dire une brève pièce instrumentale ou une pièce de caractère. Les six bagatelles ne comportent qu'une soixantaine de mesures, pouvant être exécutées en trois ou quatre minutes. La miniaturisation ne concerne cependant pas exclusivement cette extrême brièveté. Elle peut

être perçue aussi dans l'importance accordée à chaque événement sonore isolé, à sa dynamique, son caractère, son timbre, esthétique qu'illustrent ces bagatelles, mais qui marque l'œuvre webernienne toute entière, comme dans les *5 pièces pour orchestre*, op.10, achevées la même année.

En cela, elles préfigurent une autre technique webernienne : celle des *Klangfarbenmelodie*, c'est-à-dire le fait de confier à chaque instrument une brève intervention afin de jouer sur les différents timbres ou les couleurs sonores. Cela a pour conséquence de détourner l'attention de l'auditeur de l'axe temporel progressif et directionnel, pour la centrer davantage sur chaque événement sonore isolé, donc de *délinéariser*, en quelque sorte, l'écoute. C'est en cela que la temporalité chez Webern annonce la temporalité chez Stockhausen dont je parlerai plus tard, mais dont on peut d'ores et déjà dire qu'elle consistera en la condensation et la concentration d'un moment seul ou d'un groupe de moments. C'est cette notion de miniaturisation qui change la nature de l'intensité musicale, l'érigent au rang de principe formel.

En effet, dans ces pièces, l'intensité régit l'équilibre des rapports et structure le temps musical. Elle est liée à la fois aux nuances et au jeu de timbres très minutieux. Je souhaite les examiner très rapidement, en me concentrant sur les paramètres qui me semblent en rapport avec l'intensité et la progression temporelle.

D'un point de vue global, les bagatelles, au nombre de six, peuvent être conçues par groupes de deux : la première – un mouvement introducteur, les deux suivantes constituant deux mouvements plutôt rapides ; la quatrième et la cinquième présentent un mouvement lent, puis le cycle se clôt par un *finale*.

La formation en est un quatuor, impliquant donc deux violons, un alto et un violoncelle. La diversité potentielle de timbres n'est donc pas, à priori, extrêmement étendue. Néanmoins, Webern va s'employer à varier les couleurs instrumentales à l'aide de plusieurs techniques que l'on peut remarquer dès la première pièce.

Écoute globale

Bagatelle n° 1

Contenant dix mesures, dans un mouvement plutôt modéré, *Mässig*, la bagatelle possède un caractère plutôt doux et languissant, avec un contraste opéré par un bref surgissement dramatique aux mesures 6 et 7. C'est en fonction du caractère global, lié au tempo et à l'intensité, que l'on peut dire que la macrostructure obéit à un mouvement

d'ondulation, plus ou moins ABA, commençant par un tempo modéré, passant par un *ritenuto* (en ralentissant brusquement) jusqu'à l'*accelerando* (en pressant le mouvement) et jusqu'au surgissement violent (*heftig*), avant de ralentir avec un nouveau *ritenuto*, pour passer au tempo initial modéré et ralentir encore davantage à la toute fin de la bagatelle. Les indications de mouvement sont accompagnées d'indications métronomiques. Ce que l'on perçoit de la forme globale, c'est donc un cycle ou une courbe d'intensité. Dans la microstructure, ce mouvement ondulatoire se reflète dans les techniques qui privilégient la vibration. Cette dernière apparaît, par exemple dans l'alternance des huit doubles-croches, jouées staccato, c'est-à-dire piquées, à la mesure 2, ou encore dans le jeu trémolo à la mesure 5 (alternance rapide de deux notes à une distance d'une tierce ou plus). Ce jeu sur la vibration travaille aussi les seuils de l'audible. L'intensité semble alors liée à la tension qui est créée par les techniques de jeu, les attaques, les timbres et les nuances. Ce qui est remarquable, c'est justement la variété de différents sons, donnant l'impression d'une dissémination sonore, assurée par la diversité de nuances et de couleurs. On a souvent parlé de technique pointilliste utilisée par Webern. Ici, on voit d'abord la grande étendue des nuances, allant de *ppp* (*pianissimo possibile* – le plus doucement possible) à *fff* (*fortississimo* – aussi fort que possible), pratiquement sans valeurs médianes, d'où le passage abrupt, le surgissement, d'une nuance à l'autre, d'où aussi les *sforzandi* (*sfz* – indiquant le renforcement abrupt). Mais, on a aussi la graduation, marquée par trois types de signes : > indique la diminution, le *decrescendo* < indique l'augmentation, le *crescendo*, et < > indique que l'on commence par augmenter l'intensité pour la diminuer par la suite. L'hétérogénéité concerne aussi les techniques de jeu et les articulations : les passages legato, c'est-à-dire lié, contrastent avec les notes détachées, appuyées ou portées, c'est-à-dire posées un peu plus lourdement ; ou encore avec les notes jouées staccato ; la couleur sonore varie aussi grâce à différentes techniques d'exécution. On peut noter 1° le jeu avec sourdine, *mit dämpfen*, (pour les cordes, en l'occurrence, il s'agit d'utiliser un objet en bois qui étouffe et modifie le son) ; 2° le jeu *am steg* (sul ponticello), à savoir au chevalet (pour les cordes, le fait de rapprocher l'archet du chevalet aussi près que possible pour produire un son métallique), son qui contraste avec le jeu *arco*, avec l'archet ; 3° l'utilisation des pizzicati, c'est-à-dire, des notes pincées, ou des harmoniques, des sons produits par l'effleurement de la corde, qui sont marquées dans la partition par une note losangée et par de petits cercles, et qui jouent sur la résonance et les seuils de l'audible. Toutes ces techniques montrent qu'on est en présence d'un maximum de différence dans un temps minimum, jouant à la fois sur la tension et l'intensité, l'intensité liée au travail sur les seuils de l'audible, l'intensité liée aussi à la tension de différence entre timbres, attaques et articulations, bref des rapports de points

