Document généré le 12 jan. 2025 05:43

Intersections
Canadian Journal of Music
Revue canadienne de musique

L'hétérophonie « statistique » et l'oralité dans *Momente* et *Telemusik* de Karlheinz Stockhausen

Vicky Tremblay

Volume 41, numéro 1, 2021

Other Soundings

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1114850ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1114850ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

ISSN

1911-0146 (imprimé)
1918-512X (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Tremblay, V. (2021). L'hétérophonie « statistique » et l'oralité dans *Momente* et *Telemusik* de Karlheinz Stockhausen. *Intersections*, *41*(1), 29–55. https://doi.org/10.7202/1114850ar

Résumé de l'article

Cet article étudie l'hétérophonie dans la théorie et les oeuvres de Karlheinz Stockhausen (1928-2007). Il s'intéresse aux écrits et aux partitions de Stockhausen à l'aune des travaux théoriques que l'ethnomusicologue estonienne Žanna Pärtlas propose sur l'hétérophonie. Stockhausen associe cette texture à la composition dite « statistique », qui lui permet de répartir les hauteurs et les durées de façon aléatoire. Cette pratique se manifeste par la notation graphique dite qualitative et l'exécution plus libre par les interprètes de *Momente*, mais aussi par l'insertion d'échantillons sonores de musiques traditionnelles et extraoccidentales dans *Telemusik*. Il apparait que l'hétérophonie et la musique « statistique » s'intègrent plus largement dans une nouvelle forme d'oralité musicale propre au XXe siècle qui peut être qualifiée, après Paul Zumthor, d'oralité « seconde » — c'est-à-dire une oralité qui s'est développée dans un contexte d'« hégémonie de l'écriture » — et « médiatisée » par les nouveaux dispositifs électroniques.

All Rights Reserved © Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes, 2024

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

L'HÉTÉROPHONIE « STATISTIQUE » ET L'ORALITÉ DANS *MOMENTE* ET *TELEMUSIK* DE KARLHEINZ STOCKHAUSEN[1]

Vicky Tremblay

Inspirés par l'audition des musiques extraoccidentales rendue possible grâce aux technologies d'enregistrement sonore qui se développaient à leur époque, les compositeurs de l'avant-garde européenne et ceux qui les ont suivis considéraient l'hétérophonie comme une nouvelle possibilité compositionnelle[2]. Parmi eux, Mauricio Kagel et Ștefan Niculescu ont explicitement nommé des œuvres *Hétérophonie*[3]. Un peu plus tard, José Evangelista a largement exploré cette texture 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 *Penser la musique aujourd'hui* de Pierre Boulez (1963), puis dans les esquisses d'œuvres, les partitions et aussi dans le discours de Karlheinz Stockhausen des années 1960 et 1970.

L'apparition de l'hétérophonie dans la musique de l'avant-garde témoigne plus généralement d'un intérêt grandissant pour la « texture » musicale, qui serait plus flexible que la seule « structure », généralement conçue et notée avec plus de précision. Selon Jean-Yves Bosseur, la texture peut « permettre d'envisager une séquence sonore de manière plus flexible que lorsque l'on conçoit une structure où les rapports entre les sons sont étroitement déterminés » (Bosseur 2003, 133). L'auteur affirme que chez les compositeurs sériels comme Boulez et Stockhausen, on observe des innovations plus marquées sur le plan de la « texture » à partir du moment où leurs œuvres se détachent d'un « pointillisme » où chaque son est noté individuellement, pour laisser place à la formation de « groupes » de sons. Chez Stockhausen, les groupes deviennent éventuellement des « masses » où les sons ne sont plus audibles individuellement mais se perdent « statistiquement » dans un mouvement plus global. Ce phénomène est

[1] Cet article a été rédigé à partir d'un mémoire de maîtrise déposé en mai 2022 à l'Université de Montréal.

[2] Le chapitre « Hétérophonie » d'Amblard dans *Théories de la composition musicale au XXe siècle*, T. 2 (2013) montre quelques usages de cette texture en Europe et en Amérique du Nord au cours du XX^{e} siècle.

[3] Mauricio Kagel, *Hétérophonie,* pour orchestre de 42 solistes (1961) et Stefan Niculescu, *Hétérophonie* (1967) et *Hétérophonies pour Montreux* (1986).

notamment issu de l'expérimentation par le bruit en musique électronique, lequel est avant tout formé à partir de sonorités indéterminées[4].

Cet article porte sur *Momente* (1962–1969) et *Telemusik* (1966), deux œuvres de Stockhausen comprenant des matériaux hétérophoniques. L'utilisation de cette texture peut être envisagée dans le courant d'une quête spirituelle du compositeur aux allures d'utopie visant à *tout* inclure dans ses œuvres, sans prioriser quoi ou qui que ce soit : la créativité des interprètes, celle des auditeurs, mais aussi tous les types de sons, toutes les formes et toutes les textures, sans égard au style, au genre musical ou à la nationalité. Pour ce faire, Stockhausen tâche de développer de nouveaux outils conceptuels et de nouvelles pratiques — graphiques et électroniques — qu'il tente de diffuser dans ses œuvres, mais aussi dans ses écrits et lors de ses conférences.

En étudiant la pensée compositionnelle et théorique de Stockhausen parallèlement à ces deux œuvres de « forme-moment[5] », je montrerai que l'emploi de l'hétérophonie par le compositeur implique de nouvelles pratiques associées à la transmission de la musique elle-même autant qu'à la transmission du savoir sur la musique. En outre, l'analyse de *Momente* et de *Telemusik* à l'aune du modèle théorique proposé par l'ethnomusicologue estonienne Žanna Pärtlas explicitera plus particulièrement comment l'hétérophonie s'inscrit dans un nouveau rapport à l'oralité musicale dans la pensée du compositeur. Au cours de l'article, les différents niveaux du cadre conceptuel établi par Pärtlas serviront de grille d'analyse pour observer le rôle de cette texture dans la pensée compositionnelle et dans les œuvres de Stockhausen.

Conception convergente de l'hétérophonie selon Pärtlas et Stockhausen

Dans son article « *Theoretical Approaches to Heterophony* » (2016), Pärtlas s'inspire du modèle bipartite proposé par la musicologue Tatiana Bershadskaya et de la célèbre tripartition de l'ethnomusicologue Alan P. Merriam pour joindre la pensée conceptuelle (*musical thinking*), les comportements (*behaviour*) des musiciens et le résultat sonore (la texture) en un même cadre théorique (figure 1).

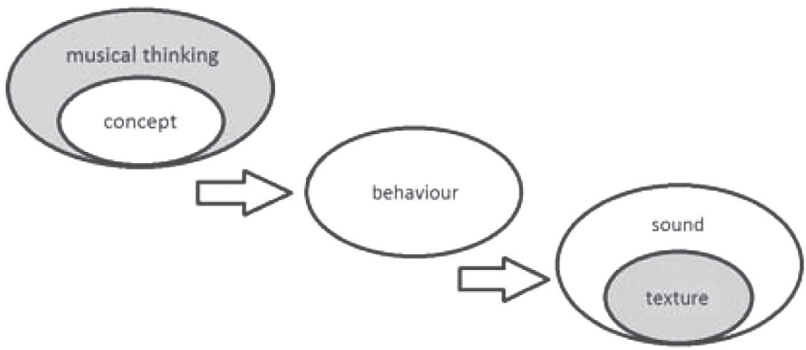
À partir de ce modèle, l'autrice met de l'avant l'aspect improvisé de l'hétérophonie, tout en affirmant qu'elle peut correspondre à différentes pratiques musicales « *which are characterized by a multilinear texture and which come into being through the process of the simultaneous variation of the same melody*

4 Les travaux d'Elena Ungeheuer (1997) autour de *Gesang der Jünglinge* (1955–1956) révèlent cette relation entre la composition sérielle, les statistiques et les expérimentations en musique électronique. Il est également possible de consulter le chapitre « *Reclaiming Technology: From Information Theory to Statistical Form* » que Jennifer Levinson consacre à l'histoire de la forme statistique — adoptée notamment par Stockhausen, Henri Pousseur, Iannis Xanakis et György Ligeti dès les années 1950 — et de son développement à partir de la musique électronique et de la théorie de l'information dans le livre *Electronic Inspirations* (2019).

