

1. Dans la suite du texte nous utilisons trois concepts en relation avec la notion de dynamique : puissance sonore (*Tonsstärke*) - puissance acoustique (*Lautstärke*) - intensité (*Lautheit*).

La « puissance sonore » désigne la puissance que possède un son dans la mesure où il peut être mesuré ; cette puissance est une grandeur de type purement physique. La « puissance acoustique » désigne la puissance avec laquelle un son sollicite la sensibilité après la transformation de la pression acoustique dans l'oreille ; cette puissance est de type physiologique (unité de mesure « phone »). L'« intensité » désigne ce qui est perçu d'une puissance acoustique donnée ; l'intensité est une grandeur psychologique (unité de mesure : « some »).

Étant donné qu'il s'agit de sons musicaux, le concept de « puissance sonore » est utilisé à la place du concept plus général de « puissance acoustique » (*Schallstärke*) ; nous avons également introduit les concepts plus particuliers de « puissance acoustique du son » et d'« intensité du son ».

Momentform

Nouvelles corrélations entre durée d'exécution durée de l'œuvre et moment

Karlheinz Stockhausen

Certaines expériences que j'ai faites au cours de ces derniers temps dans les domaines de la composition musicale et de la pratique de l'exécution et de l'écoute m'ont conduit à repenser une nouvelle fois les relations entre durée de l'exécution, durée de l'œuvre et moments. J'ai découvert à cette occasion ce que je voudrais appeler « Momentform ». Pour exposer cette idée, le mieux sera de commencer par quelques considérations sur la durée d'exécution.

La réaction des auditeurs face à la durée d'exécution de certaines œuvres composées récemment provoque — entre autres — de grandes difficultés. A la suite de l'exécution de ma composition *Kontakte* — dont la durée est de 34 minutes 1/2 —, un auditeur m'a écrit que la pièce était trop longue : avec une durée de 8 minutes environ, dit-il, la pièce aurait été bonne. (Il ne disait pas que les dernières ou les premières 26 minutes, ou qu'une partie ou l'autre, étaient plus mal composées, mais qu'un extrait de 8 minutes, n'importe lequel, l'aurait satisfait). Un autre auditeur pensait que les charmes sonores s'épuisaient trop rapidement vu la difficulté à percevoir la quintessence des forces formelles, et que, pour cette raison, la capacité de concentration se trouvait trop vite épuisée : c'est pourquoi l'œuvre était nettement trop longue. Un troisième écrivait que je me serais aliéné la bonne volonté des auditeurs en les agaçant ; alors qu'il est relativement aisé d'agacer et de percevoir globalement une symphonie de Bruckner qui dure une heure et demi, l'audition d'une composition électronique d'une demi-heure se transforme en martyre. Évoquons une opinion contraire : un jeune professeur de musique suédois me demandait pourquoi l'œuvre s'achevait déjà après 34 minutes 1/2 ; il aurait pu continuer à l'écouter longtemps encore.

Je me pose la question de savoir si un auditeur se sent contraint d'écouter au-delà de ses limites ; et surtout lorsqu'une composition — comme les

1960. Paru pour la première fois sous le titre « Momentform » in Karlheinz Stockhausen : *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, vol. 1 : *Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponierens*, éd. et postface Dieter Schnebel, DuMont Schauberg, Köln, 1963.

Kontakte — ne raconte pas une histoire continue, n'est pas composée le long d'un « fil rouge », qu'il faut suivre du début jusqu'à la fin pour comprendre l'ensemble — donc lorsqu'il n'y a pas de forme dramatique avec exposition, intensification, développement, effet de point culminant et effet de fin (pas une forme close), mais lorsque chaque moment est un centre relié à tous les autres et qui peut subsister pour lui-même.

Certes, la pratique d'exécution actuellement encore en usage incite l'auditeur d'un concert à accepter le présumé qu'une portion déterminée de la durée d'exécution est exactement le *quantum juste* pour tous les auditeurs assistant à une exécution — comme dans le cas d'une unité posologique ; un tel présumé, indépendant de la disponibilité et de la capacité d'écoute de chacun, ne peut être fondé que si les expédients employés (les charmes, comme le disait l'un des auditeurs en question), sont conçus de manière suffisamment grossière et de telle façon qu'ils provoquent une sorte d'ivresse et qu'ils enlèvent la conscience, étant donné qu'avec de tels expédients la durée de l'effet dépend moins de la disponibilité du patient aspirant à de la distraction et — comme on dit à la louange de la prestation — « mis hors de lui », que de la puissance de l'unité posologique.

Une telle conception de la durée d'exécution escompte qu'en augmentant la durée, les surprises et les chocs vécus résultant de tournures et de charmes inattendus augmentent de manière correspondante afin de maintenir la tension. Un bon nombre des personnes avec lesquelles je me suis entretenu au sujet de la durée d'exécution et de la durée de l'œuvre, ont [une conception de] l'attente dominée par le schéma inhérent à tout thriller, qui consiste à ne pas dévoiler, autant que possible, le coupable avant la fin du livre ; en effet, cela se trouve également suggéré par le fait que, de fil en aiguille, des compositions musicales — même celles qui n'adoptent pas ce schéma — se présentent comme si leur durée devait être de telle et telle longueur, justifiée par la représentation objective d'un développement qui touche, à un endroit précis, inéluctablement à sa fin. L'artifice de la technique compositionnelle de la cadence dite rompu montre déjà comment dans la petite forme musicale classique, celle de la cadence, il était possible de maintenir la tension et de différer la solution attendue. Ce qui se passait à petite échelle dans la cadence, se trouvait reproduit avec un raffinement d'artifice plus ou moins grand au niveau de la grande forme. Même des formes originellement épiques comme les suites, les œuvres à variations, les « fantaisies » — formes que l'on peut désigner comme ouvertes ou aussi comme sans fin (*endlos*) — furent de plus en plus souvent soumises de force au schéma de la forme dramatique, de la forme finale, et le jugement porté sur les compositions musicales consistait de plus en plus à déterminer si les épisodes avaient été composés avec suffisamment de « nécessité », les conclusions avec suffisamment de « force conclusive », les raccords de manière suffisamment « logique », les contrastes avec suffisamment de « force », les tensions avec suffisamment d'« émotion » et les fins de manière suffisamment « définitive ». Le schéma qui servait de base aux courbes de tension de telles compositions de formes était interprété comme correspondant naturellement aux courbes d'excitation psychique ; je me souviens de l'époque de mes études quand, dans les analyses d'œuvre, on procédait à des comparaisons entre des thèmes masculins et féminins, entre des courbes de tension masculines et féminines pour rendre compte de parcours formels. Une telle analyse de formes ne savait guère que faire de formes épiques ; des concepts globalisants comme ceux de « transition permanente », « forme à épisodes », « forme aphoristique », associés à des concepts accusateurs comme « forme décadente », « forme arbitraire », « forme

chaotique », permettaient de liquider toutes les formes de ces dernières décennies — à partir du soi-disant impressionnisme musical —, dont l'étude m'intéressait le plus.

Avant d'en venir plus précisément à la « forme sans fin », je voudrais reprendre à nouveau la question de savoir si l'auditeur est forcé de suivre le parcours d'une musique au-delà de sa réceptibilité lorsque sa durée dépasse sa propre capacité à participer. Et faut-il dire qu'une œuvre est mal composée dès lors que se manifeste chez un, chez plusieurs ou chez de nombreux auditeurs un tel hiatus entre la durée d'exécution et la durée perçue ?