sonores. Cette saturation de la différence nous éloigne de l'écoute linéaire et semble requérir une perception plutôt transversale et contrastive. S'ajoute à cela l'élimination de la tonalité qui écarte la directionnalité. Sans entrer dans les détails, on peut remarquer que les intervalles utilisés sont encore assez variés, mais on peut déjà observer que l'intervalle fréquent est la seconde (qui est le renversement de la septième) et la septième (qui est le renversement de la seconde). En musique classique, les intervalles consonants sont, par exemple, les tierces ou les sixtes, ceux qui sont considérés dissonants sont précisément les secondes et les septièmes. La tension et l'élimination de la tonalité passent donc également, je crois, par l'utilisation de ces intervalles-là. En outre, les traits mélodiques brefs et irréguliers, qui dépassent rarement trois notes, contrairement à la carrure classique, c'est-à-dire la longueur de la phrase mélodique qui était plutôt régulière et plus longue, allant souvent de 4 à huit mesures, déjoue aussi la continuité.

Bagatelles n°2

Composée de huit mesures, de caractère plus animé, légèrement agité (*leicht bewegt*), la seconde bagatelle présente une variété de timbres et un éparpillement de sons semblables à la première. Les techniques de variation de couleurs sonores et d'intensité sont toujours aussi importantes : la pièce commence par un jeu sans sourdine (*ohne dämpfer*) et une nouvelle sonorité, plus lointaine, apparaît avec l'indication *am griffbrett* (*sul tasto*, sur la touche, l'archet jouant là où se placent habituellement les doigts) ; on a aussi des notes jouées staccato, pizzicato ou encore spiccato, détaché, sautillé, joué avec un rebondissement de l'archet. Les nuances sont tout aussi variées, créant des surgissements de sons, comme on le voit avec les notes très aigues jouées au violon. On peut remarquer que les contrastes d'intensité et les contrastes entre grave et aigue sont renforcés. La pièce se déroule en plusieurs phases retenues et culmine avec une phase d'intensité accrue, obtenue par le crescendo, l'accelerando, renforcé par la vibration des trémolos. On s'aperçoit alors que, placés avant un accord ou un son, ces vibrations, les alternances rapides de sons, créent la tension et préparent l'intensité du son à venir. Cette tension est aussi opérée sur le plan rythmique, avec une mesure à 5 temps, 5 noirs, qui superpose des rythmes complexes : à la mesure 3, on voit des croches superposées à des doubles-croches, entrecoupées par un silence, un quart de soupir, ou à un triolet d'une seule note. Les silences sont aussi agencés avec soin, prenant des valeurs tout aussi variées que les notes, entravant la perception d'une régularité, surtout par la non coïncidence des notes et des temps forts.

Bagatelle 3

La troisième bagatelle, plutôt animée, plutôt fluide (*ziemlich fliessend*), comportant 9 mesures, continue la superposition de valeurs rythmiques complexes ou irrégulières comme on le voit dès la première mesure, à 2/4, donc binaire, qui présente un triolet, en quelque sorte, évidé, car il y a juste une noire et un quintolet de croches. Les notes ne tombent pas systématiquement sur les temps forts, mais ne sont pas systématiquement décalées non plus. En plus, la pièce présente un système sophistiqué de sons entrecoupés par des silences. Ce qui est intéressant, c'est que cette bagatelle trace un cycle intensif aussi. On commence par ralentir, par diminuer (*sehr zart*, très doux) ; on est dans la nuance ppp. Cela établit un lien avec la pièce précédente qui finissait par une intensité et une vitesse accrues. Ce n'est que dans la seconde partie, mesure 4, que vient l'accelerando, la nuance plus forte avec mezzo forte, le trait ascendant (le quintolet de triples croches) qui semble être la charnière menant à l'intensité encore plus forte : un sforzando, des alternances de notes rapides et deux surgissement sonores. Ensuite, vient la partie où la vitesse décroît et où l'intensité s'éteint, s'estompe petit à petit (*verlöschend*) en un essaim de notes pincées et piquées, d'ondulations trémolos jouées près du chevalet. On remarque encore une fois l'importance de la vibration, de l'ondulation, et les triples croches de la deuxième mesure, isolées de chaque côté par un quart de soupir, joue le rôle d'une sorte d'ostinato, de notes répétées de manière persistante, technique récurrente dans ces pièces.

Bagatelle 4

La bagatelle n°4 commence justement par un tel ostinato. Très lente (*sehr langsam*), avec caractère doux, elle présente plusieurs phases d'ostinato, dont celle qui construit une sorte de pyramide, mesures 5-8, où l'intensité trace une courbe, une graduation, dans une nuance très faible, ppp, joué au violoncelle en harmoniques, avec la pointe de l'archet (*an der spitze*), pizzicati à l'alto, près du chevalet au second violon, amenant à un trait en harmoniques joué au premier violon, croissant et s'effaçant progressivement (on a encore l'indication, « en mourant, en s'éteignant »). Avec des sonorités distantes, à peine audibles, ressemblant à un souffle, la pièce explore les courbes d'intensité au sein de cellules dont la nuance et la longueur sont extrêmement réduites.