5 La forme-moment a été théorisée par Stockhausen au tournant des années 1960, principalement dans les deux textes « Forme-moment : nouvelles corrélations entre la durée d'exécution, la durée de l'œuvre et le moment » (2017) [1960] et « Invention et découverte : essai de morphogenèse » (2017) [1961]. Pour en savoir plus, il est possible de se référer aux travaux de Jonathan Kramer sur cette forme publiés dans son ouvrage *The Time of Music* (1988).

when the performers do not control the quality of the vertical sonorities » (Pärtlas 2016, 67). Ce non-contrôle volontaire des qualités sonores verticales se retrouve dans toutes les pratiques hétérophoniques observées par l'autrice et peut donc être considéré comme une caractéristique incontournable quant à l'exécution de cette texture.

Figure 1. Modèle de Pärtlas inspiré du modèle bipartite de Bershadskaya (en gris) et du modèle tripartite de Merriam (en blanc) (2016, 56).



À l'instar de Pärtlas, Stockhausen insiste sur la linéarité de l'hétérophonie et sur le fait que les musiciens n'utilisent pas d'outil de synchronisation vertical comme une horloge ou un métronome lorsqu'il définit le procédé au cours d'une conférence :

> *Heterophony is a way of articulating sound events around a line. Let's say you have any line* [il dessine une ligne sur un tableau], *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 1972a).

La comparaison entre leurs définitions montre que l'ethnomusicologue et le compositeur considèrent tous les deux l'hétérophonie comme l'articulation de différents « événements sonores » autour d'une même mélodie ou d'une même ligne. La mélodie ou la ligne est donc exécutée de façon simultanée par les

musiciens sans que ceux-ci ne se coordonnent pour autant en fonction d'une pulsation de référence.

Afin d'illustrer plus concrètement la conception de l'hétérophonie dans l'œuvre de Stockhausen, *Momente* (1962–1969) et *Telemusik* (1966) ont été sélectionnées parmi la vaste production du compositeur pour leur usage distinct de matériaux hétérophoniques. Dans le cas de *Momente*, cette texture est représentée graphiquement pour structurer les matériaux exploités dans un groupe de moments dits « mélodiques », les moments « M ». Dans *Telemusik*, elle est plutôt caractéristique de plusieurs échantillons sonores issus de musiques de tradition orale à travers le monde que Stockhausen met en commun en les « intermodulant » dans une œuvre électronique. Dans les deux cas, l'hétérophonie est associée à sa conception théorique de la musique « statistique », une technique que Stockhausen et d'autres compositeurs de son temps utilisent pour concevoir des textures moins déterminées et réparties de façon plus aléatoire dans le temps de l'œuvre.

L'hétérophonie comme principe de transmission (ré-)oralisée

À l'opposé d'une analyse réalisée uniquement à partir des structures inscrites sur une partition, l'étude de l'hétérophonie selon le modèle de Pärtlas incite à porter une attention particulière aux processus de transmission et de perception que sous-tend une analyse de la texture. En effet, si la notion de texture permet de réintroduire dans la structure des repères relatifs à la perception (Bosseur 2003, 133), elle implique nécessairement des reconfigurations sur le plan oral de l'œuvre musicale. Selon Jean Molino, une définition de l'oralité musicale devrait répondre à la question suivante : « qu'est-ce qui (se) passe lorsque la musique est transmise ? » (Molino 2007, 478). Dans cet article, j'interroge plus particulièrement qu'est-ce qui (se) passe lorsque l'*hétérophonie* est transmise par Stockhausen, mais également par les musiciens qui interprètent *Momente* et *Telemusik*.

L'enjeu de la transmission est fondamental dans la pensée de Stockhausen, qui affirme en 1971 vouloir construire une « nouvelle tradition aurale, transmise par l'oreille[6] » (1989a, 27). Dans son projet, la transmission implique autant les rouages de son travail compositionnel que les nouvelles avenues d'interprétation et d'audition qu'il envisage pour le déroulement d'une activité musicale. Dans le même ordre d'idée, l'hétérophonie est associée à un processus

6 La relation entre l'aural (du latin *auris*, « oreille ») et l'oral (du latin *oris*, « bouche ») est reprise notamment par Marshall McLuhan dans *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man* (1962). Selon Björn Heile, plusieurs idées de Stockhausen sont directement inspirées de la théorie de McLuhan à partir de la fin des années 1960 (Heile 2009). Stockhausen énonce effectivement cette idée d'une tradition « aurale » en 1971, soit après la composition de *Telemusik* et de *Momente*. Or, si le vocabulaire associé à l'aural/oral n'est pas explicitement utilisé dans ses écrits avant les années 1970, il théorise dès 1960 les dimensions de l'écoute dans la forme-moment. L'appareil théorique de McLuhan semble permettre à Stockhausen d'allier ses préoccupations en termes compositionnels (que la forme-moment lui permet de résoudre en partie) à sa conception d'une musique dite « universelle » ou *Weltmusik* qui sera abordée plus loin.

par lequel la pensée musicale autant que le comportement de l'interprète sont impliqués pour la création de cette texture (Pärtlas 2016), ce qui m'incite à observer comment l'hétérophonie s'inscrit dans ce projet de « nouvelle tradition aurale ».

Selon Paul Zumthor, le seul élément définitoire de l'oralité est la performance (Zumthor 2008, 182), qui se rapporte nécessairement à 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, 42). Alors que l'hétérophonie est indissociable de son aspect « comportemental » (Pärtlas 2016), la « présence physique » associée à l'hétérophonie chez Stockhausen doit être problématisée en fonction des enjeux inhérents aux nouveaux dispositifs électroniques et au rôle de l'interprète dans la musique instrumentale.

En tant que pionnier de la musique électronique, Stockhausen s'est intéressé autant à l'écriture instrumentale et à la performance qu'à l'électronique dans ses réflexions théoriques. Dans « Musique électronique et musique instrumentale » (2017) [1959], le compositeur explique les nouvelles implications créatives qu'il entrevoit du point de vue de la musique instrumentale :

> Se remettre aujourd'hui à composer de la musique instrumentale [après l'apparition de la musique électronique] 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, 245).

Après avoir fixé durablement des œuvres sur support électronique, Stockhausen constate pourtant, à l'instar de Zumthor, que « la performance est le seul mode vivant de communication poétique » (Zumthor 1990, 37) ; il s'intéresse donc à cette « capacité créatrice et toujours variable », à « l'impossibilité de toute répétition » propre aux êtres vivants. Cette dimension se manifeste de façon d'autant plus évidente depuis l'apparition des nouveaux dispositifs audio qui ont rendu possible la répétition exacte et artificielle du sonore ainsi que l'absence du corps des musiciens en cours d'audition.

Stockhausen illustre donc un nouveau rapport à l'oralité qui n'est pas sans lien avec l'apparition des nouvelles technologies. Dans le même ordre d'idée, Zumthor[7] énonce l'existence de quatre types d'oralité culminant vers l'oralité dite « médiatisée » : 1) l'oralité primaire, qu'il associe aux pratiques culturelles qui n'ont eu aucun contact avec l'écriture ; 2) l'oralité mixte, « lorsque l'influence de l'écrit demeure externe, partielle, ou s'exerce avec retard » (Zumthor 2008, 189) ; 3) l'oralité seconde, qui « existe en régime d'hégémonie de l'écrit » (*Ibid*., 190) ; et 4) l'oralité médiatisée, apparue au cours du XX^{e} siècle grâce aux nouvelles technologies de captation audio. Pour Zumthor, l'oralité est médiatisée lorsqu'« une machine sert de relai entre le locuteur et l'auditeur » (*Ibid*., 174).

