

# L'éducation musicale

nov./déc. 2009 • Bimestriel n° 563 • 12 €

[www.leducation-musicale.com](http://www.leducation-musicale.com)

## DOSSIER Révolutions et musique

- Révolution(s) et musique
- Beethoven et le style classique
- Charles Koechlin, compositeur engagé
- L'espace musical chez Stockhausen & Xenakis
- Chansons de la Révolution / Révolutions de la chanson

Iannis Xenakis

### ANALYSE MUSICALE :

- François Couperin : *L'Apothéose de Lully*
- Olivier Messiaen : *Le Merle noir*

Au CFMI de Lyon

9 782701 015606



# L'espace musical chez K. Stockhausen et I. Xenakis : phénoménologie et implications esthétiques (*Klavierstück I et Herma*)

## L'espace musical en tant que phénomène

L'« espace musical » est un concept relativement récent dans la théorie musicale. Son apparition date des années 1950-60. Il est vrai que l'usage de qualificatifs « spatiaux » dans la musique (tessitures, intervalles, échelles...) remonte loin dans le temps. Il en va de même pour toutes sortes d'associations poétiques d'ordre spatial (paysages, scènes, couleurs...). Cependant, la spatialité de la musique découverte au XX<sup>e</sup> siècle présente un caractère plus fondamental. Il s'agit d'une prise de conscience de la spatialité en tant que qualité inhérente à la matière sonore et à la saisie mentale de la musique en général, ce qui auparavant n'avait jamais fait l'objet d'une réflexion théorique.

Depuis l'âge des Lumières, et plus précisément depuis *Laocoon* de Lessing (1766), la pensée esthétique a adopté une division des arts en arts de l'espace et arts du temps. La musique s'est trouvée ainsi fermement associée au temps, et la réflexion philosophique ultérieure ne faisait qu'accentuer cette « spécialisation » : à travers Kant, Hegel, Schopenhauer, s'est instaurée une tradition qui envisageait la musique comme l'expression de l'intériorité subjective par excellence, ce qui, à l'ère romantique, signifiait également la révolte contre toute extériorité, mondanité et superficialité. Ainsi, la pensée philosophico-esthétique, d'après laquelle le temps était la

dimension propre de la vie intérieure, s'est orientée vers la négation absolue de tout élément spatial dans l'art sonore. Remarquons que cela n'empêchait pas le discours et le savoir sur la musique d'employer librement des concepts comme *hauteur*, *couleur* du son (timbre), *mouvement* des voix, *forme*, sans pour autant remettre en cause la thèse de la temporalité foncière de l'art musical. Car l'expérience esthétique de la musique classico-romantique, avec son langage tonal, était effectivement fondée sur la dimension temporelle de l'expérience intérieure. Il a fallu attendre les changements profonds qu'a subis la musique au XX<sup>e</sup> siècle pour que la pensée esthétique et théorique prenne conscience de ses caractéristiques intrinsèquement spatiales.

La « spatialisation » s'est manifestée de différentes manières dans quasiment toutes les tendances avancées de l'après-romantisme. Le fonds commun de ce tournant historique est la prise de distance envers le langage tonal qui, par le biais du principe d'attraction, assurait la primauté de la progression temporelle sur la perception spatiale. De la sorte, des artistes aussi différents que Debussy, Schönberg, Varèse ou Stravinsky ont, d'une façon ou d'une autre, contribué au basculement de la musique vers la prépondérance de l'espace. Mais les tendances de la première moitié du siècle n'ont été qu'un préambule de « l'expansion spatiale » des années 1950-60, lorsque la spatialisation a envahi la

musique sur tous les plans, jusqu'à la spatialisation physique du son. Le sérialisme généralisé concevait la musique comme « temporalisation d'une structure spatiale »<sup>1</sup>. Chez Xenakis, le son en tant que corps quasi-spatial est devenu une sorte de matière à modeler. Ligeti imaginait des œuvres faites de champs statiques dont la principale caractéristique était leur « couleur ». La musique expérimentale américaine, la musique répétitive, les compositeurs polonais des années 60, l'École Spectrale, pour ne citer que quelques grands mouvements, ont tous investi l'espace musical en le travaillant chacun de manière différente.

Pourtant, en ce qui concerne la théorie, malgré une quantité importante d'études et de réflexions disséminées çà et là, il n'existe jusqu'à présent aucune conception communément admise de l'espace musical. Dans les textes, circule tout un ensemble de termes qui appliquent le concept d'espace aux phénomènes et situations les plus divers : espace musical, espace sonore, espace tonal, espace temporel, espace abstrait et concret, espace interne ou externe, espace paramétrique (on pourrait continuer). Tous ces « espaces » s'entrecroisent, se confondent et se démarquent, sans former un système vraiment cohérent.

