



**HAL**  
open science

**Recension : Karlheinz Stockhausen. Comment passe le temps. Essais sur la musique 1952-1961 . Éd. Philippe Albèra, trad. de l'allemand par C. Mayer. Genève : Contrechamps, 2017. 331 p.**

Vincent Tiffon

► **To cite this version:**

Vincent Tiffon. Recension : Karlheinz Stockhausen. Comment passe le temps. Essais sur la musique 1952-1961 . Éd. Philippe Albèra, trad. de l'allemand par C. Mayer. Genève : Contrechamps, 2017. 331 p.. *Revue de musicologie*, 2019. hal-02371249

**HAL Id: hal-02371249**

**<https://hal.science/hal-02371249>**

Submitted on 26 Jan 2020

**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.

*Tome 105  
2019, n°2*

**R**

**Revue de  
musicologie**

**M**

*sfm*  
société  
française  
de musicologie



La partition intègre les indications d'orchestration du manuscrit, qui peut donc être considérée comme une particelle du plus haut intérêt (un manuscrit similaire toujours inédit est conservé à F-Pn pour le premier Concerto, mais fragmentaire et pour deux pianos : « 1<sup>er</sup> Grand Concerto symphonique », Res. Vma ms 1221). On découvrira aussi avec intérêt les premières versions des transcriptions de *Liebeslied (Widmung)* de Schumann et de la *Danse des sylphes* de *La Damnation de Faust* de Berlioz car elles transcrivent les premières intentions de Liszt.

Avec ces quinze volumes de Suppléments, une première phase de l'entreprise de la Neue Liszt Ausgabe touche presque à sa fin. Naturellement, de nouveaux manuscrits feront surface à l'avenir, et l'exhaustivité, surtout dans le domaine des manuscrits innombrables de Liszt, est une gageure (on a par exemple vendu chez Sotheby's à Paris le 22 mai 2019 une petite pièce inédite pour piano ou harmonium, *L'Angélus*, dont l'existence était jusqu'alors inconnue). Nul doute qu'Adrienne Kaczmarczyk et les autres éditeurs de la NLA (Eszter Mikusi, Agnes Sas) continueront leur travail de veille. Les Séries I et II, complétées par les Suppléments, permettent aux musiciens et aux musicologues de disposer désormais de l'ensemble – du moins ce qu'il est possible d'identifier à ce jour – de la production pianistique de Liszt pour piano seul. Par leur qualité et leur recherche d'exhaustivité, ces volumes sont de vrais outils au service de la musicologie et leur consultation s'impose pour toute recherche de renseignements historiques et philologiques. Gageons enfin que la même exigence désormais bien installée sera appliquée aux huit séries suivantes, dont on espère qu'elles verront rapidement le jour, afin de permettre la (re)découverte de l'ampleur de la production de Liszt au-delà du piano à deux mains – notamment sa musique vocale, religieuse et profane, et sa musique d'orchestre. Et ce sont sans doute encore autant de volumes qui sont à espérer.

**Karlheinz Stockhausen. *Comment passe le temps. Essais sur la musique 1952-1961*. Éd. Philippe Albèra, trad. de l'allemand par C. Mayer. Genève : Contrechamps, 2017. 331 p.**

► *Vincent Tiffon (Aix-Marseille Université | UMR-CNRS, PRISM)*

Cet ouvrage est édité chez Contrechamps Éditions, dont on connaît le goût pour la modernité musicale : on trouvera ainsi des écrits sur des compositeurs de la génération Boulez, Nono, Berio, Zimmermann, Ligeti, Lachenmann, György Kurtág, Rihm ou Carter (sans être exhaustif) ainsi que des essais de musicologues (entre autres Carl Dalhaus, Philippe Albèra, Jean-Louis Leleu, Pierre Michel ou Max Noubel).

Le titre donné à l'ouvrage fait référence à l'un des écrits majeurs de Stockhausen, mais ce recueil est en réalité fort de quinze textes, et non des moindres, puisque sont reproduits ici « L'apparition de la musique électronique », « Structure et temps vécu », « ... comment passe le temps... », « Musique électronique et musique instrumentale » et « L'unité du temps musical ». Les textes qui composent les chapitres de ce recueil furent écrits entre 1952 et 1961. On en compte ainsi neuf sur les quinze qui ont déjà été traduits et publiés, un inédit, et cinq textes partiellement inédits ou issus de compilations de notices pour la radiodiffusion (WDR) ou pour des programmes de concerts. Chacun d'entre eux, comme l'indique très judicieusement Philippe Albèra dans l'introduction (voir plus loin), est l'occasion de pointer des enjeux

majeurs de la modernité musicale des années 1950. On remarquera aussi le soin particulier apporté à la succession des articles. Plus qu'une simple compilation, ce recueil peut en effet se lire comme autant de « passages de relais », structurés de telle sorte que le lecteur puisse cheminer efficacement dans la pensée en construction d'un jeune compositeur entre ses 24 et ses 35 ans. Si les différents textes ont chacun une identité propre, on y constate d'une part la même volonté radicale de montrer l'importance de l'unité en termes de processus compositionnel, garante d'une écoute des nouvelles formes musicales contemporaines ; on y remarque d'autre part l'omniprésence de la figure tutélaire de Webern.