7 La théorie de Zumthor est largement inspirée des travaux de la Toronto school of communication theory et plus particulièrement des écrits de Marshall McLuhan (1962) et de Walter J. Ong (1977; 1982).

Ces différents niveaux d'oralité énoncés par Zumthor permettent d'analyser les tensions entre la transmission écrite et la transmission orale par voie électronique au sein de l'œuvre d'un seul compositeur.

Les musiciens de l'avant-garde européenne comme Stockhausen ont hérité d'une oralité seconde en contexte d'« hégémonie de l'écrit » propre à la musique classique occidentale, au sens où l'écriture préalable de l'œuvre est pratiquement devenue une condition *sine qua non* de sa performance. Cette hégémonie a atteint un sommet au XIX[e] siècle, notamment avec les positionnements absolutistes mis de l'avant par Eduard Hanslick (1825–1904) et les théoriciens qui l'ont suivi[8]. S'éloignant progressivement de cette domination de l'écrit, les pratiques des avant-gardes sont propulsées vers de nouveaux possibles compositionnels avec l'avènement d'une oralité médiatisée par des machines.

Selon Molino, les nouvelles techniques de transmission du musical — dans le cas qui nous intéresse, l'électronique et l'enregistrement — ne remplacent jamais les pratiques qui précèdent, mais suscitent plutôt des formes hybrides (Molino 2007, 519). René Orea observe en ce sens l'apparition d'une « nouvelle oralité » en musique après la Seconde Guerre mondiale, alors que l'écriture musicale est appelée à changer de fonction à l'ère de la médiatisation électronique. La partition tiendrait désormais le rôle de « guide formel, dont les changements sont prévus d'une interprétation à une autre, sur le plan conceptuel » (Orea 2011, 21). Cette redéfinition de la partition replaçant la performance au centre de la création est particulièrement observable dans *Momente*.

L'oralité seconde hétérophonique de *Momente*

Momente (1962-1969) est une œuvre emblématique de la forme-moment[9]. De fait, elle est inscrite sur une partition « polysémique », c'est-à-dire qu'elle peut prendre différentes formes d'une performance à l'autre. Il revient donc aux interprètes de déterminer le déploiement particulier de l'œuvre en fonction des probabilités schématisées par Stockhausen dans la préface de la partition originale (Stockhausen 2008).

Les esquisses de *Momente*[10] montrent que le compositeur a prédéterminé les différents paramètres à choisir 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* (tableau 1). Tous ces groupes sont associés à des textures particulières qui se traduisent par une graphie adaptée à chacune d'entre elle : les moments « D » à la polyphonie, les moments « K » à l'homophonie et les moments « M » à l'hétérophonie. De fait, dans *Momente* comme dans toutes les œuvres de forme-moment,

---

8 L'influence de l'esthétique absolutiste d'Hanslick a été démontrée par Jean-Jacques Nattiez (1993), Darla Crispin et Stefan Östersjö (2018), mais aussi par Lydia Goehr (1989) dans son article « Being True to the Work » sur lequel je reviendrai plus loin.

9 Pour des analyses plus développées de *Momente*, on peut lire les articles de Roger Smalley qui a lui-même interprété une version de l'œuvre sous la direction de Stockhausen (Smalley 1974a et 1974b).

10 Les différentes étapes de la composition de l'œuvre sont observables dans un cahier d'esquisses intitulé *Ein Schlüssel für Momente,* publié par Edition & Verlag Bockzkowski en 1962 et désormais distribué par Stockhausen-Verlag.

> 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, 262).

Les « moments purs » (définis selon les paramètres dans le tableau 1), se retrouvent à la base d'un déroulement de l'œuvre toujours variable et générant de nouveaux moments parmi lesquels les différents paramètres s'intègrent et forment des moments complexes selon les choix de déroulement de l'œuvre par les interprètes. Une fois les différentes configurations de l'œuvre sélectionnées par les musiciens en fonction des consignes de la partition, les différents moments sont réunis en une partition unique et peuvent être représentés en un plan schématisant la « rencontre » entre les différents moments « purs » (figure 2). Par exemple, dans le moment M(k), on retrouve une forte présence des caractéristiques des moments purs « M » et un ratio plus réduit des spécificités du moment pur « K ». Lorsque celles-ci se rencontrent en un même moment, elles s'entremêlent pour créer de nouvelles possibilités sonores (par exemple, les trompettes associées à « M » peuvent se mêler à la périodicité et à la verticalité de « K »).

Tableau 1. Paramètres des groupes de moments de *Momente* (1962-1969)

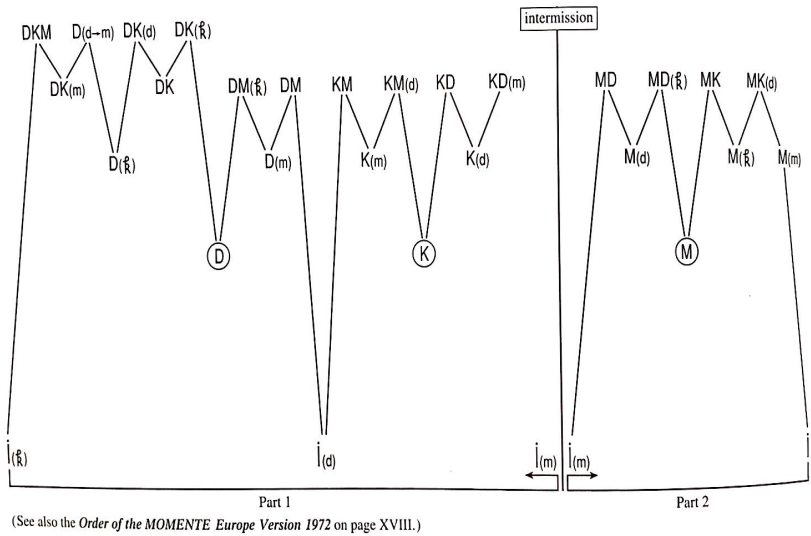
Moments « D »	Moments « K »	Moments « M »
Diagonal	Vertical	Horizontal
Polyphonie	Homophonie	Monophonie/hétérophonie
Irrégularité (syncopé)	Périodicité	Aléatoire ou statistique
Notes	Bruits	Mélange de notes et bruits
Orgues électriques	Percussions	Trompettes et trombones
Chœur féminin	Chœur masculin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

La forme-moment et l'hétérophonie s'inscrivent dans le contexte plus large d'une reconception de l'idée d'œuvre et du rôle des interprètes et des auditeurs dans la pensée de Stockhausen. En effet, les moments « purs » de l'œuvre peuvent être associés à la conception de musique « pure », qui est particulièrement importante pour les compositeurs sériels de l'époque. Cette idée fait référence à une musique qui n'aurait aucune propriété sémantique en elle-même[11]. Pour

[11] Dans un texte de conférence publié en 1959, Stockhausen rejette d'abord l'idée d'une musique « pure » (Stockhausen 2017, 258, n. 1), mais il se réapproprie le terme 10 ans plus tard, notamment dans le documentaire *Stockhausen et les grottes de Jeita* (1969). Influencés par la pensée structuraliste, les compositeurs sériels comme Stockhausen, Boulez et Pousseur considèrent que la musique n'est pas un langage fonctionnel. Selon Grant, cette idée donne une nouvelle fonction au « récepteur » de la structure musicale (l'interprète ou l'auditeur), qui tient désormais un rôle plus actif dans la création : c'est à lui de structurer l'œuvre (Grant 2001, 199-221).

Stockhausen, il reviendrait aux interprètes de les « structurer », et ainsi de leur donner une signification. Ce processus de « structuration » des moments purs de l'œuvre par les interprètes de *Momente* sera envisagé à travers la description qu'en fait Stockhausen dans ses écrits et ses conférences, mais aussi par l'étude de la partition de *Momente* à la lumière des trois dimensions du modèle de Pärtlas présenté plus haut (figure 1) : la pensée musicale, le comportement des musiciens et la texture elle-même.