Les développements qui suivent sont fondés sur une approche qu'on peut définir comme phénoménologique. Cette approche s'appuie sur le principe selon lequel l'espace musical existe *en*

1. François Nicolas, *Le sérialisme*, publié sur <http://www.entretemps.asso.fr/Nicolas/TextesNic/Serialisme.html>, chapitre 7.

tant que phénomène dans la mesure où la musique se manifeste à notre mental comme une vision spatiale<sup>2</sup>. Cela veut dire que cette vision, à reprendre l'expression d'André Riotte et Alain Poirier, est « du même ordre que la représentation mentale du monde physique que se fait l'homme en général » ; et qu'elle « passe par les mêmes mécanismes mentaux »<sup>3</sup> que notre appréhension de ce monde visible et palpable.

Vu sous cet angle, le concept d'espace musical se présente sous plusieurs aspects :

- en tant que vision imaginaire des rapports quasi-géométriques entre les éléments sonores. Basée surtout sur la représentation mentale de la hauteur (haut-bas) et de la profondeur (près-loin), sans pour autant se réduire à une simple projection sur un système de coordonnées cartésiennes, elle implique une saisie rationnelle, analytique, du déroulement musical. Le terme qui paraît approcher mieux la réalité est celui d'« espace de figures » car les enchaînements sonores apparaissent justement comme des sortes de figures ou formes virtuelles ;
- en tant que matière sonore (espace-matière), mettant en valeur des associations avec des couleurs, des lumières, des matières physiques, etc. ;
- en tant qu'espace énergétique, imaginé comme un champ de forces qui se déploient dans l'œuvre musicale ;
- en tant que vision à grande échelle de l'œuvre entière ou de ses grandes parties ;
- en tant qu'espace physique, au sens de la spatialisation électroacoustique.

Notre étude des deux pièces pour piano, *Klavierstück I* de Stockhausen et *Herma* de Xenakis, se focalise sur les deux premiers aspects, l'espace de figures et l'espace-matière. Ces œuvres sont choisies comme exemples-type d'une mise en valeur particulièrement sélective d'une facette de l'espace musical dans la musique de ces compo-

siteurs, ce qui se manifeste aussi bien au niveau technique qu'au niveau esthétique de leur art.

## *Klavierstück I* de Stockhausen : de l'espace de figures vers l'espace expressif

Comme on le sait, la première période de l'évolution du sérialisme, où le contrôle sériel s'exerçait sur les paramètres de chaque son isolé, n'a pas duré longtemps. Au bout de quelques années, marquées par des œuvres comme *Structures I* (1951-52) de Boulez ou *Kreuzspiel* (1951) de Stockhausen, les protagonistes de l'avant-garde musicale ont dû remettre en cause cette technique qui leur paraissait déjà limitée et dépassée. « Un morceau de musique de ce style - écrivait Stockhausen - laisse souvent une impression générale d'homogénéité uniforme. Il n'y a, dans le détail, pas de variations formelles plus importantes, aucune différence d'aspect dans la composition. »<sup>4</sup> La recherche des principes d'une structuration plus efficace a débouché sur la technique de « composition par groupes » (*Gruppenkomposition*), qui vers le milieu des années 50 était déjà pratiquée par la plupart des compositeurs sériels. Le contrôle sériel s'étendait ainsi sur les unités plus grandes de la forme, des groupes de sons, et non plus des sons isolés. Diverses caractéristiques de groupe (par exemple la tessiture, le caractère du mouvement, la durée, etc.) pouvaient agir comme facteurs de structuration nettement perceptibles. Cela favorisait également l'introduction de hiérarchies de niveaux : les groupes pouvaient se scinder en sous-groupes ou s'agrèger en groupes de groupes.

*Klavierstück I* (1952) est un des premiers fruits de cette démarche. Bien que composé avant la formulation théorique des principes de la *Gruppenkomposition*, ce morceau en est déjà un exemple accompli,



Karlheinz Stockhausen

sans pour autant présenter les sophistications des œuvres ultérieures conçues dans le même sillage (*Zeitmässe*, *Gruppen*, *Kontakt*...). En 1955, Stockhausen rédige un texte intitulé « Composition par groupes : *Klavierstück I* (guide pour l'écoute) », destiné à une émission radiophonique, où il aborde des problèmes de perception propres à la composition par groupes. Dans son propos, la notion de groupe apparaît comme un maillon de jonction entre le travail de composition et l'ordre perceptif. Le concept de groupe permet de réaliser ce que Stockhausen appelle « écoute et composition structurelles » : une structuration de la musique (et conjointement de l'écoute) selon des différences et des affinités entre groupes. Elle implique une perception des caractéristiques globales des groupes, perception qui ne s'accroche pas aux détails : aux intervalles, aux rapports de durée ou d'intensité entre les éléments particuliers. Ce qui compte, c'est « l'ensemble de l'image sonore [qui] se grave [...] dans notre sensation [...] en tant qu'impression de structure »<sup>5</sup>. Les groupes se présentent chez Stockhausen comme