Je me suis entretenu à plusieurs reprises avec le pianiste David Tudor au sujet des critiques formulées par les auditeurs concernant les durées d'exécution jugées trop longues. Tudor était d'avis que des gens qui viennent à un concert et qui, lorsqu'on les interroge sur la question de la durée d'exécution, décrivent leur degré de fraîcheur ou de fatigue, n'ont, de toute façon, pas écouté, que l'œuvre soit trop longue ou trop courte. Je lui demandai s'il avait rencontré des réactions semblables en Amérique, car je savais que Tudor jouait là-bas particulièrement souvent des œuvres très longues et montait des programmes particulièrement longs par rapport à nos habitudes. Il pensait qu'en Amérique les gens savent écouter bien mieux qu'en Europe, et particulièrement en Allemagne, car ils s'attendent beaucoup moins à des choses précises (par exemple certaines durées d'exécution ou certaines courbes d'excitation) ; et il ajoutait que, depuis quelque temps, il donnait des représentations particulièrement longues, pour dépasser précisément le point critique si souvent décrit par des auditeurs traditionnels : « Tout d'abord j'étais attentif, puis — aux environs de la seizième ou de la dix-septième minute — j'ai décroché, plus tard je suis à nouveau rentré dedans et j'ai bien écouté jusqu'à la fin. » Je me suis entretenu assez longtemps avec Kagel sur ce sujet. Il pense que si l'œuvre est bonne, cette question ne se pose même pas : que l'on ne prend absolument pas conscience de la durée tant que les choses demeurent captivantes et que la fin survient avant même que l'on n'y ait pensé. Une telle conception soutient de façon apodictique l'idée selon laquelle la durée [d'une composition] émane de l'œuvre, indépendamment des conventions relatives ou de la pratique d'exécution, indépendamment de la capacité d'écoute relative ou de la réceptibilité de l'auditeur. Il me semble qu'une telle argumentation exprime une image idéaliste de l'auditeur et de l'œuvre : la musique doit envouter ses auditeurs si elle veut être bonne, et les choses se passent de telle sorte que l'on n'a plus même conscience de la durée. La psychologisation de la forme — c'est ainsi que Kagel désigne son problème principal — doit être confirmée par une psychologisation de la perception de la forme. Je pourrais objecter en demandant ce qui se passerait si nous nous écartions effectivement de la convention de la perspective de la durée et si nous exécutions une pièce pendant toute une journée : si avec une forme, fût-elle aussi psychologisée, et avec une musique, fût-elle, jusqu'à sa fin, aussi chargée de tension et dont la durée d'exécution ne se justifierait que et aussi largement que possible à partir de la pièce, les auditeurs n'auraient toujours, à son avis, aucune conscience de la durée de l'exécution. Car si l'on voulait poursuivre la logique de l'argument de Kagel consistant à ne justifier la durée qu'à partir de la courbe de tension de l'œuvre, il faudrait, alors que les exécutions deviennent de plus en plus longues, que la tension augmente de telle sorte que les auditeurs finissent par s'évanouir avant qu'ils ne ressentent la durée de l'œuvre comme devenant problématique. A ce propos, je me souviens des méthodes qui doivent être

appliquées pour tester la durée de projection des films dans les studios de cinéma aux États-Unis, et dont le musicologue Wörner m'a récemment parlé. D'après ce qu'il disait, on mesure lors de la projection d'un nouveau film la tension artérielle, la vitesse de la respiration, les états d'excitation nerveuse du spectateur-sujet, pour étudier sa courbe d'excitation psychologique. Aux endroits où cette courbe chute en dessous d'un certain minimum, on effectue des coupures, et l'on abrège la durée. Je comprends aussi pourquoi le compositeur Paik, réagissant contre une telle hystérie de la tension, eut l'idée de composer une œuvre intitulée « aussi ennuyeux que possible ». (Même si une telle réaction substitue un extrême à l'autre, au lieu de trouver un compromis). Je préférerais, pour ma part, qu'au moment de l'écoute, tout soit perçu de manière consciente et critique, même la durée d'exécution, et que l'on relativise la durée non seulement du point de vue du parcours formel plus ou moins tendu de l'œuvre, mais en fonction de tous les autres facteurs qui se trouvent en jeu lors d'une exécution et qui sont différents pour chaque auditeur — à coup sûr différents et modifiables à la manière de conventions et comme l'est chaque auditeur pris individuellement.

Si l'on a appris à entendre de manière active et critique, on peut dire : « Si je ne peux plus ou ne veux plus écouter, je n'écoute plus ; écouter est une activité : c'est moi qui écoute ; lorsque je n'écoute plus, je pense à autre chose ou je regarde ailleurs, ou, pendant un certain temps, je ne fais rien du tout — quoi qu'il se fasse en-dehors de moi — ou bien je sors. »

C'est une idée fausse que de croire qu'il est impossible d'ouvrir ou de fermer les oreilles comme la bouche ou les yeux ; au contraire, j'observe souvent que des gens venus pour une audition ne parviennent pas à trouver leur bon « angle d'audition » — comme on dit « l'angle de vue » — et, *a fortiori*, n'ouvrent pas leurs oreilles. Il est curieux que l'on formule rarement de telles objections dans le domaine de l'optique — à savoir des objections concernant le format, l'expansion d'une structure dans l'espace. On rencontre rarement cette critique qu'une structure serait trop haute, un tableau trop grand. De telles objections n'apparaissent que lorsqu'un tableau est mal suspendu ou une sculpture mal placée. On ne critique donc pas l'œuvre, mais le défaut de la position dans laquelle, en tant que spectateur, on se trouve placé de force par l'exposant (un mauvais éclairage, un angle de vue défavorable, un environnement agité, un espace trop étroit). Si le spectateur ne s'offusque nullement de la diversité des formats et de leurs dimensions extrêmes, cela tient probablement au fait que la durée de l'observation n'est pas inhérente à l'image ou à la sculpture, comme dans un morceau de musique, mais que le spectateur la choisit librement ; il peut venir, s'en aller et revenir à son gré : il n'est pas obligé de prendre place devant les objets, dans une rangée de chaises déterminée, à une distance déterminée d'un quelconque voisin. Il n'y a qu'au cinéma où l'on puisse être gêné par le format — surtout depuis l'introduction de l'écran panoramique —, lorsqu'on n'a pas assez d'argent, ou que l'on ne trouve plus de bonne place et que l'on doit prendre place dans les premières rangées ; il serait cependant facile de modifier cela, étant donné que les formats sont standardisés et qu'aucun film ne possède son propre format.

Il convient cependant de tenir compte des mêmes critères dans le domaine des *prestations musicales*, en substituant la critique des conditions optiques à celle des conditions acoustiques données, et celle des dimensions spatiales à celle des dimensions temporelles, soit : le positionnement d'une œuvre dans un programme (conditionné par le nombre, la durée et les caractéristiques des œuvres qui précèdent et qui suivent) ; l'échéance fixée à un certain jour et à une certaine heure auxquels, par exemple, tous les amateurs de musique contemporaine doivent impérativement se tenir s'ils veulent entendre des œuvres qui sont rarement jouées ou qui, dans une ville donnée, ne seront plus rejouées avant longtemps ; la disposition rigide des sièges dans la salle de concert, dont les conditions acoustiques ne peuvent que très rarement tenir compte de la variabilité des compositions contemporaines, et dans laquelle le nombre de sièges a été porté au maximum pour des raisons financières interdisant quasiment à l'auditeur de quitter la salle individuellement sans déranger ses voisins lorsqu'il ne veut plus écouter ; les conditions climatiques d'une salle surchauffée et mal aérée qui plongent en peu de temps l'auditeur dans un état d'apathie et peuvent transformer en supplice l'audition d'une œuvre.