Figure 2. Plan de *Momente*, version européenne de 1972



(See also the *Order of the MOMENTE Europe Version 1972* on page XVIII.)

La pensée musicale de l'hétérophonie « statistique » dans *Momente*

Le concept de « pensée musicale » de l'hétérophonie permet de nommer les connaissances traditionnelles liées à l'hétérophonie, partagées et communiquées selon la terminologie employée par les musiciens dans une culture donnée (Pärtlas 2016, 54). À partir d'une même terminologie et de connaissances communes, la pensée musicale se transmet, autant celle des compositeurs, des interprètes que des auditeurs[12].

Dans *Momente*, l'hétérophonie est associée à la composition « statistique » (voir le tableau 1). Comme le public — et même parfois les interprètes — de la culture dite « savante » et occidentale et de l'époque de Stockhausen ne sont généralement ni familiers avec le concept d'hétérophonie, ni avec celui de composition « statistique », le compositeur entreprend de transmettre lui-même la pensée musicale nécessaire à l'appréciation de son œuvre. Cet enseignement se concrétise d'abord

12 Bien que cette distinction entre les différents rôles ne s'applique pas nécessairement dans plusieurs musiques de tradition orale.

dans un texte lu à la radio et publié dans *die Reihe*, puis dans une « auto-analyse[13] » de *Momente* filmée par Allied Artists London (Stockhausen 1972a).

J'ai déjà mentionné que pour Stockhausen comme pour Pärtlas, l'hétérophonie était formée de plusieurs « événements sonores » suivant une même ligne sans être synchronisés verticalement. Pour représenter cette ligne moins précise ou « contrôlée », Stockhausen utilise ce qu'il nomme lui-même une graphie statistique, dont la fonction est de représenter différentes lignes similaires que les interprètes tâcheront de produire parallèlement. Mais en quoi consiste spécifiquement cette graphie « statistique » ?

Le compositeur retrace les prémisses de ce type d'écriture chez Debussy — comme en témoigne son texte « De Webern à Debussy : remarques sur la forme statistique » initialement publié dans *die Reihe* (1954). Dans une musique statistique, les sons individuels 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 fréquence individuelle, mais s'intéresse plutôt à la moyenne, au global, au *dividuel,* opposé à l'*individuel*[14]*,* plutôt caractéristique de la musique très précise et structurée de Webern, dans laquelle chaque son est individuellement audible.

À certains moments « M » et hétérophoniques, Stockhausen utilise cette graphie statistique, observable à la figure 3, qui s'oppose à la graphie plus quantitative et traditionnelle des moments « D », ces derniers étant de texture polyphonique (figure 4). Le résultat de cette écriture qualitative demeure ainsi indéterminé, et il revient à l'interprète de faire des choix en termes de hauteurs et de durées — de structurer les sons — au moment de la performance.

La notation qualitative s'oppose à la graphie quantitative plus traditionnelle en ce qu'elle permet de représenter des images graphiques illustrant l'action à exécuter plutôt qu'une fréquence et une durée, un principe décrit par Stockhausen dans « Musique et graphisme » [1960] :

> 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, 251).

---

13 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 » (Donin 2013, 1631). Cette approche 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 (*Ibid*.).

14 Une terminologie qu'il emprunte à Paul Klee (Grant 2001).

Figure 3. Extrait de la partition originale de *Momente* (Stockhausen 2008), Moment « M ».
© Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten, Germany.

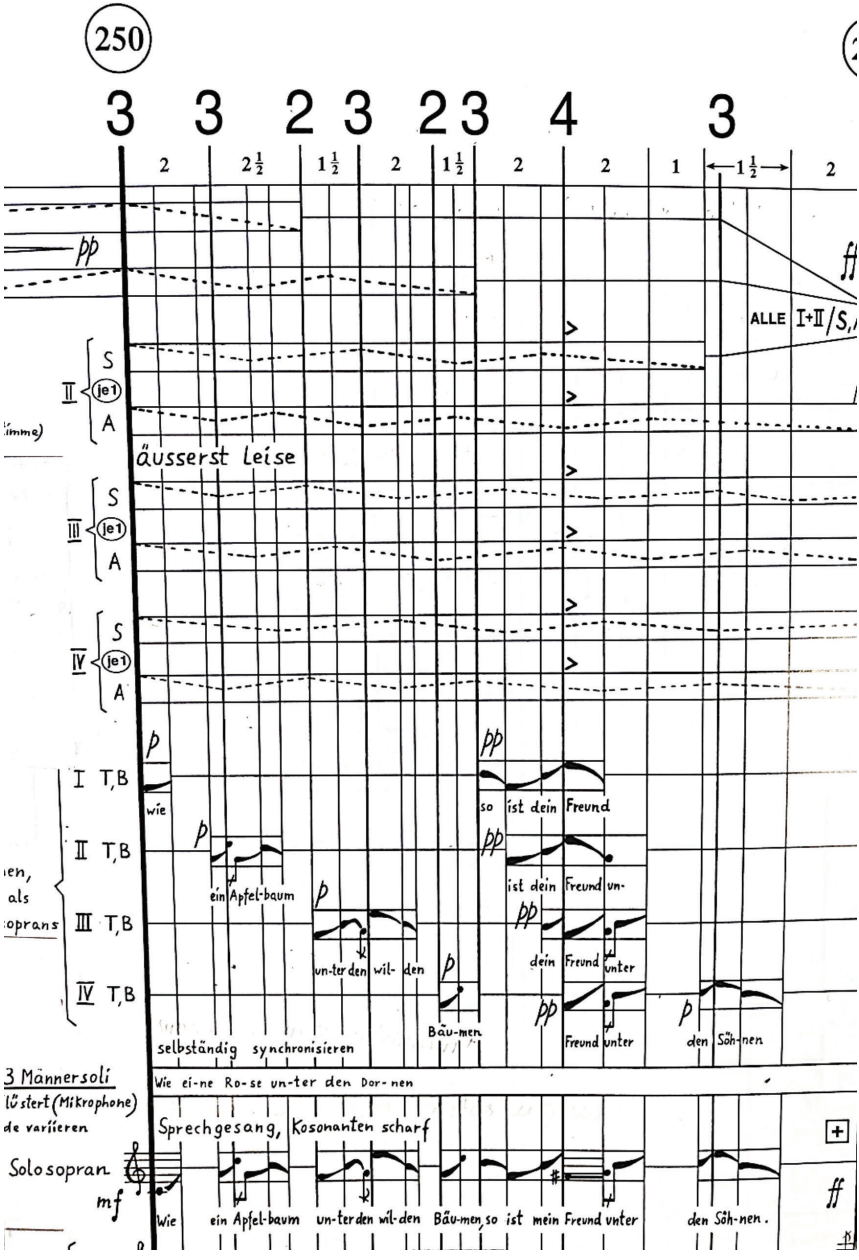
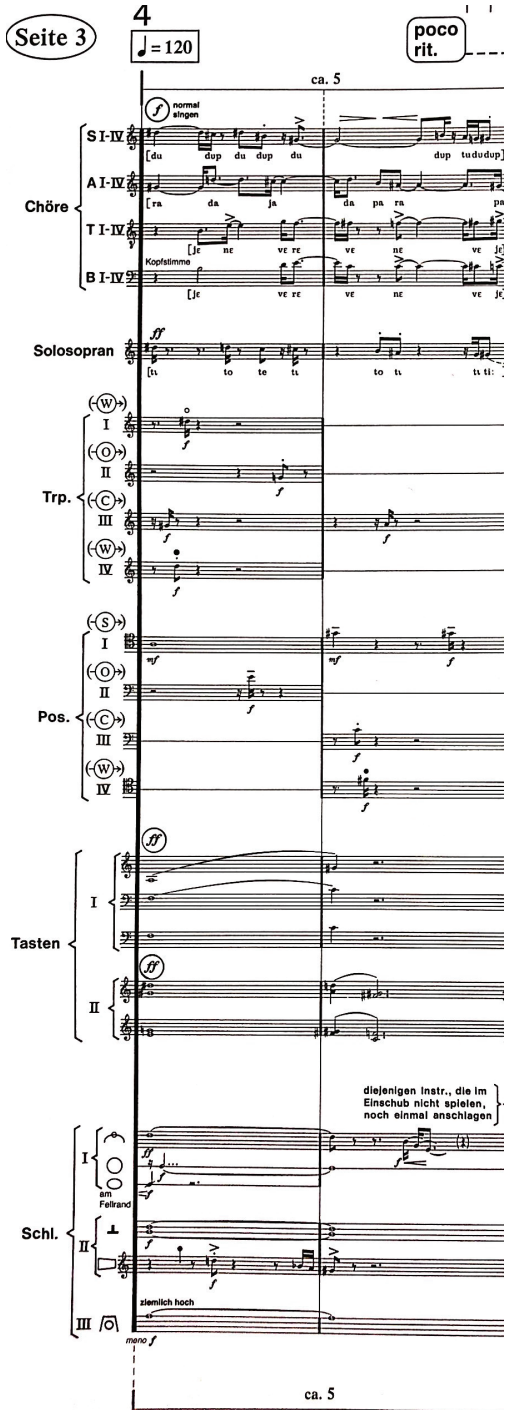