Sans prétendre à l'exhaustivité (le recueil totalise 332 pages), les articles s'enchaînent comme suit. Le premier (court) texte, « Situation de l'artisanat » (1952, le seul inédit), est celui d'un jeune compositeur qui dénonce, entre autres, les malentendus sur le terme « expérimentation », prône l'écoute méditative comme remède à la consommation de la musique, affirme assez clairement la notion d'unité comme « condition préalable pour que l'élément singulier puisse émerger d'un tout organisé » (p. 42), dialectise la double notion variation/développement à l'aune de l'idée d'unité. D'une certaine manière, l'ensemble de sa pensée est déjà présent dans ce texte écrit à seulement 24 ans.

Son « Analyse du premier mouvement du *Concerto pour neuf instruments, op. 24*, de Webern » (1953) est une analyse factuelle très détaillée lui permettant de proposer deux « remarques ». La remarque « A » propose que « chaque instant exige une idée pour produire une figure. La concentration est nécessaire : *diversité dans l'unité* » (p. 55). La remarque « B » vise à montrer en quoi s'opère avec Webern un « effet cliquet » (pas de retour en arrière possible) quant à la « sonorité » comme « résultat d'un acte de composition » ; autrement dit, comment Webern engendre la définition même de ce qu'est la musique électronique que Stockhausen produit à la même époque.

Dans le chapitre intitulé « Rapport d'activité 1952/1953. Orientation » (1958), Stockhausen fait une micro-histoire de la musique, en citant notamment Varèse, Cage et Schaeffer, pour mieux affirmer la manière dont Webern fait que « la couleur cesse d'être une parure, du stuc, un habillage : elle est *forme* » (p. 68), et comment cette couleur conduit à son *Kontra-Punkte*.

Son « rapport d'activité 1953 » (partiellement publié en 1954) montre comment l'écriture électronique permet de surmonter la résistance du timbre à la procédure sérielle. Dans le chapitre « De la situation du métier (*Klangkomposition*) » (1953, partiellement publié en 1954), Stockhausen revient encore et toujours, dans cette époque fondatrice, à la « composition du son », traduction rejetée par le traducteur car elle ne rend pour lui pas tout à fait compte de l'original « *Klangkomposition* ». Des notions d'acoustique et de physiologie de l'oreille y sont traitées pour accréditer la thèse d'une composition spectrale. Incidemment, c'est l'occasion de s'inscrire en faux contre l'idée reçue, selon lui, du caractère inouï des sons de synthèse (p. 95). C'est l'occasion aussi pour Stockhausen de faire la critique de la *tape music* américaine et de la musique concrète française (p. 96) et, en retour, de répondre à la critique de la musique sérielle (p. 99).

Avec le texte « Composition par groupes : *Klavierstück 1* (instruction pour l'écoute) » datant de 1954 et initialement écrit pour une émission de la WDR, Stockhausen rappelle, par le biais analytique, combien cette période est ancrée dans le structuralisme. « De Webern à Debussy. Remarques sur la forme Statistique » (1954, émission pour la WDR, partiellement inédit) est

un texte qui permet à Stockhausen d'expliquer fondamentalement l'importance de la forme dans le processus compositionnel. Si l'exemple de Webern est déjà connu et revendiqué dans les articles antérieurs, la référence à Debussy, « le maître de la forme, au sens où [Stockhausen l'entend] ici » (p. 124) se fait via des « exemples caractéristiques » tirés de *Jeux*. L'article propose alors de très longs développements analytiques, rubriqués selon les notions de densité, de registre de hauteurs, de vitesse, de champs d'intensités et de timbre.