Ce fut le cas, par exemple, lors de la première des *Kontakte* à Cologne : il y avait dans la salle beaucoup plus de personnes que celle-ci ne pouvait en accueillir ; ils étaient nombreux à se serrer dans les couloirs latéraux durant les 34 minutes 1/2, et dès le début de l'exécution, il faisait une chaleur oppressante et l'air était étouffant, de sorte que je n'ai pas été étonné lorsque j'ai entendu dire que l'œuvre était trop longue. Par chance, l'œuvre fut reprise quelque temps plus tard pour un public tout à fait différent qui n'avait pas pu obtenir de places pour la première (qui, de plus, avait été précédée d'une demi-heure de musique symphonique). La plupart des auditeurs de cette seconde exécution n'avaient pas assisté à la partie consacrée à la musique symphonique, et n'allaient écouter que les *Kontakte*. Durant l'entr'acte j'assailis l'ingénieur du son et lui demandai de baisser la température de la climatisation et d'aérer plus que d'habitude. Il examina le thermomètre et estima que tout était en ordre. Je renouvelai ma demande et il consentit à baisser de deux degrés l'air insufflé. Lors de la seconde exécution le public était donc parfaitement frais, la salle agréablement aérée et tempérée, de plus normalement remplie. Aucun des auditeurs avec lesquels je me suis entretenu par la suite, ou que j'ai pu aborder à ce sujet, n'a eu l'impression que la pièce était trop longue.

Les conditions que nous venons d'énumérer, et bien d'autres que l'auditeur n'a pas choisies et auxquelles il ne peut rien changer, influencent bien davantage le jugement porté sur la durée d'une exécution qu'on ne consent à l'admettre. Cela vaut bien sûr avant tout pour des œuvres qui dépassent considérablement les durées moyennes conventionnellement admises. La comparaison qu'un auditeur peut faire entre la durée d'une symphonie de Bruckner et celle de la composition électronique *Kontakte* est d'autant plus fautive que les *Kontakte* forment un tout unique joué de manière continue et non pas débité en mouvements ou en sections comme l'est une symphonie de Bruckner, avec toutes ses césures et ses pauses qui nous permettent de reprendre notre respiration ; certes, pour une œuvre

jouée sans interruption, les *Kontakte* figurent, avec leurs 34 minutes 1/2, parmi les œuvres les plus longues de la littérature musicale contemporaine ; et personne n'admettra que l'auditeur ne ressent pas une telle pièce comme longue, alors même qu'il la percevait comme « distrayante » ou qu'il en serait « emballé » selon ses propres dires. Les œuvres écrites jusqu'à présent et celles qui ont été le plus souvent représentées, ont créé une convention qui permet de parler de durées courtes, moyennes ou longues. A présent, dès la création d'œuvres qui, mesurées à l'aune de la convention, présentent des formats extrêmes, naît un débat enflammé pour savoir si ces œuvres sont trop longues, ou trop courtes, comme on l'a souvent reproché aux compositions de Webern. La possibilité de réentendre très souvent, et à divers intervalles, de temps, des œuvres musicales grâce au disque ou à la bande magnétique, ne cesse de conduire à des comparaisons entre la durée du temps objectif (*Uhrzeitdauer*) et la durée perçue (*Erlebnisdauer*) ; ainsi, des auditeurs m'ont dit qu'après plusieurs auditions, des compositions complexes et denses leur paraissaient de plus en plus brèves, alors que des compositions plus superficielles qui, à première audition, leur avaient semblé particulièrement simples, leur paraissaient de plus en plus longues ; de tels écarts entre la durée perçue et celle de l'exécution renvoient probablement à ceux que recouvrent les adjectifs « distrayant » et « ennuyeux ». La question est de savoir si le jugement conventionnel porté sur les durées ne se modifierait pas si l'on composait et exécutait de plus en plus d'œuvres dont la « courte durée » moyenne se situerait dans le domaine de l'extension temporelle qualifiée jusqu'à présent de « longue durée », de telle sorte que les nouvelles durées « moyennement moyennes » et moyennement longues sortiraient totalement du cadre des durées d'exécution utilisées jusqu'à présent. Alors, il serait possible que les durées varient selon les cas avec une latitude bien plus grande que jusqu'à présent, et que la « perspective des durées », si fortement ancrée, devienne par là-même mobile. Cela impliquerait — partant d'une nécessité imposée par la conception formelle des œuvres — une pratique d'exécution incomparablement plus mobile que nous ne la connaissons aujourd'hui (ainsi, par exemple, une durée d'exécution de plusieurs heures pour une seule œuvre serait impossible dans le cadre des pratiques d'exécution actuellement dominantes).

On m'a objecté que ce que j'appelle la perspective des durées se serait formé au cours d'une longue évolution et correspondrait à la disposition naturelle de l'homme — comme s'il possédait un organe de perception bien précis pour distinguer entre les durées longues et courtes et comme si les limites en étaient bien établies comme dans le cas de la perception des oscillations ou des durées dans le domaine du rythme. Dans ce domaine, l'argumentation est la suivante : les intervalles de temps considérés comme « durées d'orientation moyennes », les plus proches de la pulsion cardiaque et, d'autre part, les durées brèves et celles qui sont plus brèves encore, résultent de la zone de transition dans laquelle notre perception du rythme se transforme en perception de hauteur et de timbre (*Klangfarbe*) : au contraire, les durées désignées comme devenant de plus en plus longues sont

limitées par un seuil imposé par notre capacité de mémoriser et de comparer des durées longues. En fait, dans certaines compositions contemporaines, cette perspective rigide de l'écoute des durées de temps a cependant été relativisée ; cela veut dire que, selon le contexte, des durées de même ordre de grandeur sont perçues comme étant de longueur tout à fait différente et que l'auditeur ne peut occuper, par conséquent, aucune position fixe par rapport aux modifications temporelles mais gagne, au cours du déroulement de la composition, de nouvelles échelles de comparaison d'après lesquelles il s'oriente ; une composition relie ainsi entre elles plusieurs perspectives de durée, et l'on ne peut plus parler, comme on l'a fait jusqu'à présent, de mouvements ou d'œuvres rapides, modérés ou lents, de durées moyennes ou longues, mais de moments relativement rapides ou brèves, relativement modérés et relativement lents ou longs, selon le contexte.

Je voudrais donner ici un exemple extrait du début des *Kontakte*. Dans le premier moment on n'entend qu'une seule sonorité (*Klang*) allant crescendo qui, comparé au moment suivant dans lequel un nombre incalculable de sonorités tournoient en essais denses, paraît relativement long et confère au second moment une densité plus forte et une rapidité plus grande que ce ne serait le cas si l'on écoutait le second moment pour lui-même (c'est l'expérience que j'ai faite en juxtaposant les divers moments qui avaient été conçus un à un et que j'avais très souvent écoutés isolément). Cette sonorité isolée du début est divisée en deux moments partiels (*Teilmomente*) par un son en crescendo-decrescendo qui paraît relativement très bref. Dans le moment qui vient en second, beaucoup plus long que le premier, les essais de sons que j'ai évoqués se trouvent interrompus à intervalles irréguliers, trois fois de suite, par des silences à la manière de fenêtres, dans lesquels des sonorités instrumentales (brouillés auparavant par des sonorités électroniques) deviennent audibles en soi (sonorités de métal, de peaux, de bois et de piano) ; ces derniers sont très rapides en ce qui concerne leur exécution manuelle, mais ils ne sont que modérément rapides en comparaison des moments partiels plein d'agitation où les instruments se mêlent à l'électronique ! A la relativité rythmique correspond une relativité des mélanges de sonorités : le complexe sonore apparemment indissoluble au début du second moment laisse déjà entrevoir trois des strates qui le composent, aussitôt que les sons électroniques s'interrompent pour un moment partiel et que surgissent brusquement les sons instrumentaux connus — d'abord brièvement, puis plus longuement. Veuillez écouter les deux premiers moments : le premier avec ses deux moments partiels (jusqu'à 15,7"), le second avec six moments partiels (15, 7"-39, 3") (voir page suivante).