Figure 4. Extrait de la partition originale de *Momente* (Stockhausen 2008), Moment « D ». © Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten, Germany.



En d'autres termes, la notation qualitative n'est pas le signifiant d'une réalisation sonore (signifié) prédéterminée, comme dans la notation traditionnelle occidentale. C'est plutôt l'être vivant, l'interprète, qui détermine la valeur sonore en cours d'exécution. Pour reprendre les termes employés par Zumthor, « le sens du texte se lit dans la présence et le jeu d'un corps humain » (Zumthor 1987, 292). Dans la partition de *Momente* — et particulièrement dans les moments « M », qui sont hétérophoniques — cela se concrétise par une organisation des hauteurs et des durées qui est aléatoire ou « statistique » ; elle ne signifie pas des fréquences et des durées spécifiques, mais plutôt une idée générale et globale du sonore qu'il s'agit pour l'interprète de créer lui-même au cours de la performance.

Dans sa conférence sur *Momente* citée plus haut, Stockhausen ajoute des précisions quant à sa propre conceptualisation de cette texture, mais aussi quant à celle des musiques dites « folkloriques » :

> *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* [entre les lignes] *can be filled with all sorts of activities. It is still a melody but its heterophony. Hetero means "many"* [sic] *phony means "sound together"* [sic] […] (Stockhausen 1972a).

Le compositeur 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.). Cette conception correspond à ce que Pärtlas (2016) nomme une hétérophonie « fonctionnellement différenciée[15] », sur laquelle je reviendrai dans la sous-section suivante axée plus spécifiquement sur l'exécution par les interprètes.

Enfin, Stockhausen précise que l'hétérophonie est une texture qui se retrouve dans plusieurs cultures 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* » (Stockhausen 1972a), une affirmation qui sous-entend son intérêt et sa connaissance des musiques hétérophoniques de tradition orale de Bali et du Vietnam, autant que des musiques occidentales qui gravitent autour de lui, un aspect fondamental notamment dans *Telemusik*.

L'exécution hétérophonique dans *Momente*

Le niveau « comportemental » de l'hétérophonie selon le 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 de l'auditoire, etc. (Pärtlas

15 Pour Pärtlas, l'hétérophonie peut être « fonctionnellement différenciée » — notamment dans la musique instrumentale où chaque instrumentiste tient un rôle différent dans l'exécution d'une même mélodie —, ou bien « fonctionnellement homogène », lorsque tous les musiciens exécutent une même mélodie, sans répartition de fonctions particulières.

2016, 67). Ce niveau 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 *hic et nunc*, qui *infèrent* des significations dans les œuvres.

Stockhausen s'intéresse particulièrement à cet aspect lorsqu'il développe la forme-moment. En plus de la forme « polysémique » de l'œuvre *Momente*, j'ai montré que l'hétérophonie y était associée à une répartition des hauteurs et des durées indéfinies, représentées en une écriture statistique et 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 de *Werktreue*, mise de l'avant depuis l'absolutisme musical d'Hanslick. L'idéal esthétique de ce dernier 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 une représentation la plus fidèle possible de l'« œuvre » unique, 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, 55).

Dans les années 1960, 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, 245). Héritier de cette « hégémonie de l'écrit » caractéristique de l'oralité seconde (Zumthor 2008), Stockhausen évacue la notion de répétabilité d'une performance musicale sans rejeter complètement la tradition écrite, rétablissant la créativité de l'interprète comme condition fondamentale de l'activité musicale.

Dans ce même ordre d'idées, *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. Par exemple, à la figure 3 (introduite précédemment), la partition fournit 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 » (Pärtlas 2016) 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 », alors que les hauteurs et les durées n'ont pas été déterminées à l'avance.

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, 33).

C'est dans ce contexte que la réalisation sonore elle-même n'est jamais prévisible dans *Momente*, puisque les différentes « règles » et l'écriture qualitative peuvent mener à des formes, des fréquences et des durées encore plus variables que dans une œuvre à l'écriture déterminée. Cette caractéristique contribue à la réalisation d'une texture hétérophonique tant dans le comportement des interprètes pendant la performance que dans la pensée musicale qui l'entoure, la prépare, la commente et en assure la transmission.

Texture hétérophonique en contexte de nouvelle oralité seconde

Selon Pärtlas, le niveau sonore de l'hétérophonie est 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, 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* conservait à l'intérieur de la partition uniquement.

Héritier d'une culture musicale en contexte d'oralité seconde, le compositeur tient à remettre de l'avant la performance, qui n'est pas une somme de propriétés dont on pourrait faire l'inventaire et qui sous-tendrait une formule générale « absolue » (tel que le veut l'idéal du *Werktreue*), mais un évènement qui ne peut être saisi que relativement à ses manifestations singulières (Zumthor 1990, 45). L'étude de l'hétérophonie dans *Momente* révèle donc cette *nouvelle* oralité seconde, où la partition sert à transmettre aux interprètes les qualités des lignes ou des mélodies « statistiques », guidant tout au plus la production toujours inouïe des textures hétérophoniques, et non leur reproduction à l'identique selon une écriture définie.

Échantillons hétérophoniques « statistiques » et oralité médiatisée dans *Telemusik*

Dans *Telemusik*, Stockhausen rapproche ce qu'il nomme des « objets trouvés », c'est-à-dire des échantillons de musiques extraoccidentales éloignés temporellement et géographiquement, en une même œuvre. Si dans *Momente* le

compositeur cherchait à intégrer des sonorités et des textures différenciées pour créer de nouveaux moments uniques et autonomes, dans *Telemusik*, ce sont les « objets trouvés » de cultures distinctes mélangés à des sonorités qu'il a lui-même créées que Stockhausen reprend pour en faire de nouvelles compositions « unifiées ».

Björn Heile a montré que *Telemusik* est une première étape vers ce que Stockhausen considère comme une *Weltmusik* ou « musique universelle ». Comme nous le verrons dans l'analyse qui suit, Stockhausen témoigne d'un intérêt sincère pour les musiques traditionnelles qu'il reprend dans *Telemusik*, mais il n'en demeure pas moins qu'il considère incontestablement que sa propre musique a atteint un « niveau » supérieur (Heile 2009, 198), par exemple lorsqu'il qualifie certaines musiques hétérophoniques de « naïves ». Je montrerai comment l'hétérophonie illustre bien les paradoxes de la pensée de Stockhausen qui, au lieu de créer une réelle « unité » entre sa propre musique et celles d'autres personnes, tend plutôt à retirer toute forme d'agentivité aux musiciens dont il « intègre » les enregistrements à son œuvre.