« Structure et temps vécu » est l'un des articles les plus étudiés de la production théorique de Stockhausen, initialement publié dans *die Reihe*, 2 en 1955. Sans qu'il ne convoque à aucun moment la phénoménologie, ce texte propose la mise en relation entre la structure de l'œuvre (telle que définie dans les textes précédents) et sa réception par l'auditeur. Là encore, Stockhausen s'appuie sur Webern, et son *Quatuor à cordes* op. 28, pour montrer dans le détail comment « le degré de densité de modification dans la composition n'est pas directement proportionnel à la densité vécue » (souligné par Stockhausen lui-même, p. 137). Il en vient à élaborer une quasi-typologie des relations entre structures (entendues comme tous les paramètres entrant dans le processus de composition et faisant système pour l'œuvre) et temps vécu qui, pour complexes (et parfois passablement absconses) qu'elles soient, induisent une conclusion aujourd'hui évidente : la maîtrise du temps vécu de celui qui écoute est indexée à la maîtrise de la structure, celle-là même qui permet d'éviter notamment le trop-plein d'informations généré par la répétition à outrance ou par l'excès de contraste. Et Stockhausen de rendre hommage à Webern en ces termes : « Si le compositeur – qui, tout en décidant toutes les déterminations structurelles particulières, doit conserver à l'oreille l'organisme temporel anticipé dans sa totalité – parvient à un heureux avancement, alors vient s'ajouter à son art ce reste indispensable sans lequel la « structure » n'aurait pas de sens. Et nous faisons l'expérience de cette assurance merveilleuse avec laquelle Webern ne cesse d'accomplir cet art, dans des conditions entièrement différentes et avec d'autres moyens » (p. 149).

Le chapitre « ... comment passe le temps... » – qui donne le titre à la présente édition – est « son essai le plus long et le plus ardu » selon Albèra (p. 27). C'est un texte fondamental dans lequel Stockhausen préfigure l'idée d'« unité du temps musical », développée dans un texte du même nom figurant à l'avant-dernier chapitre du recueil où elle est définie à travers le concept « d'octave de temps », soit « trois grands domaines temporels, celui des durées d'oscillation, celui des durées rythmiques et celui des durées de forme de sept "octaves" environ » (p. 293). Ce texte, résolument théorique – et ce dès le premier paragraphe –, fait figure de *Traité de composition* de Stockhausen pour les années à venir. L'impact de ce texte dans l'écosystème de la musique contemporaine des années 1950-1960 se prolonge à évidence dans les années 1970 avec le courant esthétique dit de la « musique spectrale ».

Le chapitre « Musique électronique et musique instrumentale » (publié dans *die Reihe* en 1959) retrace la genèse de la musique électronique et constitue le pendant, toute proportion gardée, du *À la recherche de la musique concrète* de Pierre Schaeffer. « Comment en est-on venu à cette musique ? » se demande Stockhausen (p. 201). Ainsi, il dessine un parcours passant par diverses étapes : la prise de conscience de l'importance de l'acoustique dans sa formation, la volonté de « composer soi-même les sons » (préfiguration de la définition de la synthèse sonore), les premiers essais (vite abandonnés) à la WDR de Cologne sur le mélodiorde et le

Trautonium (#1), la référence aux œuvres instrumentales antérieures à la synthèse sonore (de Varèse, Weber, Boulez, Cage, Pousseur, lui-même) et leurs caractères pédagogiques vis-à-vis des visiteurs du Studio de Cologne (#2), les modalités concrètes de fabrication des sons de synthèse (#3), les enjeux esthétiques quant à l'usage ou non des sons de synthèse imitative (#4) et des bruits (#5), les lieux de production de la musique électronique (#6 et 7) et, enfin, le rapport de la musique électronique avec la musique instrumentale (#8 et 9).

La question de la « musique spatiale » est l'enjeu du chapitre « Musique dans l'espace » (publié en 1959). Après un court rappel historique des expériences antérieures (Saint-Marc de Venise, Mozart, Berlioz), Stockhausen renvoie à son *Gesang der Jünglinge* et à diverses considérations quant à l'exigence de nouvelles salles pour diffuser de telles musiques, sans compter quelques lignes prémonitoires sur ce que le XXI<sup>e</sup> siècle appellera « installations sonores » : « Pour l'auditeur de la musique électronique spatiale, la pratique du concert usuelle se trouverait remplacée par une forme analogue à la visite d'une galerie de peinture. Il y aurait des programmes permanents, changeant périodiquement, et l'on pourrait venir écouter un programme de musique électronique à n'importe quelle heure » (p. 219). Par le terme de « musique spatiale », Stockhausen désigne à la fois les musiques électroniques de la « composition avec des sons instrumentaux » (p. 221), avec la référence à *Gruppen für drei Orchester*. C'est l'occasion pour Stockhausen d'affirmer « la hiérarchie des propriétés du son dans la musique occidentale composée jusqu'à présent [...] : 1. hauteur du son (harmonie-mélodie); 2. durée du son (métrique-rythme); 3. timbre (phonétique); 4. sonie du son (dynamique); 5. lieu du son (topique) » (p. 233). Après une longue argumentation, il en conclut que la sonie « est une propriété spatiale du phénomène acoustique » (p. 235), mais surtout « qu'il serait judicieux, dans le cas de la localisation du son, de remplacer les modifications en proportions par des modifications en degré d'une échelle fixée » (p. 244), de sorte qu'une correspondance pourrait être trouvée entre cette cinquième propriété et les quatre précédentes.