En voulant signaler ainsi la relativité, selon le contexte, des perspectives de durées, des mélanges de sonorités et des densités, j'essaie de décrire ce que, pour ma part, j'ai délibérément entendu. Il est vrai que cela ne veut pas dire que l'« on » doit entendre ainsi ou que j'attende de votre part les mêmes constatations. Pour autant qu'il y a de l'écoute, il n'y a pas de *bonne écoute*, mais chacun perçoit les choses à sa propre manière. La relativité des moments favorise d'ailleurs bien cette écoute personnelle.

Les deux premiers moments des *Kontakte* sont suivis de quatre autres qui forment avec les deux premiers une unité d'audition plus large. J'appellerai cette unité un groupe de moments (*Momentgruppe*). Dans les quatre moments en question, on peut composer des durées ayant les degrés de densité, de mélange de sonorité et de

Momentgruppe

exemple 1

mouvement les plus divers, durées associées à des sonorités isolées qui paraissent de plus en plus longues (jusqu'à 2'10").

Le premier groupe de moments est suivi d'un second ; et je voudrais à présent comparer plus particulièrement les durées et les vitesses de ces deux groupes de moments.

Dans le second groupe (2'10" - 7'8,5") surviennent en effet des durées de sonorité et des intervalles d'attaque qui varient entre une demi-minute et plus d'une minute. Comparées aux musiques que nous connaissons, ces valeurs sont extrêmement longues, et, succédant au premier groupe de moments si vif que nous venons de décrire, les durées constitutives du second paraissent tout d'abord infiniment longues. La perception des durées se règle toutefois progressivement sur une durée de longueur hors de comparaison et l'attention portée aux modifications rythmiques et aux différences entre les durées est relayée par une attention accrue à la composition des timbres ; l'orientation se déplace par conséquent d'un domaine de forme à un autre ; cela se trouve probablement favorisé par l'originalité avec laquelle sont animées ces conjonctions de sonorités, particulièrement appropriées à des durées aussi longues, dont on a suffisamment le temps d'observer les modifications les plus fines et dans lesquelles j'arrive parfois à suivre les oscillations subtiles — cela prend l'oreille s'est familiarisée avec ces domaines de sonorités subtiles — cela prend toujours un certain temps, quoique je sache déjà à l'avance comment la forme se déroule ; à chaque audition, mes oreilles sont encore pleines des divers événements rythmiques du groupe de moments précédent — mais, dès que j'ai pénétré dans le sonore (*das Klangliche*) et tandis que la durée du deuxième groupe de moments s'allonge, il me semble que cela va presque trop vite, quoique les durées et les intervalles entre les attaques — ce que je sais parfaitement — ne deviennent pas en moyenne fondamentalement plus courts. Mais lorsque survient le premier moment du

troisième groupe de moments (vous le reconnaîtrez nettement après les sonorités longues et douces à 7'8,5"), j'ai encore à présent l'impression qu'il est très rapide et que je dois m'activer pour pouvoir tout suivre, quoique les premiers rythmes du troisième groupe de moments devraient être en fait de modérés à lents, et je me souviens d'avoir dû les rallonger à plusieurs reprises au cours du montage, revenant ainsi sur le nombre de secondes initialement imparti, pour pouvoir précisément faire ressortir le rapport précis des durées qui me paraissait être juste pour la comparaison et pour la cohérence interne des groupes de moments et des moments qui les composent.

Veillez écouter le premier, le deuxième et le début du troisième groupe de moments et demandez-vous après coup — peut-être à la fin de cette émission —, si vous avez pu vous rendre compte à l'aide de cet exemple de ce que j'entends par la relativité des perspectives de durées.

Exemple du début jusqu'à 7'56" (l'exemple 2 comporte le début du troisième groupe de moments jusqu'à 7'8,5" à la page 9 de la partition).

exemple 2

On obtiendrait la même relativité dans l'appréciation des durées d'exécution en ne considérant pas la perspective rigide comme une donnée naturelle, mais comme une convention susceptible de se modifier dès que des œuvres engendrent, dans un champ très large, des durées d'exécution imprévisibles. Jusqu'à présent, je n'ai cessé de parler de durées d'exécution et évité le concept de durée d'œuvre. Certaines œuvres composées au cours de ces dernières années ont montré précisément que la durée d'exécution et la durée de l'œuvre ne sont approximativement identiques que lorsqu'une œuvre présente un parcours temporel prédéterminé — par des indications de

tempo soit approximatives, soit métronomiques. Dans le cas des *Kontakte* par exemple, la durée de l'œuvre et la durée de l'exécution sont toujours parfaitement identiques puisque l'œuvre est fixée sur bande magnétique et que la bande magnétique doit toujours se dérouler à la même vitesse. Pour d'autres œuvres, cependant, la durée de l'exécution est imprévisible puisqu'elle a été rendue solidaire de la réaction des exécutants ou de leur jeu d'ensemble ; dans un tel cas, il est impossible de parler de la durée de l'œuvre indépendamment d'une durée d'exécution déterminée ; l'œuvre n'a pas de durée, seule l'exécution en a une. Mon *Klavierstück XI* en est un exemple. Une troisième sorte d'œuvre distingue nettement la durée de l'œuvre de la durée de l'exécution : l'œuvre s'achève après un temps déterminé que l'on peut établir à l'aide de mesures, prises comme valeurs moyennes, en lisant ou en jouant l'œuvre à la vitesse indiquée. Ces œuvres sont toutefois conçues de manière si polysémique et construites en boucles — c'est-à-dire que la fin indiquée dans la partition peut être reliée sans césure avec le début —, qu'elles permettent aux exécutants de jouer de nombreux passages en renouvelant perpétuellement le contexte. Dans ce cas, la durée d'exécution dépendrait des exécutants, de l'organisateur, peut-être aussi de la réaction du public.