2. Faute de place pour des développements philosophiques, on peut faire référence ici à une définition générale du concept de phénomène, par exemple : « Ce qui apparaît, se livre à la perception d'un sujet » (*Grand Dictionnaire de la philosophie*, sous la direction de M. Blay, Paris, Larousse-CNRS, 2005, p.793). 3. André Riotte & Alain Poirier, « Présentation » de *l'Analyse Musicale n°15, L'espace musical*, Paris, SFAM, avril 1989, p.3. 4. Cité dans : Michel Rigoni, *Karlheinz Stockhausen... un vaisseau lancé vers le ciel*, Lillebonne, Millénaire III, 1998, p.119, d'après : Karlheinz Stockhausen, *Texte zur Musik I*, Köln, DuMont Schauberg, 1963, p.76. 5. Karlheinz Stockhausen, « Composition par groupes : *Klavierstück I* (guide pour l'écoute) », in : *Contrechamps n°9, « Karlheinz Stockhausen »*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1988, p.16-25, p.19.

des entités qui dessinent des figures diverses dans l'espace. La musique est alors perçue (et conçue) précisément comme un espace de figures (Stockhausen appelle ces structures « formes sonores »). Les « formes sonores » doivent surtout s'imprégner dans notre mémoire selon leurs caractéristiques saillantes, afin d'être intégrées dans l'image globale d'une œuvre. Dans la figure 1, on voit le début du *Klavierstück I* avec le découpage en groupes selon l'analyse de l'auteur. La première et la deuxième ligne correspondent respectivement au premier et au deuxième ensemble de groupes qui sont des unités d'ordre supérieur (le morceau en comporte, au total, six). Le premier ensemble se subdivise en deux sous-ensembles indiqués par des pointillés. Les qualités par lesquelles Stockhausen caractérise chaque groupe sont : la direction générale du mouvement, l'ambitus et le registre, le nombre d'attaques et de notes, la vitesse, la durée globale, la répartition des intensités, les césures. L'écoute structurale est censée organiser la perception d'après les différences et les ressemblances entre les groupes. Par exemple, le premier et le deuxième groupe forment un ensemble soudé du fait qu'ils décrivent des lignes de mouvement opposé (montée lente - descente rapide), qu'ils ont un « som-

met » commun (septième majeure *réb-do*), et qu'ils sont séparés du groupe suivant par un silence assez long, ainsi qu'évidemment, à cause du caractère fort dissemblable du groupe 3. En même temps, le groupe 1 entretient un lien avec le groupe 9 : si le premier consiste en la constitution progressive d'un accord (les notes jouées sont maintenues sur la pédale), le deuxième présente le procédé inverse : la déconstruction d'un accord par extinction de ses éléments, et ainsi de suite.

Selon Stockhausen, l'idée de composition par groupes a pour origine l'intention de rendre « lisible » l'organisation structurale de la musique. Mais l'intuition profonde qui anime la démarche du compositeur ne se limite pas à cet objectif technique. Il semble, en effet, que chez Stockhausen la composition par groupes représente un moyen de façonner des « formes sonores » à l'image des *gestes expressifs*.

Écoutons (et observons) les formes sonores du *Klavierstück I* : ne sont-elles pas des gestes modelés dans l'espace sonore, des gestes expressifs affranchis de toute connotation sentimentale ou narrative ? Stockhausen préconise dans son texte une écoute qui ne s'attache qu'aux contours et aux propriétés globales des groupes, de façon à les perce-

voir en tant qu'unités complexes mais entières – autrement dit, en tant que formes quasi plastiques. Une pareille attitude d'écoute a donc pour visée la « lecture » des gestes expressifs et non seulement de l'organisation structurale.

La « lecture » en question peut, en effet, être assimilée à la perception du geste dans les arts plastiques où celui-ci est *a fortiori* inscrit dans un support spatial. Il s'agit de « récupérer » et de revivre le geste avec son contenu énergétique et affectif, comme, par exemple, on peut reconstruire virtuellement et revivre le geste du pinceau d'un peintre, le geste exprimé par les formes d'une composition abstraite, par un personnage figuratif ou encore celui plus global porté par l'ensemble d'une composition.

À propos du geste expressif, qui n'est autre chose qu'une unité de *sens* musical, il convient d'ouvrir ici une brève parenthèse. Dans la musique tonale, le geste expressif était incarné avant tout par ce que Boris Assafiev appelait *intonation*. Cette notion renvoie à l'expression vocale en tant qu'ancrage fondamental de la musique. Dans l'acception première du terme, il s'agit des cellules motiviques simples dont l'élément constitutif est l'*intervalle*, associé à un profil rythmique ainsi qu'à un contexte tonal-fonctionnel (ou éventuellement modal).

1<sup>er</sup> ensemble de groupes

2<sup>ème</sup> ensemble de groupes

\*) Das Tempo jedes Stückes wird von kleinsten zu größtem, festere bestimmt. So schnell, wie möglich. Wenn dieses Tempo erreicht und notwendigst fixiert ist, können alle komplizierteren Zeitproportionen in Klammern (...) durch Tempo-wechsel ersetzt werden.  
The tempo of each piece, determined by the smallest note-value, is "As fast as possible." When the player has found this tempo and determined it metronomically, all the more complicated time-proportions under the brackets (...) can be replaced by change of tempo.