Bagatelle n°5

La bagatelle suivante s'inscrit dans la suite de la précédente, extrêmement lente (*ausserst langsam*), composée de 13 mesures, elle porte encore plus loin la logique du souffle, de la vibration, de l'ondulation, dans des nuances très faibles, mais avec des courbes d'intensité importantes dans une étendue sonore très réduite. On peut remarquer, par exemple, que les notes reçoivent diverses valeurs d'accroissement et de diminution d'intensité, dont celle qui me semble particulièrement intéressante, c'est la fluctuation dans la continuité du son, après l'attaque, comme on le voit dans la première mesure. Cette courbe d'intensité, qui se situe au-delà de l'attaque, est difficilement réalisable au piano, par exemple. En revanche, les cordes vont pouvoir régler cette intensité plus facilement dans la continuité du coup d'archet. On a affaire à un travail de la résonance, travail qui apparaît aussi grâce à la superposition partielle des notes, en quelque sorte, scalaire, où les unes sont joués dans la résonance des autres, acquérant un caractère plus lisse. Les intervalles sont également très réduits. Même là où l'ambitus, la distance entre les notes, semble étendu, on peut ramener les sons à une seule octave et on s'apercevra qu'ils construisent, pour la plupart, des secondes. Cette pièce semble privilégier la condensation et la continuité.

Bagatelle n° 6

Composée de neuf mesures, dans une mesure à 1, la bagatelle semble se diviser en deux parties distinctes. Un moment-pivot, à la mesure 5, marque une nette coupure grâce aux nuances croissant brusquement en intensité, passant de *f* à *ff* puis à *sff*. La coupure est aussi opérée par le caractère plus dynamique de la cellule qui se démarque clairement des autres : le trait en doubles-croches se terminant par une noire pointée, dont on fait durer l'apogée par le point d'orgue (« lang », long). Ce pivot, divise la pièce en deux volets : le premier prépare le point culminant, par ses nuances extrêmement faibles, *p*, *pp* ou *ppp*, et par un mouvement rythmique détendu, rappelant une progression, une marche lisse, souple, le terme *fliessend*, signifiant d'ailleurs « coulant, fluide ». Le second volet met, immédiatement après le moment-pivot, une décroissance d'intensité : on passe de *sff* à *ppp*, la nuance est marquée (*sehr zart* = très doux). On remarque aussi l'utilisation du ritardando dans les deux parties liminales, comme si le mouvement était à la fois atténué et freiné. En outre, la bagatelle présente une combinatoire de silences soigneusement sélectionnée, qui met en valeur les

différences des timbres. Encore une fois, c'est le phénomène du décalage qui semble le plus notable, technique qui permet une progression scalaire consistant en de menus superpositions partielles ou brèves, comme déjà dans la première mesure, où la noire de l'alto, par exemple, qui est suivie d'un soupir, ce qui permet au court trille d'une noire de se superposer pour une durée d'une croche. Cette technique met en place des jeux de résonances et de contrastes de timbres. L'élément formel le plus remarquable est sans doute la mise en résonance de plusieurs timbres, dont ceux obtenus par la technique d'alternance rapide. Ici ce sont les trilles et les trémolos, dont la vibration, qui, à la fin, donne l'impression d'un souffle, contrastent avec les chocs sourds des coups d'archets, des pizzicati et des staccatos.

On le voit, le temps du discontinu, du non-linéaire ou du fragmentaire est privilégié dans ces bagatelles de Webern. Les nuances sont très fines et l'attention est individualisée, portée sur chaque son en particulier. La miniaturisation chez Webern annonce l'isolement de l'événement sonore chez Stockhausen. Elle découle évidemment de la durée qui rend plus dense le temps de la réception, mais elle résulte aussi de l'attention portée sur chaque événement. On a des séries d'évolutions intensives. L'intensité semble être dépendante non pas forcément de son accroissement ou sa diminution, mais aussi de la diminution ou de l'élargissement du milieu, de l'échelle du système qui la soutient. L'impression de non-linéarité découle naturellement de l'abandon de la tonalité, de la recherche de l'atonalité, des dissonances, mais c'est surtout la prédilection pour certaines techniques que nous avons examinées qui construisent une progression différente : les jeux des silences, des timbres et des nuances, la miniaturisation de l'événement sonore, le travail d'intensité qui en résulte, contribuent tous à la construction d'une nouvelle dynamique temporelle. Le musicologue Kramer définit la linéarité musicale comme « la *détermination de certaines caractéristiques de la musique selon des conséquences qu'entraînent des événements antérieurs dans l'œuvre.* ». Ainsi, la linéarité est un principe fondamental de la musique tonale, bien que ce ne soit pas systématiquement le cas. On voit aussi les notions connexes de la linéarité, telles que la causalité et le processus téléologique. En revanche, la non-linéarité est déterminée par « *certaines caractéristiques de la musique selon des conséquences émanant de principes ou de tendances régissant une œuvre ou une section d'œuvre toute entière* ». La non-linéarité ne définit donc pas forcément le discontinu ou le fragmentaire, mais surtout l'accent mis sur les principes globaux en tant que principes structurels de l'œuvre. Les jeux des timbres et des intensités chez Webern sont précisément érigés au rang de principes formels, créant cette impression de non-linéarité qui accompagne la discontinuité ou la fragmentation. Autrement

dit, si les bagatelles sont toutes non-linéaires, leur temporalité peut paraître plus ou moins discontinue ou plus ou moins dirigé vers un but. La visée, en effet, peut être construite par le timbre ou l'intensité elle-même, si bien que le déroulement temporel de la dernière bagatelle peut paraître non-linéaire, tout en présentant une direction bien précise, se cristallisant par le flux et reflux autour du moment-pivot.