On a composé au cours de ces dernières années des formes musicales très éloignées des schémas de la forme dramatique tendue vers une fin ; elles n'ont plus pour finalité tel climax, ou tel ensemble de climax préparés et par conséquent attendus et qui ne représentent pas les étapes habituelles de l'introduction, de l'intensification, de la transition et de la résolution selon une courbe de développement rapportée à l'ensemble de la durée de l'œuvre : elles ont bien plutôt une intensité *immédiate* et tentent — toujours avec la même présence — de maintenir jusqu'à la fin le niveau du suivi des « matières principales » ; dans ces œuvres on peut s'attendre à chaque instant à un minimum ou à un maximum et, en partant d'un état présent, on ne peut prédire aucune perspective de développement avec précision ; *elles ont toujours déjà commencé et peuvent se poursuivre ainsi sans limite* ; dans ces œuvres, ou bien chaque état-présent compte, ou bien rien ne compte ; dans ces œuvres, chaque « maintenant » (*Jetzt*) n'est pas considéré comme le résultat de ce qui précède et la levée de ce qui suit, de ce à quoi l'on s'attend, mais comme quelque chose d'individuel, d'autonome, de centré, qui peut subsister pour soi ; il ne s'agit pas de formes dans lesquelles un instant (*Augenblick*) ne serait qu'un petit bout d'une ligne de temps, un moment, une particule d'une durée mesurée, mais de formes dans lesquelles la concentration sur le maintenant — sur chaque maintenant — opère des sortes d'incisions verticales qui percent transversalement une représentation horizontale du temps et ce jusque dans l'absence de temps (*Zeitlosigkeit*) que j'appelle éternité (*Ewigkeit*) : une éternité qui ne commence pas à la fin du temps, mais que l'on peut attendre à [l'intérieur de] chaque moment. Je parle de formes musicales dans lesquelles, de toute évidence, on ne vise rien de moins que l'éclatement du concept de temps — plus précisément dit : du concept de durée —, voire de son dépassement.

Si l'on exécute à présent selon la manière habituelle des œuvres contemporaines de forme ouverte, ces conditions d'exécution conventionnelles peuvent avoir un effet catastrophique. Une telle œuvre a besoin d'un auditeur calme, psychiquement et physiquement préparé, qui peut choisir lui-même et décider du moment de l'écoute, de sa distance à la source sonore et de la durée de son écoute.

Le fait que *de telles œuvres, dont le début et la fin sont ouverts, se terminent néanmoins après une certaine durée, a été justifié de deux manières au cours de ces dernières années* : on disait tantôt qu'en utilisant des moyens et des techniques musicales déterminés, le matériau était épuisé à un moment ou à un autre, c'est-à-dire que l'on avait atteint une saturation optimale des relations ; tantôt que des limites *données* (par exemple une durée d'exécution imposée par l'organisateur ou par les participants) conduisent le compositeur à interrompre son travail de composition. J'illustrerai ce dernier point par deux exemples tirés de mon propre travail : les deux compositions *Gesang der Jünglinge* et *Kontakte* avaient été initialement prévues avec une durée délimitée ; au cours du travail, il apparaissait cependant que la forme devenait entièrement ouverte et qu'on ne pouvait prévoir aucune fin ; je voulais faire exécuter les deux œuvres à une date déterminée, et dans les deux œuvres j'ai interrompu le travail juste avant l'exécution, pour le *Gesang der Jünglinge* après environ six mois de temps de réalisation et de composition, pour *Kontakte* après dix mois environ ; pour chacune d'entre elles j'avais déjà prévu, écrit et même partiellement réalisé sur le plan sonore d'autres moments ; je voulais continuer à travailler à ces deux œuvres après l'exécution, et cependant j'ai entrepris des compositions tout à fait nouvelles ; il me semble aujourd'hui que je serais encore en train de travailler à la composition du *Gesang* ou des *Kontakte* si, en prenant la décision d'exécuter ces œuvres, je n'avais provoqué leur achèvement. Je ne considérerais cependant pas ces formes ouvertes comme des fragments ; elles laissent entrevoir comment cela aurait pu se poursuivre, sans fin, en se renouvelant sans cesse et de manière imprévisible dans le cadre des principes de génération de forme qui sont au fondement de chacune de ces œuvres.

Le concept de « moment » que j'ai si souvent utilisé appelle encore une explication. Qu'est-ce que j'appelle précisément un moment ? S'agit-il de la plus petite unité de temps perceptible d'un événement acoustique ? Il s'agirait-là d'une détermination quantitative dont je ne pourrais pas faire grand chose dans ce contexte. Des moments peuvent-ils être de longueur différente : un moment court par rapport à ..., un moment long par rapport à ... ? Si oui : y a-t-il une limite temporelle à la durée d'un moment ? A propos des exemples du début des *Kontakte*, j'ai déjà évoqué les durées très différentes des moments, des moments partiels et des groupes de moments. J'entendrai donc par *moment* toute unité de forme possédant, dans une composition donnée, une caractéristique personnelle et strictement assignable (*unverwechselbar*) — je pourrais dire aussi : chaque pensée autonome ; le concept se trouve ainsi déterminé de manière *qualitative*

compte tenu d'un contexte donné (je disais : dans une composition donnée) et la durée d'un moment est une des propriétés parmi d'autres de son mode d'être (*Charakteristik*). Les moments seront ainsi, selon leur mode d'être, plus ou moins longs. Un moment est-il articulé (*gegliedert*) par modification d'une ou de plusieurs de ses propriétés caractéristiques, j'appellerai les segments dont il est composé des moments partiels, si les propriétés modifiées sont si nombreuses que son mode d'être s'estompe ou se perd, il naît ainsi — progressivement ou soudainement — un moment nouveau. J'entends par *groupe de moments* plusieurs moments successifs qui sont en parenté par une ou plusieurs propriétés, sans que leur mode d'être personnel soit mis en question.

D'un point de vue formel, un moment peut être une forme (*Gestalt*) (individuellement), une structure (*Struktur*) (collectivement / *dividuel*) ou un mélange des deux ; d'un point de vue temporel, il peut être un état (statiquement) ou un processus (dynamiquement) ou une combinaison des deux.

Je choisirai à nouveau des exemples empruntés aux *Kontakte*. Tout d'abord un exemple de forme en tant qu'état. Individuellement : six sonorités différentes, reliées sans répétition de hauteur, d'intervalle, d'attaque, de durée et de mélange sonore (*Klangmischung*), caractéristiquement liés par une grande ressemblance du mélange sonore, une même puissance acoustique, une production de transitoires semblables à des battements, une densité sonore constante ; *statiqument* : aucun paramètre n'est affecté par une tendance dirigée vers la modification. Exemple 3, cf. p. 9, quatrième moment, à partir de 7' 23,6", durée environ 3" (cf. exemple 2).

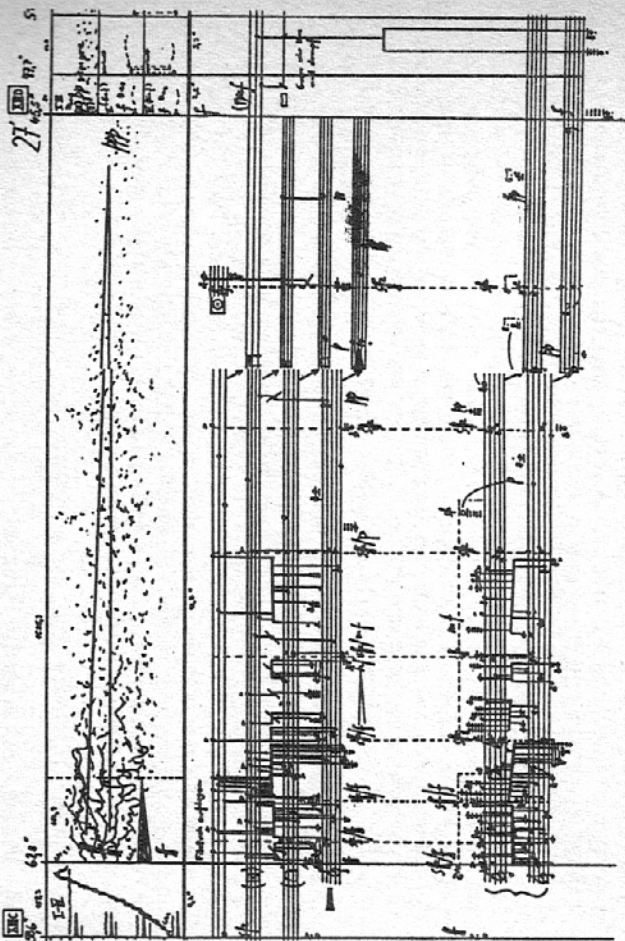
Une forme comme processus. Individuellement : un glissando ascendant surgissant d'un seul coup dans le haut, légèrement recourbé vers le bas. Dynamiquement : mouvement ascendant dans un timbre (*Klangfarbe*) qui va en s'éclaircissant ; puissance sonore légèrement croissante puis décroissante ; avec une modulation d'amplitude devenant de plus en plus rapide.