Figure 1. K. Stockhausen. *Klavierstück I*, deux premiers ensembles de groupe



La suppression de cette dernière composante par l'école schönberguienne a eu pour effet précisément la « spatialisation » de la musique, puisque c'était essentiellement l'attraction tonale qui assurait la prédominance du suivi sympathique-émotionnel de la musique « en temps réel ». La tonalité une fois dissoute, la perception de la musique devait désormais s'appuyer principalement sur sa saisie quasi visuelle, c'est-à-dire spatiale, par l'oreille. De la sorte, l'espace musical, notamment l'espace de figures, est devenu le support-médiateur du geste expressif. Chez Webern, particulièrement dans ses œuvres tardives, l'intonation, confinée ainsi dans l'espace, a subi un rétrécissement extrême, et il ne restait alors plus qu'un pas à franchir pour qu'elle s'estompe totalement dans le style pointilliste du premier sérialisme généralisé.

Que se passe-t-il donc chez le Stockhausen des premiers *Klavierstücke* ? Eh bien, on assiste à un resurgissement du geste expressif, qui pourtant change pour ainsi dire de nature. Car, si dans la musique de Schönberg et de ses disciples le fondement du geste expressif était toujours l'intervalle, chez Stockhausen ce lien se trouve rompu. L'intervalle n'assure plus de fonction expressive, portée désormais par des « formes sonores », des structures-figures qui constituent l'espace musical. Avec ce basculement, le geste vocal cesse d'être le pivot de l'expression musicale en cédant définitivement sa place aux gestes corporels, picturaux ou plastiques.

Remarquons maintenant que tout ce qui vient d'être dit ne concerne que l'aspect quasi géométrique de l'espace musical. Il est légitime de se demander : qu'en est-il de l'espace-matière ? En effet, le rôle que joue la matière dans la perception proprement spatiale est, en l'occurrence, minime. Le sérialisme n'est pas, en général, une pensée de la matière, au sens où l'est la pensée musicale d'un Xenakis ou d'un Ligeti. Certes, on pourrait objecter que la palette timbrale d'une

pièce pour piano est d'office limitée, mais la question n'est pas là. *Herma* de Xenakis est également une pièce pour piano, mais comme on le verra plus bas, elle représente précisément ce qu'on peut appeler la pensée et l'esthétique de la matière. C'est que dans les œuvres stockhauseniennes, même là où il développe un travail extrêmement sophistiqué sur le timbre (œuvres électroniques, *Kontakte...*), la matière n'est le plus souvent qu'au service de l'espace des formes sonores : elle est son habillage, elle accentue son relief, sa lisibilité.

L'espace musical, et tout spécialement l'espace de figures, se trouve donc au cœur même de l'art stockhausien. On peut dire également que cet espace est « expressif », dans la mesure où les figures qui le constituent représentent des empreintes spatiales du geste. Pourtant, force est de constater que le maître de Köten développait son travail sans vraiment recourir à une appréhension théorique du phénomène en question. En effet, mis à part la spatialisation physique, ce n'est pas l'espace mais le temps qui était surtout au centre de ses préoccupations. Toute son œuvre est marquée par la réflexion sur le temps. Ses textes théoriques incontournables « ...comment passe le temps... » (1956) et « Momentform » (1960) concentrent les bases conceptuelles de l'élaboration d'œuvres comme *Zeitmaße* (1955-56), *Gruppen* (1955-57), *Momente* (1962-64/69).

L'attention particulière portée à l'organisation temporelle est visible déjà dans *Klavierstück I*. La durée de chaque groupe, par exemple, y est déterminée par le biais d'un carré de rotation de paramètres (cf. fig. 2), où les chiffres correspondent au nombre de noires par groupe (ce système est utilisé pour l'ensemble de l'organisation sérielle du morceau et il en assure, à la fois, l'unité structurelle et l'asymétrie de la répartition des éléments). On notera également une écriture de rythmes d'une effrayante complexité, avec des crochets imbriqués de

5	2	3	1	4	6
3	6	5	4	2	1
2	6	4	1	3	5
4	1	6	2	5	3
6	5	1	4	3	2
1	3	5	4	2	6

Figure 2. Le carré qui détermine l'évolution des durées des groupes dans *Klavierstück I*.

valeurs irrationnelles. Or, d'après l'indication de l'auteur, pour exécuter ces rythmes, souvent pratiquement injouables, l'interprète peut se baser sur la durée des plus brèves notes du morceau (triples croches), qu'il jouera « le plus vite possible » en remplaçant ensuite des relations de temps sous crochets par des changements proportionnels de tempo. Par toute cette alchimie de l'organisation du temps, le compositeur semble vouloir insuffler aux structures sonores une tension pulsionnelle, en la suggérant du même coup à l'interprète. L'espace expressif stockhausien est construit comme une « empreinte » du temps de l'expressivité gestuelle, du temps pulsionnel, créatif, ou du temps-énergie, qui n'est surtout pas le temps géométrique et rationnel des horloges et des diagrammes.

C'est en effet la restitution virtuelle active de cette gestualité imprégnée dans l'espace musical qui induit l'expérience spécifique du temps propre à la musique de Stockhausen. Il s'agit de l'expérience que le compositeur théoriserait plus tard dans l'article « Momentform » sous le nom de « temps momentané » ou « temps vertical ». Stockhausen décrit ce vécu comme « enfoncement dans le moment présent », comme « présent absolu »<sup>6</sup>, ou encore comme « éternité qui ne commence pas à la fin du temps, mais que l'on peut atteindre à [l'intérieur de] chaque moment »<sup>7</sup>.