II

STOCKHAUSEN

L'œuvre webernienne me semble donc annoncer une esthétique temporelle que l'on retrouve dans de nombreuses œuvres du 20^e siècle. Celles du compositeur autrichien Karlheinz Stockhausen, né en 1928, mort en décembre dernier, porte certains des principes déjà opérants chez Webern à leur paroxysme. Associé à la musique électroacoustique, à la musique assistée par l'ordinateur, à la musique aléatoire qui explore le hasard ou à l'œuvre ouverte, Stockhausen pousse l'exploitation d'événements sonores isolés, élargit la miniaturisation et démocratise, pour reprendre son propre langage, les paramètres musicaux. « Voici le principe qui sous-tend toute mon attitude de compositeur : considérer à une grande échelle ce qui se passe à une très petite échelle, à l'intérieur du son. » (Entretiens avec Cott, 77). Ce dernier point s'inscrit dans la continuité directe de Webern et de l'école de Vienne. Stockhausen qualifie l'intérêt porté au timbre au 20^e siècle, depuis la technique de *Klangfarbenmelodie*, d'une révolution musicale. Il s'agit, en effet, de porter la plus grande attention à la nature de chaque son, sa dynamique, son timbre au détriment de son inscription dans la successivité mélodique ou harmonique, donc au détriment de la linéarité, ce qui a partie liée à l'esthétique temporelle de ces œuvres. Celle-ci peut être comprise à l'aide de deux phénomènes : d'une part, on peut souligner la déconstruction de la linéarité que je souhaite illustrer en vous faisant écouter la *Klavierstucke II* ; d'autre part, c'est le concept de la *Momentform* qui franchit un pas de plus dans la direction d'un temps musical nouveau. Dans les deux cas, l'intensité peut être considérée non seulement comme un principe formel, un peu comme chez Webern, mais elle sera aussi un facteur décisif de différenciation entre les entités isolées d'une composition, elle sera donnée à entendre, en quelque sorte, pour elle-même.

Klavierstück II

Le *Klavierstück II* a été composé en 1952, donc au début de la carrière de Stockhausen. Elle présente néanmoins certaines caractéristiques déjà notables de sa technique musicale. Elle comprend quatre pièces brèves, dont celle que je souhaite regarder de plus près avec vous, la n°3.

Comprenant seize mesures, la pièce dure 40 secondes. Au sein de ce bref moment, nous n'assistons cependant pas au même phénomène intensif que chez Webern. Si, chez Webern, on avait affaire à un élan ou à plusieurs élans intensifs globaux, donc à une ou plusieurs directions ponctuées par des charnières culminantes d'intensité au sein d'une pièce, ici c'est chaque événement sonore, pratiquement chacune des notes qui reçoit un caractère propre, dont l'intensité variera. Il devient donc nécessaire de concevoir l'écoute de chaque groupe sinon celle de chaque son, en soi, pour soi. On voit déjà à l'œuvre ici la technique que Stockhausen développera par la suite. Il s'agit de groupes qui contrastes, qui s'opposent et qui créent un équilibre autre que celui qui découle de la linéarité. Au contraire, la pièce peut paraître d'une extrême discontinuité, semblant être l'extension du pointillisme webernien. Ce qui, entre autres, entrave la continuité, c'est l'ambitus étendu, à savoir les écarts très larges entre les notes que l'on perçoit dans les deux premières mesures et qui déjouent la mélodie ou l'harmonie, comme le souligne Stockhausen : « pas de mélodie, avec accompagnement, pas de voix principale ni d'accompagnement, pas de thème et pas de transition, il n'y a pas non plus de relations harmoniques » (*Composition par groupes* », p.19). S'ajoutent à cela tous les paramètres musicaux qui subissent une importante fluctuation : le mouvement qui ne cesse de passer de direction descendante à direction ascendante, les durées des notes qui vont de la triple-croche à la noire pointée (douze fois sa valeur), les durées des silences, passant du huitième de soupir au soupir pointé, les durées des mesures et l'unité métrique qui changent (pour Stockhausen, c'est la même chose), les rythmes complexes qui s'enchaînent, comme les doubles-croches, les triolets et le quintolet de la première mesure, ou qui se superposent. Puis, plus intéressant pour nous, les constantes fluctuations d'intensité, où chaque son se voit attribuer une dynamique propre : dans les deux premières mesures on a d'abord une intensité relativement faible (deux fois piano, deux fois mf, p, mf) qui s'oppose à la deuxième mesure plus intensive (trois fois forte, mf, p, f). Mais parallèlement aux fluctuations horizontales d'intensité, comme dans les deux premières mesures, on voit aussi des oppositions verticales d'intensité, comme dans la mesure 3, où sonnent ensemble un piano et un forte, ou encore des intensités isolés, séparés par des silences, en dehors de l'enchaînement horizontal, comme à la mesure 4 avec le mf.

Les phénomènes d'intensité ainsi que les intervalles et les directions du mouvement corrélient les deux premières mesures : il s'agit d'un mouvement intensif et directionnel multiple : les six attaques de la première mesure se déploient, en traçant une courbe de mouvement ascendant-descendant-ascendant et une courbe d'intensité faible – plus fort – faible – plus fort ; les six attaques de la seconde mesure ébauchent une courbe de mouvement descendant-ascendant-descendant et une courbe d'intensité fort-plus faible- fort. Globalement, la première mesure est corrélée à la seconde en ce qu'elle déploie un mouvement plutôt ascendant et une intensité plutôt faible, là où la seconde mesure montre un mouvement plutôt descendant et plutôt fort. Ensemble, elles forment un chiasme asymétrique que l'on perçoit ne serait-ce que dans la séparation, par un demi-soupir, de la première et de la dernière note de l'ensemble des deux premières mesures.