Exemple 4, p. 30-31, à partir de 26' 58,6" tout au début de la page (durée : 4,2"). Une structure en tant qu'état. Collectivement : répétition de points isolés et de petits groupes avec un nombre variable de sons ; répétition du même timbre (de deux manières) ; répétition de certaines hauteurs et de certains intervalles (pas nécessairement selon une succession immédiate, mais à l'intérieur d'un même moment). Statiqument : par une répartition statistique de durées et d'intervalles d'attaque moyens, et d'intensités de force moyenne. Pas de tendance dirigée.

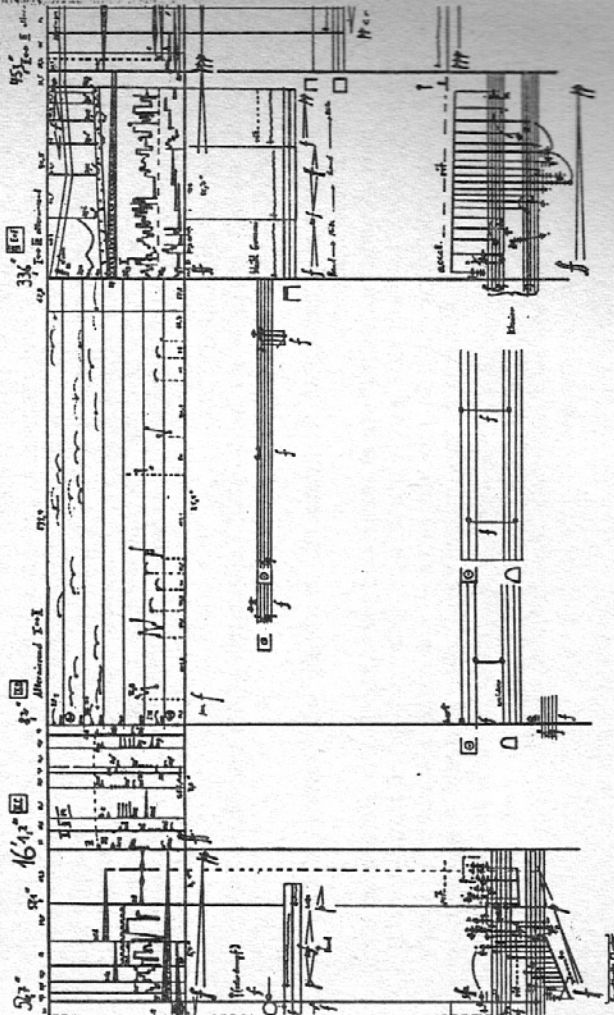
Exemple 5, p. 18-19 à partir de 16' 8,2" - 16' 33,6", environ 25". Une structure en tant que processus. Collectivement : répétition de points, d'intervalles d'attaque, de durées, de mélanges statistiques de Sons, de transitoires, d'accents. Dynamiquement : essai sonore en explosion qui s'éloigne progressivement dans l'espace, devenant de plus en plus faible, auditivement de plus en plus transparent (*durchhörbar*) grâce à une perte de densité constante mais irrégulière.

Exemple 6, p. 30-31, 26' 62,8" - 27' 45,5", environ 42" (voir exemple 4). Un mélange de structure et de forme en tant qu'état. De l'ordre de la forme : huit accords différents avec des fréquences, des intervalles, des durées et des intervalles d'attaque différents, reliés en tant que succession par un son (*Ton*) tenu dans l'aigu. De l'ordre de la structure : répétition de mélanges de sonorités identiques, répétition

exemple 4



exemple 5



du nombre de sons dans chaque accord ; répétition par conséquent du caractère d'accord, répétition d'intensités étroitement voisines. Statiquement : aucune tendance dirigée vers l'un des paramètres cités.

Exemple 7, p. 18, avant-dernier moment, 16' 1,2" - 8,2" (durée 7") (voir exemple 5).
 5) Un mélange de forme et de structure en tant que processus. De l'ordre de la forme : une sonorité percussive étirée en longueur, simultanément une succession de trois timbres percussifs différant par la composition sonore, la durée et l'intervalle d'attaque. De l'ordre de la structure : la forme décrite est simultanément rehaussée et traversée de sons rapides évoluant dans un registre étroit avec des durées et des valeurs d'attaque égales ou presque égales et avec répétition du timbre. *Dynamiquement* : intervalles d'attaque devenant de plus en plus longs et une sorte de ritardando, débouchant sur une modulation d'amplitude évoluant selon un ritardando régulier ; régulièrement de plus en plus *piano*, mouvement de fréquence statistique au piano du grave vers l'aigu.

Exemple 8, p. 18, 15' 52,7" - 16' 1,2" (durée 8,5") (voir exemple 5).

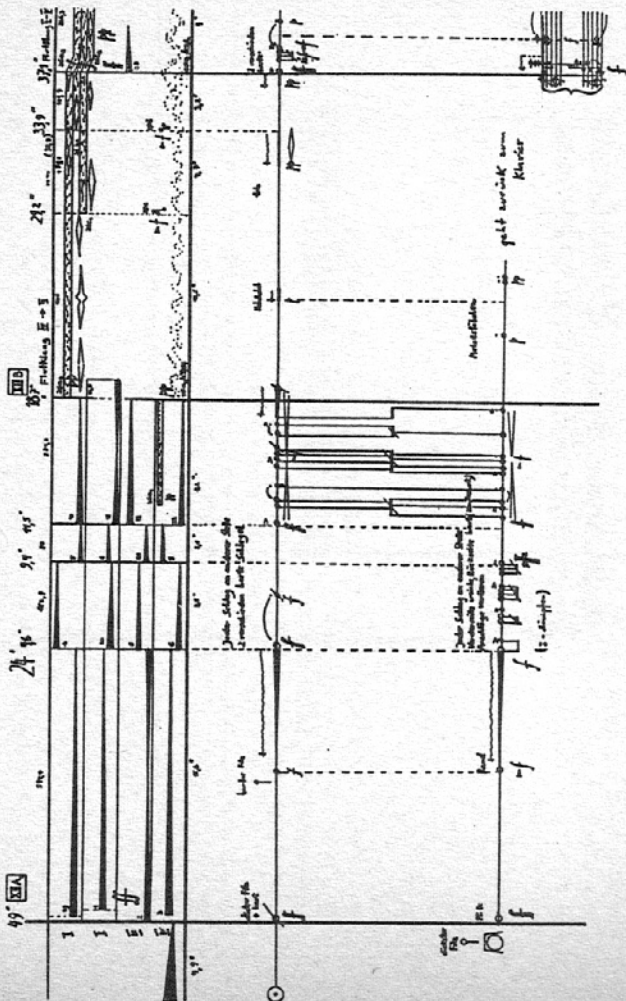
Il s'agissait là d'exemples des six catégories utilisées dans les *Kontakte* pour la composition de modes d'être de moments. Pour expliquer le concept de « moment », je choisirai un dernier exemple qui, dans le contexte des *Kontakte* est relativement long. J'ai dit que j'entendrais par « moment » toute unité de forme identifiable par une caractéristique propre et strictement assignable ; ainsi un moment, selon sa caractéristique, peut avoir une longueur quelconque. Le moment suivant des *Kontakte* dure 2 minutes 1/2 environ. Il peut être perçu comme un seul moment — quoi qu'il s'articule en de nombreux moments partiels — dans la mesure où, pendant toute sa durée, une sonorité dont la hauteur ne varie pas le traverse. Au fur et à mesure que sa durée s'écoule, cette sonorité est identifiée comme étant un mélange de six Sons différentes, du fait que chaque son, l'un après l'autre, se détache en glissando (ascendant ou descendant) de ce mélange sonore de hauteur constante et commence à dissoudre sa forme continue en une série d'impulsions rapides qui ralentit ensuite de manière régulière et finit littéralement par éclater. A la fin il ne subsiste plus qu'une sonorité de même hauteur que le son de départ qui finit lui-même par se dissoudre dans des courbes en glissando constituées de morceaux qui deviennent de plus en plus sonores, épais à la manière d'éclats et qui débouchent sur un battement lourd et grave qui est lui-même le début du moment suivant. L'ensemble constitue un modèle de transformation d'une forme en structure, de l'individuel en collectif, et simultanément de transformation d'un état en processus, du statique en dynamique.