C'est à l'aide d'un procédé nommé « intermodulation » que le compositeur parvient à moduler les échantillons avec des sons créés synthétiquement, tout en modulant leurs différentes caractéristiques les unes par rapport aux autres. Stockhausen en décrit ainsi le procédé général :

> *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, 94).

Parmi les différentes musiques traditionnelles utilisées comme « objets trouvés » (tableau 2), plusieurs ont été étudiées par des ethnomusicologues du point de vue de l'hétérophonie, incluant le gamelan balinais (Gold 2005), le gagaku japonais (Gottschewski 2013) et la musique des Montagnards du Vietnam (Hai 2019). 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 extraoccidentales, qui demeurera par la suite un aspect important dans sa pensée musicale.

Telemusik est diffusée sous forme de « Texte-CD », un dispositif régulièrement utilisé par Stockhausen pour présenter une conférence et une œuvre. Ce moyen de transmission de sa pensée et de son œuvre peut être appréhendé en tant que dispositif « intermédial », un concept indiquant qu'« un média recèle en soi des structures et des possibilités qui ne lui appartiennent pas exclusivement » (Müller 2000, 112). De fait, dans le texte-CD de *Telemusik*, on retrouve une conférence audio de Stockhausen, des extraits des échantillons de musiques extraoccidentales qu'il intègre dans son œuvre, la reproduction d'une page de partition et une invitation à se procurer la conférence intitulée *Telemusik*, filmée en 1972 par Allied Artists London dans la foulée des captations audiovisuelles entreprises par cet organisme. C'est à la lumière de ce

dispositif qu'il faut s'intéresser à l'interaction entre la partition, les conférences, les échantillons sonores de musiques extraoccidentales et l'enregistrement de l'œuvre. Cette étude intermédiale à l'aune des trois niveaux du modèle de Pärtlas souligne comment l'hétérophonie dans cette œuvre ne peut être appréhendée qu'en contexte d'oralité médiatisée par des technologies électroniques (Zumthor 2008).

Tableau 2. Liste des extraits sonores d'enregistrements de musiques traditionnelles présentés dans le texte-CD de *Telemusik* (Stockhausen-Verlag, 2007).

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 Bacsi, Janos Bacsi
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)

La pensée musicale et les échantillons « statistiques » de *Telemusik*

J'ai déjà mentionné que le niveau de la pensée musicale correspondait selon Pärtlas aux connaissances relatives à l'activité musicale et à la transmission de ces dernières parmi les musiciens et le public d'une même culture. Dans sa conférence sur *Telemusik* (Stockhausen 1972b), Stockhausen entreprend de familiariser son public avec les circonstances de la création de son œuvre lors

de son voyage au Japon. La conférence filmée par Allied Artists London est l'occasion d'en apprendre davantage sur ce voyage qui a particulièrement marqué la pensée du compositeur.

Stockhausen explique en introduction que *Telemusik* représente un changement de paradigme dans sa démarche compositionnelle : elle est la première de ses œuvres dans laquelle un objet préexistant, reconnaissable, est volontairement utilisé pour la création d'une nouvelle œuvre. De fait, 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 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 4 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 subsaharienne que Stockhausen intitule « African music - 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[16].

Stockhausen insiste sur le fait que cette œuvre, contrairement à celles de la génération précédente par Stravinsky ou par Varèse, n'est pas un « collage », mais plutôt une « nouvelle unité », « universelle », où les différentes musiques peuvent s'intégrer : « *Collage-work was the problem of the first half of the century — juxtaposing things* [...], *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, 95). Selon Bhagwati et Goldman, cette attitude correspond à celle des compositeurs eurologiques[17] 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 (Bhagwati et Goldman 2018, 10–11).

16 Les moments numéro 1, 2, 4, 6, 8, 10 et 16.

17 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, 15).

Cette attitude eurologique est particulièrement manifeste lorsque Stockhausen compare la musique hétérophonique vietnamienne à la musique « statistique » européenne :

> *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 1972b).

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, particulièrement l'idée que les musiques traditionnelles sont « pures » (Aubert 2001, 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 sans contact avec l'écriture — c'est-à-dire en contexte d'oralité primaire (Zumthor 2008) — 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 » (Aubert 2001, 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 simplement ce qui correspond au troisième niveau du modèle de Pärtlas, soit leur statut de « texture » en tant que réalisation sonore uniquement, et les inclut dans sa vision des formes « statistiques ».

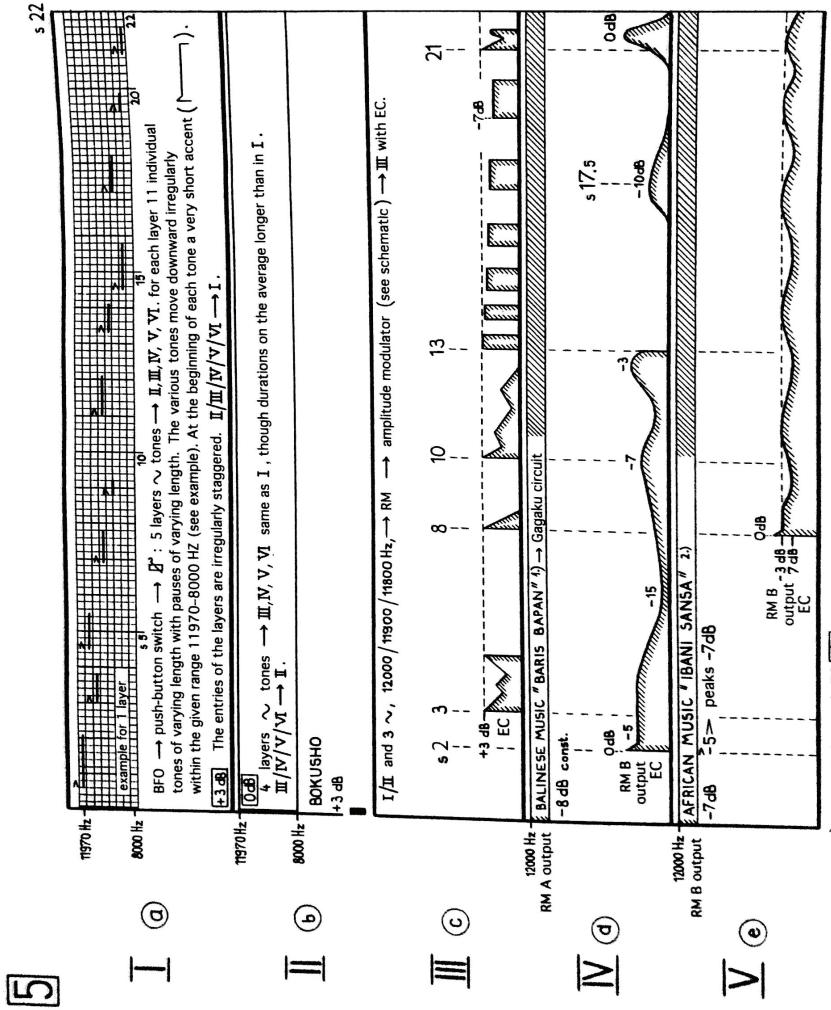
Le comportement des musiciens (ou son absence)

Si le niveau « comportemental » de l'hétérophonie était associé à l'écriture statistique et à la graphie « qualitative » de *Momente*, il est plus problématique dans *Telemusik*. Alors qu'il repose sur la posture et le corps des interprètes, les gestes, les interactions entre les musiciens dans l'ensemble, etc. (Pärtlas 2016), 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, 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 » (*Ibid.*, 59).

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 médiatisée électroniquement, 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* implicite dans la production de l'hétérophonie en particulier ?

Figure 5. Cinquième Moment de *Telemusik*. © Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten, Germany.



En observant 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. Le commentaire sur l'œuvre par le compositeur 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 (également par lui) pour chaque extrait des musiques traditionnelles reprises dans *Telemusik*, suivies de l'œuvre en conclusion de l'album.