Ce que je suis en train de faire, c'est de suivre le principe fondamental de composition chez Stockhausen, c'est-à-dire, la composition par groupes qui peuvent eux-mêmes se subdiviser en sous-groupes. Ce qui compte, ce n'est plus la linéarité du discours musical, mais la perception de différents blocs sonores qui s'opposent, se complètent, qui sont corrélés de manière transversale, globale et non pas nécessairement successive. « Les contours des groupes sont ressentis de façon très évidente [écrit Stockhausen] : ils sont de différentes longueurs, ont des formes de mouvements différentes, différentes densités et différents degrés de vitesses ; différentes formes sonores » (Composition par groupes, 19). Stockhausen privilégie ce qu'il qualifie de « liaison structurelle entre éléments sur le plan temporel », c'est-à-dire la mise en rapport non linéaire d'entités sonores entre elles dans une structure temporelle potentiellement individualisable à l'infini, car on peut diviser les groupes en sous-groupes, les sous-groupes en sous-groupes plus petits encore, en cherchant à chaque fois des rapports de plus en plus fins entre les ensembles.

Je crois que c'est à ce niveau-là que l'intensité joue un rôle structurel très important, car elle assure justement les corrélations et les contrastes de rapports. Pour revenir sur cette pièce, on voit que plusieurs phénomènes de rapports d'intensités sont à l'œuvre. J'ai déjà mentionné la différence entre contrastes d'intensité sur l'axe vertical et ceux qui concernent l'axe horizontal. Ces derniers présupposent la superposition d'intensité, le simultané. Mais il peut prendre plusieurs valeurs, dévoilant un phénomène, déjà important chez Webern, qu'est la résonance. Si l'on regarde la façon dont les sonorités en consonance (les intensités superposées) adviennent et s'estompent, on s'aperçoit que leurs durées ne sont pas identiques, ce qui permet justement à la résonance de se déployer – un son advient dans l'effritement d'un autre. Or, ce phénomène prend des allures différentes : tantôt une valeur plus longue

résonne pendant que de plus petites valeurs s'y superposent, comme dans la mesure 5, tantôt une valeur brève résonne momentanément et c'est une valeur longue qui se superpose à elle, comme dans la mesure 4. Les phénomènes de résonance créent à eux tous seuls des groupes corrélés et l'intensité elle-même, entrant en rapport avec les durées, est productrice de rapports.

Afin de mieux comprendre cette utilisation structurelle de l'intensité, on peut, sans entrer dans les détails, évoquer la quête de l'unité entre paramètres musicaux chez Stockhausen. « Tout ce qui est composé doit participer à titre égal au processus formel, rien ne doit dominer », écrit Stockhausen dans *Compositions par groupes* (p.19). C'est le principe d'égalité entre les différents paramètres tels que l'intensité ou le timbre. Or, Stockhausen va plus loin dans cette démocratisation, en sérialisant tout paramètre musical. Autrement dit, si la pensée sérielle déconstruit la hiérarchie tonale en ce qui concerne les hauteurs, Stockhausen propose de traiter le timbre, l'intensité ou même les durées par établissement de séries. L'utilisation de la série veut globalement dire que l'on choisit une série de notes pour lesquelles on détermine un agencement spécifique. On l'a dit, aucune note ne doit être répétée avant que les autres ne se soient déployées. Cela veut dire aussi que si l'on choisit de sérialiser le timbre, l'intensité ou la durée, le principe de non répétition s'appliquera là aussi, donnant, comme nous l'avons vu, une impression de non linéarité. La généralisation du sérialisme va alors de pair avec la recherche de l'unicité dans le musical, l'Un donnant naissance à un tout. De cette manière, Stockhausen va jusqu'à proposer d'homogénéiser la durée et les hauteurs, cherchant à faire obéir des paramètres jusqu'ici séparés, à la même logique de la série ; il fera la même chose pour les tempi et les durées, d'où le télescopage de la métrique et de la durée. Le microcosme devient à l'image du macrocosme, et c'est cette volonté d'unification qui préside à la composition par groupes, à la dissémination temporelle, à la pulvérisation d'intensités qui représentent à chaque instant le Tout global. Il ne s'agit donc pas d'un collage d'éléments disparates, mais d'une mutation généralisée, non pas de la variation, mais de la mutation, « non pas le même sous une autre lumière, mais le toujours autre sous une même lumière », comme il écrit dans *Composition par groupes*.

B

Gruppen

Cela débouche sur une nouvelle conception du temps. Jonathan Kramer parle, à l'instar du concept de la Momentform de Stockhausen, d'un temps-moment, où « les moments peuvent présenter une certaine parenté (motivique, notamment) mais ne s'enchaînent pas au

moyen de transitions. Les moments constituent donc des sections autonomes mises en relief par des discontinuités ; on les perçoit davantage en elles-mêmes que dans le cadre d'une progression musicale. » (205). C'est donc le potentiel de l'éternité ou la centration sur un moment, une section, un groupe entendu. On le perçoit dans des œuvres qui mettent en place la mutation et l'extension d'une cellule unique, comme dans *Mantra*, où est utilisée une formule de 13 sons, entendue à travers de multiples transformations. Mais on peut citer aussi des compositions comme *Gruppen*.

En ce qui concerne la globalité de l'œuvre, le musicologue, Jonathan Kramer, parle d'écoute cumulative qui prend en compte à la fois l'instant isolé, le paramètre du moment, et un mode de perception non linéaire à grande échelle. La *moment forme* répudie bien sûr l'accroissement dramatique unique, la finalité, la causalité, la linéarité, ce qui suggère que l'intensité, comme les autres paramètres musicaux, doit être appréhendée au sein d'une unité temporelle unique, le moment, où elle aura sa valeur toujours maximale, qu'elle soit positive ou négative, car elle sera alors dépourvue de point de comparaison, tout en devant être entendu, au niveau macroscopique, dans la dynamique de rapports avec d'autres moments, donc dans une dynamique comparative, où elle sera en opposition ou en corrélation.