Exemple 9, p. 25-27 ; p. 25 (21' 45,5" - début déjà p. 24) jusqu'au début de la p. 27 (durée 2' 14").

J'ai essayé d'explicitier les concepts de durée d'exécution, de durée d'œuvre et de moment.

Des considérations purement musicales permettent donc de fonder une conception de la durée de l'œuvre qui diffère de la conception traditionnelle. S'il s'agit précisément de formes ouvertes — au sujet desquelles je disais qu'elles avaient toujours déjà commencé et qu'elles peuvent sans cesse se poursuivre — il est parfaitement logique de composer des œuvres d'une durée « sans fin ». J'appelle de telles formes des *formes-moments* (*Momentformen*) ou des *formes du maintenant* (*Jetztformen*) ou, du point de vue de leur durée, des *formes sans fin*.

exemple 9



Il devrait être possible de jouer ou de reproduire de telles œuvres de manière permanente en un endroit précis pendant des périodes d'une certaine longueur, qu'il y ait ou non quelqu'un pour les écouter ; les auditeurs pourraient venir et s'en aller selon leur envie et au moment où ils le désiraient. Dans la mesure où le lieu serait fixé — disons dans un lieu musical d'une ville ayant une ou plusieurs salles de représentation, à la manière des galeries de peinture —, il serait possible de présenter telle ou telle œuvre pendant une semaine, ou pendant des périodes plus longues si les visiteurs manifestaient un grand intérêt. De telles salles ne devraient présenter aucune disposition prédéterminée des places, il n'y aurait donc pas de sièges fixes ; pour éviter les bruits parasites, on pourrait couvrir le plancher de matériaux adéquats et suspendre devant les portes des rideaux, comme dans les salles de jeu ; les salles devraient pouvoir varier selon tous les paramètres spatiaux et acoustiques et être équipées de toutes les installations nécessaires à la reproduction par haut-parleurs et au jeu instrumental, afin de pouvoir s'adapter aux exigences de chaque œuvre.

En effet, l'invention des mémoires acoustiques comme le magnétophone et le disque, la radiodiffusion et la télévision, a depuis longtemps permis de sortir de la pratique d'exécution classico-romantique. Je mets en marche et j'éteins un poste de radiodiffusion quand je le veux ; j'écoute un disque ou une bande magnétique lorsque je veux écouter ou me remettre en mémoire une œuvre que j'ai moi-même choisie. Malheureusement, les œuvres diffusées jusqu'à présent par la radio, le disque et le magnétophone sont

presque exclusivement celles de la pratique classique de la salle de concert ; ce n'est donc qu'avec un sentiment d'insatisfaction que j'interromprai une œuvre en cours de diffusion, car l'ensemble de la disposition formelle de ces œuvres suscite en moi le besoin impérieux de tenir jusqu'au bout, si je ne veux pas manquer la fin, heureuse ou pitoyable. Pour qu'un auditeur puisse se servir d'un poste de radiodiffusion de manière libre et sans aucune contrainte, cela exigerait, à mon avis, un type de programmation qui ne diffuserait pas sur chacune des longueurs d'ondes un mélange d'informations les plus diverses, entièrement mesurées en durées courtes (ce qui m'oblige à tourner sans cesse des boutons, et fait que j'arrive le plus souvent au mauvais moment, pour me brancher sur une émission en cours ou pour attraper deux émissions de musique qui m'intéressent sur des longueurs d'ondes différentes, et qui, le plus souvent, se recourent dans le temps), mais qui diffuserait sur l'une des longueurs d'ondes la même sorte de musique pendant un temps assez long, sur une autre longueur une autre sorte de musique, sur une troisième longueur d'ondes des émissions parlées de caractère semblable, etc. Et des formes de musique sans fin, sur lesquelles on pourrait librement se brancher et que l'on écouterait aussi longtemps qu'on le souhaiterait, conviendrait particulièrement à cette forme d'émission.

Les considérations que nous venons de développer sur la situation musicale, mon travail de composition actuel, ainsi qu'un certain nombre d'entretiens avec des compositeurs, me permettent de penser qu'il y aura, dans un proche avenir, plusieurs compositeurs qui imagineront des pièces de durée sans fin ; de la même manière qu'au cours des dernières années, plusieurs compositeurs — il s'agissait de la première étape de ce processus — ont cessé de fragmenter les compositions en parties et en mouvements singuliers pour se tourner vers la forme totale (par opposition à la forme classique à plusieurs mouvements, on peut aussi parler de forme à mouvement « unique »).

Pour les œuvres de musique électronique, la technique devra nous aider dans la mesure où elle construit des dispositifs en accouplement réactif qui, par-delà la « formation de boucles » primitive (le fait de relier la fin au début) à partir d'une œuvre de durée finie, renouvellement sans cesse le *contex*te d'une œuvre (composée à l'aide d'éléments et d'axiomes de connexion déterminés), selon les lois d'une vraisemblance orientée.

La musique contemporaine instrumentale à formes variables et polysémi-ques de durée sans fin pourrait trouver de manière correspondante ses conditions d'exécution appropriées. Des exécutants pourraient être associés en nombre sans cesse variable — avec un système de « roulements » — à l'exécution d'une œuvre de durée sans fin ; ils pourraient de temps en temps — périodiquement ou irrégulièrement selon l'intérêt manifesté par le public — changer d'œuvre ou jouer chaque jour une autre des œuvres d'un programme donné (dans un laps de temps assez long). Toutes ces modalités d'exécution n'ont rien de neuf, et sont depuis longtemps pratiquées dans les cinémas permanents ; ce qui est neuf en revanche, c'est la conception d'une forme sans fin qui rend nécessaire de telles pratiques d'exécution et leur

donne un sens. La composition et l'interpénétration de musique électro-acoustique et de musique instrumentale ont déjà été tentées dans de nombreuses compositions — il en va également ainsi dans le cas des *Kontakte* —, et elles conviendraient particulièrement bien aux formes sans fin et à leur pratique d'exécution appropriée grâce à la combinaison simultanée et alternée des deux domaines.