Les échantillons 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,* lorsqu'ils sont repris dans *Telemusik.* 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 (Stockhausen 1974), l'ensemble de l'œuvre *Telemusik* n'est marquée que par la présence de Stockhausen (le récit de son voyage dans la conférence, 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 telles que la musique des Montagnards 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, 55). La reprise de ces enregistrements comme « objets trouvés » et les courtes descriptions sur l'album ne rendent pas compte de ces spécificités pourtant incontournables selon de nombreux ethnomusicologues ayant étudié différentes pratiques musicales à l'international sur le terrain.

Une texture intermodulée

Au niveau de la texture elle-même, que Pärtlas considère comme un niveau indépendant de la pensée musicale et du comportement, 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, spécifiquement pour les « intermoduler ». De la même façon que les paramètres distincts des moments « purs » formaient de nouveaux moments « intégrés », les moments de *Telemusik* se composent d'objets préexistants (considérés eux aussi comme « purs » par Stockhausen) et de nouvelles sonorités électroniques générées par le compositeur pour en faire des artéfacts sonores innovants. Ainsi, les différents échantillons dans *Telemusik* ne sont jamais entendus dans leur forme originale. Stockhausen 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, 94).

Stockhausen reprend donc certaines caractéristiques des objets préformés et de 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 » (*ibid*., 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, 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. Certains musiciens comme le compositeur Dieter Schnebel (1930-2018) ont fortement critiqué Stockhausen d'avoir modifié ces échantillons au point où plusieurs ne sont même plus reconnaissables (Schnebel cité par Heile 2009, 110). À l'instar d'Aguila, on peut qualifier cette pratique compositionnelle d'« universalisme abstrait » (Aguila 2013, 1177), locution évoquant le fait de reprendre des pratiques musicales sorties de leur contexte, sans tenir compte des individus musiciens qui ont pu rendre cette musique disponible aux compositeurs. Si Stockhausen fait pour sa part référence aux artistes et à leurs pays d'origine dans le livret de l'album, son « universalisme abstrait » est davantage associé à l'usage des échantillons hétérophoniques desquels il évacue toutes les pratiques sociales, situées corporellement et culturellement dans les coutumes des peuples en question, des aspects qui s'expérimentent en allant à la rencontre des musiciens.

Conclusion

En comparant la conception théorique de l'hétérophonie développée par Žanna Pärtlas avec *Momente* et *Telemusik*, il apparait que cette texture est associée dans ces deux œuvres à des innovations sur le plan de la transmission (à la fois écrite et médiatisée électroniquement) de la musique elle-même et des savoirs sur la musique que Stockhausen a développés. Dans *Momente*, le compositeur contribue à l'avènement d'une « nouvelle oralité » seconde, où l'hétérophonie est créée par les musiciens eux-mêmes au cours de la performance puisque les signes graphiques « statistiques » ne renvoient à aucun signifiant sonore défini. Il revient donc aux interprètes eux-mêmes de créer — voire d'improviser — la texture durant l'exécution, une caractéristique importante de l'hétérophonie selon Pärtlas.

Dans *Telemusik*, au contraire, le niveau comportemental des interprètes ayant créé les textures hétérophoniques audibles dans les échantillons utilisés par Stockhausen est effacé dans l'œuvre électronique. Le dispositif intermédial met plutôt de l'avant le compositeur lui-même. L'auditeur a ainsi accès à ses conférences audiovisuelles et peut même prendre connaissance du rapprochement que Stockhausen propose entre la musique traditionnelle vietnamienne hétérophonique et la musique « statistique » européenne, mais il ne sait presque rien des musiciens à l'origine des extraits d'enregistrement repris par le compositeur.

Ces problématiques associées à l'« universalisme abstrait » de *Telemusik* doivent être considérées dans le cadre du nouveau développement spirituel et collectif que Stockhausen envisageait par la musique, rendu possible par une telle écoute en différé :

> *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, 48).

Inspiré par la théorie de Marshall McLuhan, Stockhausen entrevoit la musique telle qu'elle pourrait être vécue dans le « village global[18] ». C'est dans ce contexte de révolution technologique que se construit l'idée d'une tradition orale/aurale 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 ou au moment de la performance en direct. Le compositeur contribue en ce sens au développement de cette nouvelle oralité médiatisée par les dispositifs électroniques du XX^{e} siècle, 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, 174).

Cette « incitation à l'action » a nécessairement des implications quant à la transmission des savoirs (autant des « savoir-faire » que des « savoir-être » (Zumthor 2008, 184) 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, 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 électroniques significatives : un nombre élevé de captations audiovisuelles sont toujours en vente sur le site Internet de la fondation *Stockhausen-Stiftung für Musik* (Fondation Stockhausen pour la musique) et permettent de visionner

---

18 Expression utilisée par McLuhan dans *The Gutenberg Galaxy* (1962) pour désigner les nouveaux rapports d'interdépendance entre les différentes sociétés depuis l'apparition des médias électroniques. Encore une fois, la critique de la *Weltmusik* par Björn Heile (2009) amène un éclairage important sur les rapports entre les théories du compositeur et du philosophe.

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 aurale qu'il souhaitait construire. À cet égard, Stockhausen considérait les enregistrements audios de ses œuvres comme étant aussi importants que ses partitions (Stockhausen 1989a, 27).

Ces documents audiovisuels ont des répercussions sur les œuvres écrites sur partition : par exemple, il est possible d'écouter les versions de référence de *Momente*, mais aussi d'entendre Stockhausen expliquer ce qu'il entend par « forme statistique » ou « hétérophonie », un terme avec lequel le public — et même le milieu professionnel — de la musique dite « savante » n'est pas toujours familier encore aujourd'hui. Les différentes oralités adoptées par Stockhausen nous donnent ainsi accès à sa propre conception de l'hétérophonie, mais aussi au « savoir-faire » musical et même au « savoir-être » spirituel qu'il souhaitait partager à travers le monde, un aspect absolument incontournable dans la pensée musicale transmise par Stockhausen.

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, 520). Cette hybridité est caractéristique de l'hétérophonie « statistique » dans *Momente* et *Telemusik* : présentée à la fois graphiquement et électroniquement, 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 qui s'approprie les échantillons issus d'autres cultures 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, 14), Stockhausen propose à ses auditeurs de développer une écoute libre et différentiée 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 à la fois utopique et controversé 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.

Bibliographie

Aguila, Jésus. 2013. « Musique savante occidentale et cultures extra-européennes, 1950-1980 ». *Théories de la composition musicale au XXe siècle,* vol. 2, sous la dir. de Nicolas Donin et Laurent Feneyrou. Symétrie.

Amblard, Jacques. 2013. « Hétérophonie ». *Théories de la composition musicale au XXe siècle,* vol. 2, sous la dir. de Nicolas Donin et Laurent Feneyrou. Symétrie.

Aubert, Laurent. 2001. *La musique de l'autre : les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*. Georg.

Bhagwati, Sandeep. 2018. « Glossaire Raisonné ». *Circuit* 28 (1) : 15–22.

Bhagwati, Sandeep et Jonathan Goldman. 2018. « De l'appropriation au dialogue : des rencontres «transtraditionnelles» et leurs modalités ». *Circuit* 28 (1) : 9–14.

Bosseur, Jean-Yves. 2003. « Texture et matériau dans la pensée musicale contemporaine », *Muzikologija* (3) : 129-139.

Boulez, Pierre. 1963. *Penser la musique aujourd'hui*. Denoël-Gonthier.

Cott, Jonathan, et Karlheinz Stockhausen. 1973. *Stockhausen; Conversations with the Composer*. Simon and Schuster.

Crispin, Darla, et Stefan Östersjö. 2017. « Musical Expression from Conception to Reception ». *Musicians in the Making: Pathways to Creative Performance*, sous la dir. de John Rink, Helena Gaunt et Aaron Williamon. Oxford University Press.

Donin, Nicolas. 2013. « L'auto-analyse, une alternative à la théorisation ? », *Théories de la composition musicale au XXe siècle,* vol. 2, sous la dir. de Nicolas Donin et Laurent Feneyrou. Symétrie.