Partant du constat de la spécialisation croissante entre les différents acteurs du monde musical, à commencer par le compositeur et l'interprète, Stockhausen propose un texte intitulé « Musique et graphisme » (publié en 1960) dans lequel – moyennant quelques détours d'ordre médiologique sur l'écart entre les différentes formes artistiques, la référence à la poésie avant et après l'invention de l'imprimerie – il réaffirme l'importance de la notation musicale et de sa nécessaire évolution en termes de signes, de manière à rendre la représentation écrite plus « convaincante » (p. 247). Ce faisant, il postule le passage d'une écriture « prescription » à une écriture de « représentation » (p. 249), permettant aux signes de renvoyer « aussi bien à des situations formelles qu'à des processus formels » : bref, une « écriture de projet », par laquelle « le sens musical serait inscrit de manière si immédiate que le projet exclurait tout doute quant aux modalités possibles de réalisation » (p. 249). C'est l'occasion également pour Stockhausen de stigmatiser la relation trop étroite entre « expérience temporelle » et « expérience spatiale » dans la notation traditionnelle, et de faire un tour d'horizon des essais notionnels, assistés ou non par ordinateur, en s'arrêtant sur les travaux de David Tudor pour une écriture qualitative « à la manière des idéogrammes chinois, à partir de laquelle l'exécutant pourrait immédiatement connaître le processus sonore dans sa complexité » (p. 253-254).

Le chapitre suivant, « Forme-Moment [Momentform]. Nouvelles corrélations entre la durée d'exécution, la durée de l'œuvre et le moment » (écrit en 1960 pour une émission de la WDR), est un des premiers textes majeurs de Stockhausen. Il constitue la traduction théorique des principes compositionnels dits de la *Momentform* dont est issue l'œuvre emblématique *Kontakte* (1956). Ce substrat théorique ou programmatique alterne avec des « retours d'expériences » d'écoute des auditeurs de cette œuvre, notamment du pianiste David Tudor ou du compositeur Kagel, ainsi qu'avec des considérations psychologiques induites par la température de la salle de concert, soit des facteurs pouvant influencer « le jugement porté sur la durée d'exécution » (p. 267) et produisant ainsi un écart entre la durée objective de l'œuvre et sa durée vécue. Après ces premières constatations, Stockhausen poursuit avec des exemples sur des « moments » issus de *Kontakte* (dans sa version mixte de 1959). Il reprend également les arguments donnés dans le texte « Musique dans l'espace » concernant l'inadéquation de la salle de concert pour la réception des œuvres électroniques.

Le texte « Unité du temps musical » (écrit en 1961, paru en 1963) est, comme le précédent, un texte fondateur de la pensée de Stockhausen. Il renvoie au texte cité plus haut « ... comment passe le temps... ». Le projet est explicitement de « faire correspondre au caractère unitaire de la perception un caractère unitaire dans la composition et la réalisation du son » (p. 288). Ce rêve absolu de tout compositeur consistant à créer un lien direct entre composition et perception s'inscrit ici via l'approche acoustique du phénomène sonore, comme le manifeste Stockhausen lorsqu'il postule qu'« une composition musicale n'est rien d'autre qu'une organisation temporelle d'événements acoustiques, de même que chaque événement acoustique dans une composition est une organisation temporelle d'impulsions » (p. 290). Cette approche compositionnelle préfigure son *Stimmung* composé quelques années plus tard (1968), et surtout l'approche des compositeurs dits « spectraux » dans la décennie suivante. Ainsi, Stockhausen expose très précisément comment « *l'ensemble du domaine temporel de la musique* [si on considère que tout phénomène sonore est une fréquence] compris entre  $1/4200^{\circ}$  de seconde environ et quinze minutes compte à peu près vingt-et-une à vingt-deux octaves, soit vingt-et-une à vingt-deux progressions de 1:2 » (p. 293). C'est donc l'unité du temps musical qui régit l'ordre des hauteurs, durée et forme. Ce faisant, Stockhausen propose des exemples précis issus de *Kontakte* permettant de comprendre concrètement comment une telle conception de l'unité du temps musical s'inscrit dans l'écriture comme potentiellement dans la perception de l'auditeur.