Dans « Momenform : Nouvelles corrélations entre durée d'exécution et durée de l'œuvre et moment », Stockhausen décrit ce temps-moment de manière suivante :

« On a composé au cours de ces dernières années des formes musicales très éloignées des schémas de la forme dramatique tendue vers une fin ; elles n'ont plus pour finalité tel climax, ou tel ensemble de climax préparés et par conséquent attendus et qui ne représentent pas les étapes habituelles de l'introduction, de l'intensification, de la transition, et de la résolution selon une courbe de développement rapportée à l'ensemble de la durée de l'oeuvre : elles ont bien plutôt une intensité *immédiate* et tentent – toujours avec la même présence – de maintenir jusqu'à la fin le niveau du suivi des « matières principales » ; dans ces œuvres on peut s'attendre à chaque instant à un minimum ou à un maximum et, en partant d'un état présent, on ne peut prédire aucune perspective de développement avec précision ; *elles ont toujours déjà commencé et peuvent se poursuivre ainsi sans limite* ; dans ses oeuvres, chaque « maintenant » (*Jetzt*) n'est pas considéré comme le résultat de ce qui précède et la levée de ce qui suit, de ce à quoi l'on s'attend, mais comme quelque chose d'individuel, d'autonome, de centré, qui peut subsister pour soi ; il ne s'agit pas de formes dans lesquelles un instant (*Augenblick*) ne serait qu'un petit bout d'une ligne

de temps, un moment, une particule d'une durée mesurée, mais de formes dans lesquelles la concentration sur le maintenant – sur chaque maintenant – opère des sortes d'incisions verticales qui percent transversalement une représentation horizontale du temps et ce jusque dans l'absence de temps (*Zeitlosigkeit*) que j'appelle éternité (*Ewigkeit*) : une éternité qui ne commence pas à la fin du temps, mais que l'on peut atteindre à [l'intérieur de] chaque moment. Je parle de formes musicales dans lesquelles, de toute évidence, on ne vise rien de moins que l'éclatement du concept de temps – plus précisément dit : du concept de durée -, voire de son dépassement. »

Je pense que l'on peut appliquer ce système à certaines esthétiques temporelles littéraires contemporaines, comme celle qui caractérise l'œuvre de l'écrivain anglais Gabriel Josipovici, fasciné par Stockhausen. Pour ne prendre qu'un bref exemple, son dernier roman, *Everything passes*, publié en 2006, me semble relever de cette esthétique temporelle : comme d'ordinaire chez Josipovici, des blocs ressemblant davantage à des strophes poétiques qu'à la prose, se succèdent, s'opposent et entrent dans un réseau de multiples corrélations. Chacun semble autosuffisant, un peu comme des haïkus, mais chacun entretient une relation avec des groupes, des sous-groupes, etc.

Tel qu'il apparaît dans l'œuvre Stockhausen, le rôle structurel de l'intensité au sein de la pensée d'unification du musical, me semble beaucoup plus généralisé que chez Webern. Le traitement sériel que l'intensité peut subir, la dissémination et la pulvérisation en groupes et en sous-groupes, soulignent davantage encore l'importance de l'instant singulier, donc la valeur discrète de l'intensité, tout en l'inscrivant dans la dynamique de rapports, d'équilibres et de corrélations. Le temps-moment qui en découle porte les jeux des seuils et des limites à leur paroxysme.

III

PENDERECKI

Une esthétique temporelle différente me semble être à l'œuvre dans les compositions de Krzysztof Penderecki, où l'intensité assume une autre fonction : elle apparaît, d'une part, dans le processus de fluctuations lisses et non discontinues d'intensité, c'est-à-dire qu'on est en présence de masses sonores à intensité variables sans seuils ni transitions, comme s'il

s'agissait de souligner la vibration ou la progression ondulatoire elle-même. D'autre part, c'est l'intensité qui découle de la densité de texture qui m'intéresse chez Penderecki.

Né en 1933, en Pologne, Krzysztof Penderecki, est souvent associé au mouvement polonais des années 1960, connu sous le nom de *sonorisme*, caractérisé par l'exploration du son même, de sonorités obtenues par des méthodes peu conventionnelles, s'éloignant radicalement des notions de rythme, d'harmonie ou de mélodie au sens classique du terme. Les œuvres de Penderecki mettent fréquemment en place une telle recherche de nouvelles sonorités dans leur évolution, pourrait-on dire, intensives, c'est-à-dire que les masses sonores se meuvent dans une structure fondée sur la graduation de dynamique vers leur point maximal ou, au contraire, minimal. Il s'agit de rapports dynamiques de masses sonores et non des sons isolés.

Le *Thrène pour les victimes d'Hiroshima*, sur lequel je souhaite me concentrer, a été composé 1961, inaugurant cette esthétique des masses sonores. Il s'agit d'une composition pour 52 instruments à cordes (24 violons, 10 altos, 10 violoncelles, 8 contrebasses). Le titre rappelle les thrènes antiques, à savoir des chants funèbres. L'œuvre s'appelait originellement 8'37'' (le temps qu'a duré l'attaque sur Hiroshima, le 6 août 1945).