Evangelista, José. 1990. « Pourquoi composer de la musique monodique », *Circuit* 1 (2) : 55–70.

Goehr, Lydia. 1989. « Being True to the Work », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47 (1) : 55–67.

Gold, Lisa. 2005. *Music in Bali: Experiencing Music, Expressing Culture*. New York : Oxford University Press.

Goldman, Jonathan. 2014. « José Evangelista. Du gamelan balinais à l'hétérophonie contemporaine ». *La création musicale au Québec*, sous la dir. de Jonathan Goldman. Presses de l'Université de Montréal.

Gottschewski, 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* 10 (2) : 239–264.

Grant, M. J. 2001. *Serial Music, Serial Aesthetics: Compositional Theory in Post-War Europe*. Cambridge University Press.

Hải, Trần Quang. 2019. *50 Years of Research in Vietnamese Traditional Music and Overtone Singing*. Publication indépendante.

Heile, Björn. 2009. « *Weltmusik* and the Globalization of New Music ». *The Modernist Legacy: Essays on New Music*, sous la dir. de Björn Heile. Routledge.

Iverson, Jennifer. 2019. *Electronic Inspirations: Technologies of the Cold War Musical Avant-Garde*. Oxford University Press.

Kohl, Jerome. 2002. « Serial Composition, Serial Form, and Process in Karlheinz Stockhausen's *Telemusik* ». *Electroacoustic Music: Analytical Perspectives*, sous la dir. de Thomas Licata. Greenwood Press.

Kramer, Jonathan. 1988. *The Time of Music*. Schirmer Books.

Nattiez, Jean-Jacques. 1993. *Le combat de Chronos et d'Orphée : essais*. Christian Bourgois.

McLuhan, Marshall. 1962. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. University of Toronto Press.
Molino, Jean. 2007. « Qu'est-ce que l'oralité musicale ? », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle,* vol. 5, sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez. Actes Sud-Cité de la musique.
Müller, J. E. 2000. « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision ». *Cinémas* 10 (2–3) : 105–134.
Orea, René. 2011. « Paradoxe dans la relation entre oralité et écriture musicale », *Circuit* 21 (2) : 13–27.
Ong, Walter J. 1977. *Interfaces of the Word: Studies in the Evolution of Consciousness and Culture*. Cornell University Press.
Ong, Walter J. 1982. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. Methuem.
Smalley, Roger. 1974a. « 'Momente': Material for the Listener and Composer: 1. ». *The Musical Times* 115 (1571) : 23–28.
Smalley, Roger. 1974b. « 'Momente': Material for the Listener and Performer: 2. ». *The Musical Times* 115 (1574) : 289–89.
Stockhausen et les grottes de Jeita. 1969. Enregistrement vidéo. Réalisé par Anne-Marie Deshayes ; produit par Luc Ferrari. Midem productions.
Stockhausen, Karlheinz. 1971. *Ein Schlüssel für MOMENTE (A Key to MOMENTE)*. Bockzkowski.
Stockhausen, Karlheinz. 1989a. *Stockhausen on Music: Lectures and Interviews*. Textes réunis par Robin Maconie. M. Boyars.
Stockhausen, Karlheinz. 1989b. « Supra-humanisation ». *Towards a Cosmic Music*, sous la dir. de Tim Nevill. Element Books.
Stockhausen, Karlheinz. 1972a. *Lecture III: Moment-Forming and Integration (MOMENTE).* Allied Artists.
Stockhausen, Karlheinz. 1972b. *Lecture VI: TELEMUSIK*. Allied Artists.
Stockhausen, Karlheinz. 1974. « Musique universelle ». *Musique en jeu* (15) : 30–34.
Stockhausen, Karlheinz. 2007. *Telemusik*, Text-CD 16, Special Edition.
Stockhausen, Karlheinz. 2008. *Momente: für Solosopran, 4 Chorgruppen und 13 Instrumentalisten (4 Trompeten, 4 Posaunen, 2 elecktrische Orgeln, 3 Schlagzeuger)*. Kürten : Stockhausen-Verlag.
Stockhausen, Karlheinz. 2017. *Comment passe le temps : Essais sur la musique 1952-1961*. Textes réunis et traduits par Christian Meyer. Contrechamps.
Pärtlas, Žanna. 2016. « Theoretical approaches to heterophony ». *Res Musica* 8 : 44–72.
Zumthor, Paul. 1987. *La lettre et la voix de la littérature médiévale*. Seuil.
Zumthor, Paul. 1990. *Performance, réception, lecture*. Le Préambule.
Zumthor, Paul. 2008. « Oralité ». *Intermédialités* 12 : 169–202.

RESUMÉ

Cet article étudie l'hétérophonie dans la théorie et les œuvres de Karlheinz Stockhausen (1928-2007). Il s'intéresse aux écrits et aux partitions de Stockhausen à l'aune des travaux théoriques que l'ethnomusicologue estonienne Žanna Pärtlas propose sur l'hétérophonie. Stockhausen associe cette texture à la composition dite « statistique », qui lui permet de répartir les hauteurs et les durées de façon aléatoire. Cette pratique se manifeste par la notation graphique dite qualitative et l'exécution plus libre par les interprètes de *Momente*, mais aussi par l'insertion d'échantillons sonores de musiques traditionnelles et extra-occidentales dans *Telemusik*. Il apparait que l'hétérophonie et la musique « statistique » s'intègrent plus largement dans une nouvelle forme d'oralité musicale propre au XXe siècle qui peut être qualifiée, après Paul Zumthor, d'oralité « seconde » — c'est-à-dire une oralité qui s'est développée dans un contexte d'« hégémonie de l'écriture » — et « médiatisée » par les nouveaux dispositifs électroniques.

Mots-clés : Karlheinz Stockhausen, hétérophonie, *Telemusik*, *Momente*, oralité, composition statistique

ABSTRACT

This article studies heterophony in the thought and works of Karlheinz Stockhausen (1928-2007). It focuses on Stockhausen's writings and scores in the light of the theoretical work proposed by Estonian ethnomusicologist Žanna Pärtlas on heterophony. Stockhausen associates this texture with so-called "statistical" composition, which allows the composer to distribute pitches and durations randomly. This practice is illustrated in the so-called "qualitative" graphic notation and the correspondingly freer performances given by the musicians of *Momente*, and in the use of sound samples from traditional and non-Western music in *Telemusik*. Heterophony and "statistical" music can then be seen to be part of a new form of musical orality specific to the twentieth century, which, following Paul Zumthor, can be described as a "second" orality — that is, orality that developed in a context of "writing hegemony" — and "mediated" by new electronic devices.

Keywords: Karlheinz Stockhausen, heterophony, *Telemusik*, *Momente*, orality, statistical composition

NOTE BIOGRAPHIQUE

Vicky Tremblay est doctorante en musicologie à l'Université de Montréal. Après des études en littérature et en enseignement de la musique, elle a complété une maîtrise en musicologie. Son mémoire portait sur l'hétérophonie et l'oralité dans les œuvres de Karlheinz Stockhausen. Dans le cadre de sa thèse, elle s'intéresse à la musique sacrée dans le répertoire québécois du second XXe siècle à travers les œuvres des compositeurs Gilles Tremblay et Claude Vivier. Ses recherches doctorales sont financées par des bourses du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) et du Fonds de recherche du Québec (FRQ).

BIOGRAPHY

Vicky Tremblay is a doctoral student in musicology at the Université de Montréal. After studying in literature and music education, she completed a master's degree in musicology. Her master's thesis focused on heterophony and orality in the works of Karlheinz Stockhausen. Her doctoral thesis concerns sacred music in the Quebec repertoire of the second half of the 20th century, through the works of composers Gilles Tremblay and Claude Vivier. Her doctoral research is funded by grants from the Social Sciences and Humanities Research Council (SSHRC) and the Fonds de recherche du Québec (FRQ).