Enfin, ce recueil s'achève avec « Invention et découverte. Essai de morphogénèse » (écrit en 1961, paru en 1963) : « Chaque composition engendre une forme. Ces formes peuvent être inventées ou découvertes. Mais comment donc apparaissent ces nouvelles formes ? » (p. 302). La dialectique invention/découverte, sert de base à un panorama des formes inventées ou découvertes. Stockhausen articule ce panorama en six volets : 1) la forme ponctuelle, 2) la forme de groupes, 3) la forme statistique, 4) les formes variables, 5) les formes polysémiques, 6) la forme-moment.

En introduction de ces textes essentiels, Philippe Albèra a rédigé un chapitre intitulé « Stockhausen ou l'artisanat furieux ». Ce texte inédit, très documenté et rédigé avec une grande précision, permet de situer les écrits de Stockhausen ainsi que le compositeur lui-même dans leur contexte biographique, historique et esthétique. Cette introduction d'Albèra



fonctionne comme une immersion dans l'univers de Stockhausen, ses spécificités propres (« [son] absolutisme, le nomisme de sa pensée », p. 23), pour saisir la genèse de sa modernité et celle de ses contemporains, Goeyvaerts en premier lieu, Messiaen, Boulez, Nono, ou encore Maderna. Incidemment, c'est l'occasion également pour Albèra de proposer une lecture pour nos contemporains : « quel jugement peut-on porter sur cette période de l'après-guerre qui a marqué un tournant décisif dans l'évolution musicale ? » (p. 33). Suivent quatre pages particulièrement stimulantes au cours desquelles Albèra rappelle notre dette collective envers ces compositeurs modernistes dans un début de siècle enclin à rejeter un certain « intellectua-lisme » musical (qualificatif souvent invoqué et servant de condamnation sans procès).

La question de la traduction est l'objet de la conclusion de ce texte introductif de Philippe Albèra. On la doit à Christian Meyer, traducteur de plusieurs textes déjà publiés dans la revue *Contrechamps* (n° 9) en 1988. Albèra précise comment certains textes ont été repris de traductions antérieures, revues et amendées par Laurent Cantagrel et Martin Kaltenecker, ou encore actualisées afin de mieux répondre aux exigences liées aux idiotismes de la langue allemande. Le travail critique est soigné, dans le sens où l'éditeur emploie des détails typographiques, par exemple lorsque certains passages sont originellement écrits dans une police plus petite. Des exemples musicaux et graphiques sont également reproduits. Trois photographies, montrant Stockhausen seul ou en compagnie des deux acteurs de l'époque (Nono et Goeyvaerts), sont disséminées dans le volume.

***Debussy's Pelléas et Mélisande. The Staging by Albert Carré.* Éd. Michela Niccolai, trad. du français par Lesley Wright. Turnhout : Brepols, 2017. 253 p.**

► *François Delecluse (Université de Rouen, GRHis)*

Lors de la création de *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy en 1902, c'est Albert Carré, alors directeur de l'Opéra-Comique, qui avait assuré la mise en scène du spectacle. Dans le sillage des premiers travaux de Roger Nichols, Michela Niccolai a reconstitué cette mise en scène dans une édition critique qu'elle a fait paraître aux éditions Brepols avec le soutien du Palazzetto Bru Zane, dans la collection « Staging and Dramaturgy: Opera and the Performing Arts » dirigée par Roberto Illiano (Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini). Niccolai étudie les annotations manuscrites de mise en scène sur des pages interfoliées dans un livret imprimé ou dans une réduction piano-chant, et examine également les notices de mise en scène. L'ensemble des sources utilisées fait partie de la collection de l'Opéra-Comique et des fonds de la bibliothèque historique de la ville de Paris. L'édition critique est fondée sur le livret de mise en scène édité par Durand et annoté par Carré après plusieurs représentations. C'est sur la base de ce livret que les représentations de *Pelléas et Mélisande* ont été montées jusqu'aux années 1960 : accessoires, schéma d'implantation du décor, éclairage, détail des déplacements et du jeu des acteurs permettent de reconstituer pas à pas l'opéra tel qu'il fut joué pendant une soixantaine d'années. Un ensemble de photographies des costumes de Bianchini et des décors de Jusseume et Ronsin, paru en 1902 dans la revue *Le Théâtre*, permet de relier ces indications scéniques aux autres aspects visuels de la production de la création. Outre l'édition critique,