La composition n'a pas de pulsation régulière, ni de mélodie. Il n'y a pas de mesure inscrite, mais des unités de temps par seconde. L'instrumentation recourant exclusivement aux cordes, Penderecki, explore tantôt la proximité de leur timbre pour des passages de grande intensité de sons semblables, tantôt leurs différences, en utilisant des techniques spécifiques pour créer de nouvelles couleurs sonores. Parmi celle-ci on peut mentionner les techniques d'attaque et d'exécution déjà partiellement utilisées par Webern. Penderecki note ces effets spéciaux avec soin dans la partition : *sul tasto*, déjà mentionné (sur la touche), *col legno* (jouer en frappant la corde avec la partie en bois de l'archet), *sul ponticello* (au chevalet), *legno batutto* (frapper avec la partie en bois). Par ailleurs, on trouve aussi deux phénomènes en ce qui concerne la distance entre les notes, l'ambitus. Soit elles sont extrêmement étendues, opposant les notes les plus aiguës des violons aux notes les plus graves des contrebasses. Soit l'ambitus est extrêmement serré, mais plus ou moins étendu. D'une part, Penderecki utilise ce que l'on appelle des clusters (groupe en anglais), consistant à faire sonner simultanément tous les sons d'une étendue déterminée. Dans la partition, les clusters sont indiqués par une ligne épaisse qui occupe une portée entière. Sur un piano, on peut exécuter un cluster avec le poing si son étendue n'est pas grande ou encore avec le coude. Ici, chaque instrument exécute une note d'un cluster et les hauteurs qui sont ainsi distribuées aux différents instruments sont précisées par une portée entre parenthèses au-

dessous. D'autre part, les jeux sur les étendues est illustrée par la technique des glissandi, c'est-à-dire le fait de parcourir successivement toutes les notes contenues entre deux termes, comme on le fait en faisant glisser un doigt de haut en bas sur un piano. Pour les cordes, si les glissandi sur un piano font entendre une succession rapide de notes fixes d'une gamme, aux cordes, il y a, à priori, une infinité de valeurs parcourues, des glissandi microtonaux. C'est donc l'indifférenciation ou l'indétermination qui sont en jeu à la fois pour les clusters et les glissandi, qui utilisent des sons moins traditionnels tels que les quarts de ton. Les nuances, elles aussi, sont extrêmes, allant jusqu'à *ppppp*. Toutes ces techniques montrent qu'il s'agit d'explorer des seuils maximum et minimum en ce qui concerne le potentiel instrumental, les timbres, l'intensité, et par là même les seuils de la perception humaine. Les clusters produisent des agglomérats, des agglutinations sonores, les glissandi des ondulations et des gémissements, les attaques spéciales créent des entrechocs et d'abrupts surgissements.

Le principe qui régit toute cette œuvre peut être appréhendé par opposition de techniques. En effet, contrastent ici le caractère très lisse et fluide des trémolos, des trilles, des vibratos (vibration d'un son produite par le doigt sur une corde) et la nature brusque et brève de certains effets (des notes isolées, staccato, détachées) où Penderecki exploite le potentiel percussif des cordes. La macrostructure suit cette opposition, car on peut, en effet, considérer que l'œuvre entière met en place des épisodes contrastants, si bien que l'on distingue une forme proche de la forme-lied, c'est-à-dire la forme ABA. La composition commence par une partie où dominant les vibrations, les glissandi ; suit une partie médiane avec un changement de caractère (un essaim de notes qui s'entrechoquent entre elles donnant une impression d'un système chaotique tandis qu'il s'agit d'un canon à 36 voix) ; enfin, on retourne aux glissandi initiaux.

Toutefois, hormis ce cycle que trace la forme ABA, qui d'ailleurs ne garde pas les proportions entre A et A, étant davantage fondée sur une structure d'effets, l'œuvre de Penderecki me semble receler d'abord et avant tout les principes d'ondulation ou de vibration. Dans cette œuvre où il n'y a pas de métrique, pas de mélodie ni d'harmonie, ce sont les timbres, les densités et les intensités, leurs affinités et leurs contrastes et la texture qui se trouvent au premier plan, et ce qui construit l'œuvre, c'est sa progression par phases, sa périodicité de masses compactes, composées d'éléments disparates, mais indistincts, comme dans le principe du décalé ou du différé qu'illustre l'incipit de l'œuvre où l'intensité est renforcée par les entrées successives et décalées des instruments, une logique scalaire. Ce qui est surtout donné à entendre, c'est ce principe compositionnel de fluctuations de densités et de changements de textures. Et cette esthétique de masses qui ne cessent d'enfler et de décliner

brouille les coupures nettes et assurent une continuité exacerbée, même dans les strates des entités percussives discrètes. Tout se passe comme si ces continues ondulations et vibrations mimait en quelque sorte la logique même du son musical, comme si on était en présence d'une musique qui parle d'elle-même, une *métamusique*.

Dans ce contexte, on peut envisager l'intensité de deux façons. D'une part, le caractère compacte de la vibration et les phases dans lesquelles elle s'inscrit, soulignent la périodicité de l'intensité, périodicité où il est cependant impossible de distinguer entre différentes valeurs, contrairement aux nuances chez Webern ou Stockhausen. Cette intensité vibratoire ou oscillatoire procède soit par progression, un accroissement, soit par récession, une décroissance, ou alors la périodicité est momentanément suspendue pour déboucher sur un moment de stase. Mais le plus frappant, c'est de loin ce flux et reflux, le va-et-vient entre progression et récession. Cette dynamique d'intensité par phases est intimement liée à la densité. La densité caractérise la texture musicale, laquelle découle de la nature des composantes qui entrent dans sa composition. Autrement dit, dépendant du nombre et de la qualité des éléments qui sont entendus simultanément ou en concurrence, on sera en présence d'une texture plus ou moins dense. En musique classique, on peut distinguer différentes textures : la monodie, où on a une voix, s'opposera à la polyphonie, la pluralité de voix ; le contrepoint montrera un entrelacs complexe de relations entre les voix ; tandis que d'autres facteurs contribuent à la plus ou moins grande densité de texture. La polychoralité, à savoir l'utilisation de plusieurs chœurs à la fois, peut renforcer la densité de texture. C'est précisément ce qui se passe ici, car, dans la partie médiane, il est fait recours à plusieurs ensembles orchestraux, comme dans *Gruppen* de Stockhausen.