On peut dire que toute la démarche de Stockhausen entre le pointillisme et la *Momentform*, en passant par la

6. Karlheinz Stockhausen, Entretien et « Déclaration », in : *VH 101 n°4*, « Musique contemporaine », hiver 1970-71, p.113. 7. Karlheinz Stockhausen, « Momentform – Nouvelles corrélations entre durée d'exécution, durée de l'œuvre et moment », in : *Contrechamps n°9*, « Karlheinz Stockhausen », Lausanne, L'Âge d'homme, 1988, p.110.

*Gruppenkomposition*, vise le dépassement de l'espace, l'absorption de sa matérialité dans l'instant de l'intensité maximum du temps, instant extatique du jaillissement de l'Énergie créatrice.

## L'espace-matière dans *Herma* de Xenakis : morphologie et esthétique

La démarche de Iannis Xenakis s'est d'emblée définie par opposition au sérialisme dominant. Si pour les techniques sérielles le point de départ était un son isolé avec ses paramètres, Xenakis, dès ses premières œuvres novatrices - *Metastaseis* (1953-54) et *Pithoprakta* (1955-56) -, aborde la composition partant de la globalité de la masse sonore. Des ensembles géants de sons élémentaires (pizzicati, glissandi, sons tenus, sons percussifs...) sont composés à l'aide des formules du calcul de distribution statistique des événements. Les caractéristiques individuelles des sons sont alors noyées dans l'effet de masse. Si Stockhausen ne parle que du temps, en s'efforçant de dépasser la spatialité incontournable du matériau et du langage sériels, Xenakis, de manière radicale, assume l'espace en tant que mode d'être de sa musique. Dès ses débuts, il aborde la musique explicitement en termes d'espace : surfaces réglées, masses, « nuages », volumes. Sa pratique montre que ces concepts sous-tendent la matière sonore en tant que substance plastique, substance à modeler. D'après ses propres mots, sa recherche pétrit la matière, « c'est du toucher, du toucher des sons »<sup>8</sup>.

Au fil des années, Xenakis a développé diverses approches et techniques compositionnelles : représentations graphiques, procédés stochastiques, opérations logiques sur des ensembles, applications de la théorie des groupes, théorie des cribles, jusqu'à la réalisation de logiciels d'engendrement automatique de la musique<sup>9</sup>.

La pièce pour piano *Herma*, composée en 1961, est fondée sur les opérations de logique symbolique sur des « classes »,



Iannis Xenakis

qui représentent différents ensembles de touches du clavier. Dans cette œuvre, il y a trois ensembles de base désignés par les lettres A, B et C, ainsi qu'un « ensemble de référence » R comprenant toutes les touches. Ces ensembles sont soumis aux opérations de la logique symbolique, à savoir, l'intersection ( $A \cdot B$ ,  $A \cdot B \cdot C$ ,...), la réunion ( $A+B$ ,...), la négation ( $\bar{A}$ ) et leurs diverses combinaisons :  $\bar{A} \cdot B \cdot C$ ,  $(A \cdot B + \bar{A} \cdot B) \cdot C$ ... La forme de l'œuvre représente l'enchaînement des sections dont chacune utilise un ensemble de touches obtenu par une ou plusieurs opérations logiques. La succession des opérations suit l'ordre issu des expressions mathématiques (fonctions booléennes des classes), en principe abstraites au regard du contenu proprement musical de l'œuvre. À l'intérieur des sections, les hauteurs et les durées sont distribuées selon des lois stochastiques. Notons également le rôle des indications d'intensité : du point de vue formel, elles obéissent à la logique des classes en les démarquant l'une de l'autre par contraste (*fff* / *ppp*, *ff* / *pp*, etc.), aussi bien dans le déroulement horizontal que dans leur présentation simultanée formant plusieurs plans sonores.

Le paramètre de densité joue également un rôle très important. L'exposition de chaque ensemble est régie par un coefficient de densité exprimé en nombre moyen de sons par seconde<sup>10</sup>.

Selon le propos de Xenakis, cette gestion des dynamiques et des densités sert à la meilleure lisibilité des opérations logiques sur les classes. Pourtant, force est de constater que l'effet musical réel en est purement qualitatif et global : l'intensité et la densité se perçoivent en tant que qualités générales de la texture (tout *fortissimo*, tout *pianissimo*, ou bien une texture avec une « profondeur » sonore *ff* / *pp*, etc.) et pas vraiment comme facteurs de lisibilité. Les opérations logiques apparaissent ainsi comme un procédé purement poétique d'organisation et de répartition du matériau, d'engendrement de divers effets de masse.

Dans la figure 3, on voit un extrait caractéristique de la pièce, qui représente un nuage à densité élevée. La durée du fragment est d'environ 20'' ; le tempo,

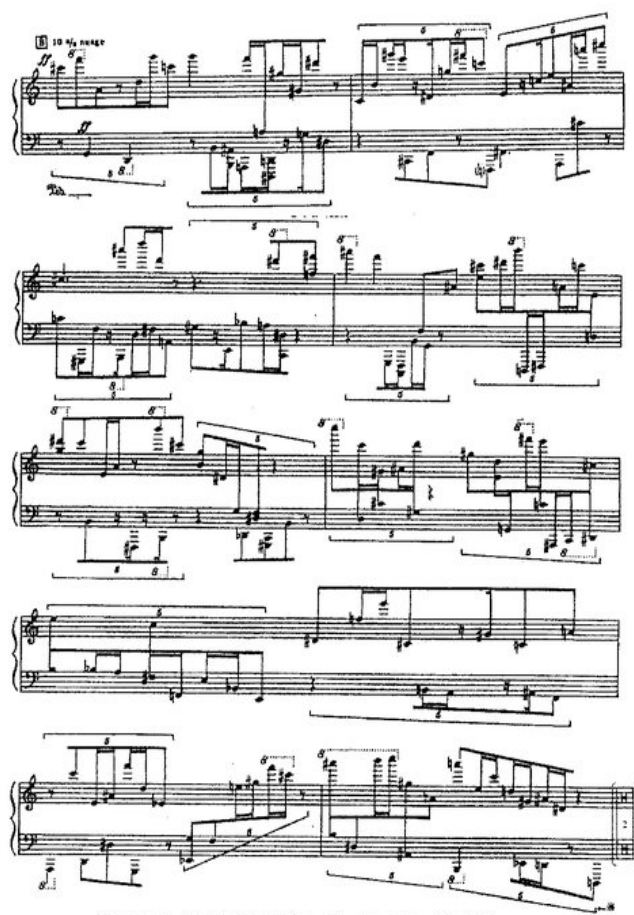


Figure 3. Iannis Xenakis, *Herma*, mes. 99-107.

8. Édith Walter, « Xenakis et la naissance d'un langage », entretien avec Iannis Xenakis, in : *Harmonie* n°33, 1968, p.22. 9. La famille d'œuvres ST (comme « stochastique »), calculées à l'ordinateur IBM 7090 (1956-1962). 10. Pour plus de détails cf. Iannis Xenakis, *Musiques formelles*, Paris, Éd. Richard Masse, 1963, p.200-208.



180 à la noire, ce qui équivaut pratiquement à « le plus vite possible » ; la pédale couvre la totalité de la section ; l'intensité, *fortissimo*.

La différence perceptuelle par rapport à la musique stockhausénienne est ici flagrante. Chez le compositeur allemand, les structures sonores s'organisent en groupes, en formes sonores relativement brèves et saisissables en tant que figures constitutives ; elles sont hautement structurées à l'intérieur et finement différenciées. Leur appréhension implique l'« écoute structurelle », la saisie de l'espace de figures qui, ajoutons-le, recèle le geste expressif. La matière se trouve dans une position subordonnée par rapport à l'espace de figures.

Chez Xenakis tout est à l'inverse : une grande plage temporelle est remplie par un nuage sonore, au sein duquel il est impossible (et surtout esthétiquement inutile) de discerner une quelconque structure, une hiérarchie de niveaux d'organisation (sous-groupes, groupes, etc.). Le grand essaim est entier ; il est caractérisé par une certaine moyenne, qui correspond à une catégorie *compositionnelle* de densité. La perception est et doit être « éparpillée », avec une saisie « statistique » de la masse.

Dans les écrits de Makis Solomos, ce phénomène musical est nommé « sonorité »<sup>11</sup>. Il s'agit d'une nouvelle entité musicale au sein de laquelle, dans les conditions de fusion définitive entre forme et matériau, les catégories traditionnelles de mélodie, d'harmonie, de rythme et de timbre se trouvent totalement résorbées. La perception musicale de « sonorités » implique une attitude d'écoute « globale », où des éléments particuliers ne peuvent être nettement focalisés. Cela étant, les sonorités xenakiennes - et l'extrait cité le montre bien - sont très riches en détails internes. Les éléments individuels ne se fondent pas dans l'ensemble jusqu'à l'imperceptibilité totale (comme, par exemple, chez Ligeti), mais restent audibles à l'intérieur de la masse. Cette spécificité provoque une sorte de plongeon dans la matière, que Solomos appelle « immersion dans le son », où dans une écoute

fascinée le temps se fige, s'oublie, perd sa linéarité - expérience que Makis Solomos nomme « repli dans l'instant ». Il y a cependant une différence profonde entre cet oubli du temps et celui que nous avons observé chez Stockhausen. Chez Xenakis le temps se dissipe, se dissout, alors que chez Stockhausen il se ramasse, se concentre dans chaque moment présent.

Il faut remarquer que le fragment d'*Herma*, considéré plus haut (fig.3), présente un échantillon extrêmement « typé » de la musique de Xenakis, ce qui facilite notre démonstration, appuyée sur quelques données objectives du texte. Mais l'œuvre comporte également des sections plus raréfiées et plus hétérogènes qui, au premier abord, ne sont pas aussi ouvertement différentes des *Klavierstücke* stockhauséniens (par exemple, le passage reproduit dans la figure 4) ; l'aspect extérieur de celles-là ne permet pas toujours de décider de façon univoque quelle est l'attitude perceptive qu'elles supposent. Or, chez Xenakis, cette attitude est, au fond, constante. Elle est une des caractéristiques de son *style* et détermine ce qu'il faut *chercher* dans l'œuvre, la façon de l'aborder, de l'interpréter, de l'écouter : chez Xenakis, on écoute l'espace-matière.