Cette densité, qu'on peut considérer comme une **intensité de texture**, m'intéresse le plus particulièrement lorsqu'il s'agit d'explorer le lien entre le temps musical et le temps littéraire. Dans les romans pour lesquels j'ai étudié des structures contrapuntiques, comme ceux d'Anthony Burgess, on peut remarquer le travail portant sur la vitesse du temps du récit en lien avec les structures contrapuntiques. Dans ses romans, Burgess s'inspire du contrepoint et crée des zones d'intensité de texture accrue. Si le récit alterne plusieurs intrigues, à certains endroits les fils vont s'alterner de plus en plus régulièrement, à distances de plus en plus réduites, avec de plus en plus de voix. Ceci débouche sur une impression de vitesse. Mais, en réalité la vitesse ne change pas, c'est la fréquence et le nombre d'alternance entre les voix qui augmentent. C'est précisément le phénomène que l'on rencontre dans ce qu'on appelle les *strettes* dans une fugue, c'est-à-dire, les zones où la superposition entre les voix advient à des distances de plus en plus rapprochées, c'est pourquoi on utilise le terme *stretto*, serré. Mais

c'est bien à l'intensité polyphonique, et plus précisément l'intensité de texture, que l'on a affaire, car aucun changement de vitesse n'est en jeu.

A côté de la périodicité, c'est donc ce deuxième paramètre d'intensité, lié à la texture, qui me semble important ici. Naturellement, les techniques des clusters et des glissandi, et plus généralement l'utilisation de masses sonores porte l'intensité de texture à son paroxysme.

En ce qui concerne la dynamique temporelle, on est passé du discret au compact. Chez Webern et chez Stockhausen, il s'agissait d'un temps non linéaire, avec l'insistance sur le phénomène de groupes chez Stockhausen qu'impliquait le temps-moment. Chez Penderecki, on ne peut parler de linéarité non plus, mais on perçoit une continuité exacerbée. C'est ce que Kramer appelle le temps vertical qu'il définit ainsi, je cite : « Si le XX^e siècle a exploré les possibilités de la discontinuité, il s'est aussi intéressé à la cohérence poussée à l'extrême. Certaines œuvres semblent avoir adopté les principes du temps momentané à l'exclusion de tout autre. Lorsque le moment devient l'œuvre, la discontinuité disparaît en faveur d'une cohérence totale, éventuellement immuable. » (210). Au sein de cette continuité exacerbée, on perçoit tout de même des phases différentes, dont toutes ne seront pas forcément verticales au sens que donne à ce concept Kramer. Mais c'est cette verticalité, en quelque sorte, qui prévaut.

En résumé, j'ai proposé d'examiner l'idée de l'intensité telle qu'elle est inscrite dans les œuvres de Webern, de Stockhausen et de Penderecki et en rapport avec la notion de temporalité. C'est de ce point de vue que l'intensité m'a paru tout d'abord comme un phénomène de degrés et de contrastes. Ce n'est que sur l'axe temporel que certains phénomènes prennent sens. Mais, nous avons vu que les esthétiques temporelles en jeu, malgré certaines similarités de techniques, diffèrent d'une œuvre à l'autre. Nous sommes passés de l'impression de non-linéarité, de discontinuité, de dissémination chez Webern à la composition par groupes et à la *Moment-form* de Stockhausen qui poussent ces techniques à leur paroxysme pour un temps encore plus délié ; et, enfin, nous avons entendu l'œuvre de Penderecki qui privilégie la saturation du continu et le déroulement par phases plutôt que par groupes. Dans chacune de ces esthétiques, l'intensité me semble jouer le rôle du principe formel. En l'absence d'harmonie, de thème, de mélodie, ce sont les autres paramètres musicaux, dont les gradients d'intensité, qui structurent ces œuvres et qui conditionnent la spécificité de leur déroulement temporel. Or, le temps musical a, pour chacune de ces œuvres, mais de manière différente, partie liée à l'espace. Si le concept schönbergien, utilisé par Webern, de *Klangfarbenmelodie* évoque la métaphore de la couleur, la musique de

Stockhausen exploite la potentialité spatiale pour la forme et l'exécution musicale, qu'il s'agisse des métaphores qu'il utilise pour décrire la structure de ses compositions, comme celle du jardin japonais, ou de ses recherches sur l'annexion de l'espace dans le temps musical, comme en témoigne ne serait-ce que son recours à des effets musicaux tels que la polychoralité. Les techniques de Penderecki tiennent, elles aussi, de cette recherche liée à l'espace dans l'utilisation de la polychoralité. Dans ces œuvres, les effets d'intensité apparaissent alors comme des phénomènes des seuils, seuils de l'audible, seuils du supportable, ou simplement seuils de la musique elle-même. Plus le contexte est dépouillé, plus l'intensité semble encline à devenir relative, un peu comme la durée et le tempo qui doivent beaucoup à l'exécution individuelle. Plus on s'écarte de l'axe linéaire, en faisant porter l'attention sur des événements sonores isolés ou infimes, moins l'intensité apparaît comme un phénomène de degrés, de contrastes et de seuils. Plus elle est envisagée en l'absence de points de repères, plus on peut se demander s'il s'agit encore de l'intensité. Je suis convaincu que l'intensité ne doit pas être considérée uniquement dans la dialectique entre le plein et le vide et que l'utilisation de matériau dépouillé, éparpillé ou au contraire densifié et ramassé nous montent de nouveaux dispositifs temporels à partir desquels on peut apprécier de nouvelles grandeurs d'intensité.