Il est à noter que, dans ce règne de la matière, l'espace de figures en tant que tel n'est nullement absent. Il est toujours là, tant que le mouvement fait apparaître certains contours et qu'on peut discerner des éléments à l'intérieur des textures. Les deux espaces coexistent, mais le rapport qu'ils entretiennent, le rôle qu'ils assument dans l'ensemble, est particulier chez chacun des compositeurs et suppose donc une certaine attitude de perception.

Xenakis se distingue sur le fond de l'avant-garde de l'après-guerre par la *continuité* de sa musique. L'évolution de la musique européenne au XX<sup>e</sup> siècle a, en effet, accentué jusqu'à l'extrême la discontinuité de la pensée musicale. Chez Webern, et ensuite chez les sériels, elle envahit la musique sur tous les plans. Xenakis, en revanche, développe une pensée musicale fondamentalement « continuiste », une *pensée de matière* qui conçoit l'espace musical comme continu, même s'il s'agit de textures raréfiées et trouées de longs silences. Dans cet espace, le temps se trouve pour ainsi dire *dépassé*, contrairement à Stockhausen, qui, comme nous l'avons argué, cherchait à *dépasser l'espace*.

L'expérience du temps et de l'espace dans l'art xenakien - l'esthétique des

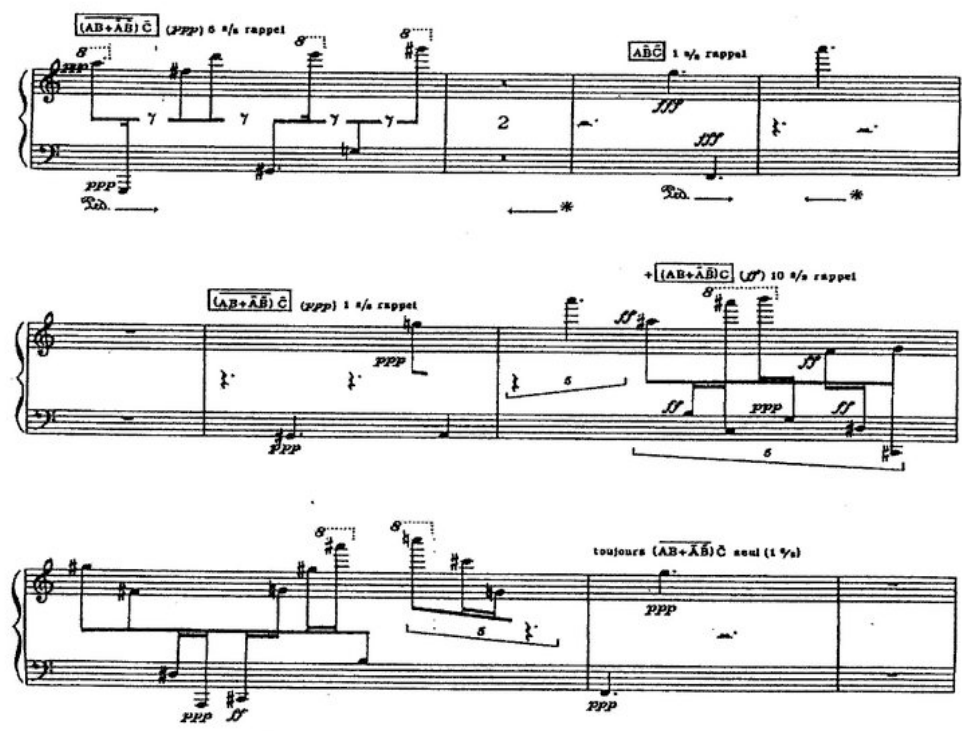
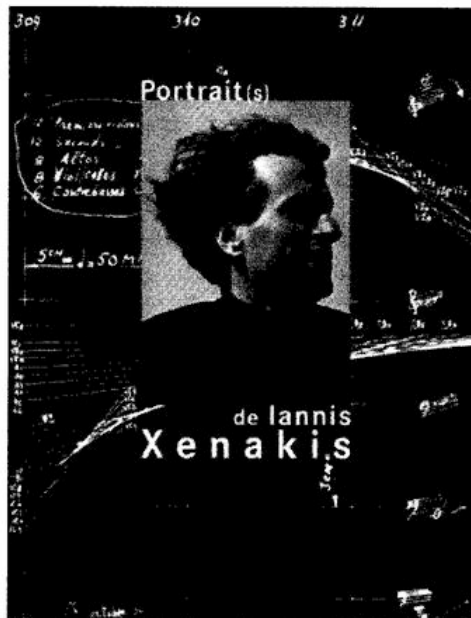


Figure 4. Iannis Xenakis, *Herma*, mes. 182-192.

11. Cf. notamment Makis Solomos, *Iannis Xenakis*, Mercuès, P.O. Éditions, 1996.

« sonorités », avec l'immersion dans la matière et le « repli dans l'instant » – est intimement liée à son orientation fondamentale vers la *mimesis* de l'univers impersonnel des *Choses* ou, si l'on veut, du beau naturel. Seulement, il ne faut pas entendre le « naturalisme » xenakien de façon simpliste, comme une représentation sonore d'un quelconque phénomène. Sa musique est construite et vécue par le compositeur comme la nature même. L'instinct artistique qui guide ses recherches formelles et techniques aspire au vécu fusionnel de la matière sonore, qui est une incarnation du vécu fusionnel de l'univers extérieur. Du même coup, ce vécu implique l'oubli du temps et le « repli dans l'instant ». Les forces qui façonnent la matière sonore xenakienne sont des forces quasi naturelles, « objectives », épousées et *mimées* par l'artiste.

Dans cette optique, on peut comprendre également la spécificité du geste expressif chez Xenakis. En effet, les éléments qui forment l'espace sonore dans *Herma* sont autant de gestes sonores. Ils apparaissent dans l'espace directement, c'est-à-dire qu'ils n'exigent pas une saisie structurelle pour être « vus ». En revanche, il est souvent impossible de relever, de « suivre » toutes ces composantes primitives, on ne peut que se noyer dans leur affluence débordante. En même temps, on peut avancer que le geste expressif dans cette musique n'est pas expressif, au sens où on l'entend traditionnellement dans la musique européenne. C'est-à-dire que ses origines ne sont pas dans l'identification mimésique avec *l'Autre*, dans la communication sujet-sujet, mais dans l'identification et la *mimesis* de la nature au sens large, de l'univers impersonnel des *Choses*, tandis que chez Stockhausen, héritier de la tradition musicale germanique, l'expression artistique repose au fond précisément sur la *mimesis* de *l'Autre*, même si le geste expressif se mue en une empreinte spatiale statique. Dans *Herma*, l'expression gestuelle est renforcée par le geste de l'interprète, qui brasse la matière, la pétrit, emporté par la frénésie de la gestualité exta-



tique. L'extase est un des mots-clé de l'esthétique xenakienne. Le compositeur la présente comme la raison d'être de son art. « L'âme est un dieu déchu. Seule l'*ek-stasis* (sortie de Soi) peut révéler sa nature vraie. Il faut échapper à la Roue de la Naissance (réincarnations) par des purifications (*katharmoi*) et des sacrements (*orghia*), instruments de l'*ekstasis*. »<sup>12</sup>

Cependant, l'extase – la sortie de soi – chez Xenakis ne désigne pas la même expérience que l'extase dont se revendique Stockhausen. L'extase xenakienne est impliquée dans l'esthétique d'immersion et de langage des *Choses* : sortir de soi en s'unissant avec l'espace, en mimant les mouvements des éléments, de la matière, ou en s'immergeant dans les sonorités. Si Stockhausen s'efforce de rejoindre l'ordre cosmique et d'embrasser l'univers supra-personnel comme une projection de l'intériorité humaine, Xenakis, au contraire, aspire à « s'extérioriser » en se fondant dans la nature et dans l'univers objectif. ■

## Éléments discographiques

(triés par date d'enregistrement)

### Klavierstück I

- David Tudor (1959) : Karlheinz Stockhausen, *Klavierstücke*, hat ART CD 6142.
- Aloys Kontarsky (1965) : Karlheinz Stockhausen, *Klavierstücke I-XI, Mikrophonie I & II*, 2CDs Sony Classical : S2K 53346.
- Herbert Henck (1986) : Karlheinz Stockhausen, *Klavierstücke I-XI*, 2CDs Wergo 60135/36-50.
- Bernhard Wambach (1987) : Karlheinz Stockhausen, *Klavierstücke Vol.1*, Koch Schwann : CD 310 016 H1.
- Steffen Schleiermacher (2000) : *Piano Music of the Darmstadt School Vol.1*, CD Scene MDG : 613 1004-2.

### Herma

- Yuji Takahashi (1976) : Xenakis - *Evryali, Herma* ; Messiaen - *Quatre Études de rythme*. CD Columbia Music Entertainment : COCQ-84172.
- Geoffrey Douglas Madge 1977) : Iannis Xenakis, *Dmaathen - Eonta - Epei - Herma - Palimpsest - Evryali*. CD BVHaast 0706.
- Claude Helffer (1992) : Iannis Xenakis 1 : *Chamber Music 1955-1990*. 2CDs Auvidis Montaigne : 782005.
- Justin Rubin (1997) : *Ianissimo !* CD Vandenburg : VAN 0003.
- Aki Takahashi (1999) : Xenakis Edition Vol. 4, *Complete Works for Piano Solo*, CD Mode 80.

Pour l'actualité de l'édition musicale, des livres, des CDs, des DVDs et des spectacles, consulter notre Lettre d'information : [www.leducation-musicale.com/newsletters/breves1109.htm](http://www.leducation-musicale.com/newsletters/breves1109.htm)

12. Iannis Xenakis, *Kèleütha*, Paris, L'Arche, 1994, p.67.