Lorsque je parle de forme sans fin, cela ne veut pas dire qu'il s'agirait d'une exécution sans achèvement (*ohne Schluss*). J'ai déjà nettement distingué entre commencement et début (*Anfang und Beginn*) et entre fin et terme (*Ende und Schluss*). Lorsque je parle de commencement, je pense à quelque chose qui démarre, dont le jeu commence ; lorsque je dis fin, je pense à quelque chose qui prend fin, dont la sonorité meurt (*Ausklang*), qui s'efface.

En revanche, j'associe les mots début et terme à l'idée de césures qui délimitent une durée en tant que portion d'un continuum. Commencement et fin conviennent ainsi à des formes de développement closes que j'ai aussi appelées des formes dramatiques : début et terme conviennent à des « *Momentformen* » ouvertes. Pour cette raison, je puis également parler d'une forme sans fin (*un-endlich*), même si les pratiques d'exécution entraînent des limitations dans la durée. La différence entre terme et fin apparaît dès que l'on pense à des fêtes auxquelles on met un terme quoi qu'elles ne soient en rien achevées (une convention dit que l'on doit mettre un terme au moment le plus beau) ou, à l'inverse, qu'on se souvient de fêtes qui étaient déjà depuis longtemps finies avant que l'on n'y mette un terme. Il est logique en ce sens de subordonner au concept de sans-fin (*Unendlich*) celui de sans-commencement (*Unanfänglich*) qui lui correspond.

J'ai rapporté comment j'ai arrêté de travailler au *Gesang der Junglinge* et aux *Kontakte*, et je serais probablement aujourd'hui encore à travailler à cette dernière œuvre si la décision d'observer le délai imparti pour la première exécution n'y avait pas mis un terme. J'ajouterais toutefois que je m'étais déjà imaginé quelque temps auparavant, et de manière de plus en plus précise, le moment où, une semaine avant l'exécution, j'allais mettre un terme à l'œuvre. Si l'on écoute les trois dernières minutes, il semble que cette prise de conscience a effectivement pénétré dans la composition. Certains auditeurs m'ont dit qu'ils avaient ressenti une fin irrévocable, que la pièce s'achevait, se résolvait. Tout ce que je puis ajouter à cela c'est que, certes, j'y ai mis un terme, mais que ce n'était pas terminé du tout — ni sous la forme d'un épuisement du matériau, ni du point de vue d'un possible épuisement de l'invention de nouveaux moments et des nouvelles relations au sein des proportions et des lois de combinaison et de construction de formes qui avaient été choisies. La fin actuelle m'apparaît tout au plus comme une fin en apparence ; elle donne l'illusion que cela ne peut plus continuer. J'aurais encore pu continuer pendant un temps non limité à inventer de nouveaux moments avec des moments déjà composés ; j'ai dit en effet que j'avais déjà composé d'autres minutes et que j'avais préparé le matériau sonore nécessaire à cela.

Veillez écouter à présent les sept dernières minutes des *Kontakte*.
Exemple 10 : à partir de 27' 45,5" jusqu'à la fin ; suite de l'exemple 4 (p. 30-31).

C'est donc à cet endroit que j'ai mis un terme ; et je suis parfaitement sûr qu'il n'y aurait eu aucun effet d'illusion si j'avais poursuivi la composition et si j'avais engendré un nouveau groupe de moments à partir du dernier.

Dans toutes ces considérations sur la « *Momentform* », on observe une tendance singulière à dépasser le temps conduisant à une fin, la mort — j'ai déjà eu l'occasion de parler de l'éclatement du concept de durée. Des compositeurs qui s'occupent de telles pensées doivent se résigner à accepter l'appellation (de connotation péjorative) de romantiques. Pour moi, toute tentative de conduire à son terme une œuvre après un certain temps, me paraît de plus en plus forcée et risible. Je recherche des moyens pour abandonner la composition d'œuvres et surtout — si possible — pour ne pas continuer à les travailler, pour travailler aussi ouvertement, à cette seule condition que toute chose nouvelle soit incorporée à ce qui existe, y soit transformée en le transformant ; et je me moque de poursuivre la réalisation d'œuvres autonomes.

Les jugements actuellement les plus critiques sur le développement musical prophétisent une fin de l'art en général — et font probablement porter l'accent sur l'article indéfini « une ». Tudor me disait que de tels prophètes négligent totalement le revers de la médaille : à savoir précisément que toute chose faite par l'homme s'applique à devenir art sans que le concept soit pour autant préservé. Jusqu'à présent, on a toujours considéré que seule la nature méritait d'être imitée ; mais on peut également comprendre cela de la manière suivante, à savoir qu'elle est là pour nous montrer à nous autres humains comment nous ne devons pas faire, puisque nous ne sommes pas des singes qui reproduisons toute chose. La nature résiste et elle est d'une telle sagesse que nous n'oublions à aucun moment ce que nous devons lui ajouter sous forme d'art : notre monde artistique, notre monde humain.

La convergence d'une composition à l'autre ne signifie pas, par exemple, que des centres tels qu'ils ont été formés jusqu'à présent par des compositions isolées, closes sur elles-mêmes, commencent à se dissoudre, mais tout au contraire qu'ils sont recentrés (*überzentriert*) — à la façon d'une matière qui, sous la force d'une pression concentrique, se densifie jusqu'à ce qu'elle explose, pour libérer son énergie et s'associer à une autre matière. La forme sans fin procède précisément de ce qu'il peut se former sans cesse de nouveaux centres qui convergent avec tous les autres.

En liaison avec des considérations sur le « *graphisme musical* » (voir *Musik und Graphik**) cette conception modifiée de la durée musicale, la perspective relativisée des durées, inclut les modalités de temps qui régissent la musique lue. Il devient ainsi possible, sans aucune contradiction, de faire converger audition et lecture de la musique dans la composition *en soi* en tant que complément et synthèse.

* Traduction française in *Musique en feu* n° 13, Paris 1973.

Une nouvelle pratique d'exécution et d'audition, dans laquelle chaque individu se sert librement des œuvres musicales, atténuerait, ou ferait même disparaître la passivité commune de l'auditeur — ce mal qui, à mon sens, fonde le hiatus entre l'invention musicale et la participation à ces inventions. Chacun aurait libre accès aux œuvres selon ses capacités, son savoir, son endurance, son ardeur, sa patience ; et l'accès ne serait pas limité à la soi-disant élite, formée par le public des concerts ou les auditeurs des programmes de nuit, élite qui cherche à maintenir passivement les méthodes d'exécution et de diffusion dominantes — malgré le nombre relativement faible des concerts de musique contemporaine, au cours desquels une œuvre nouvelle n'est guère entendue plus d'une seule fois ; malgré les très rares diffusions nocturnes d'œuvres contemporaines. Cette passivité entraîne une inadaptation croissante à se confronter à de nouvelles inventions, à participer à des découvertes, au sens propre ; elle débouche sur l'absence de participation, l'indifférence et finalement l'ignorance, une volonté obtuse de s'en tenir à ce que l'on connaît ; elle étouffe le courage de suivre les modifications de plus en plus rapides qui affectent le domaine de l'art.

Les rénovations de la pratique de l'exécution et de l'audition qui viennent d'être décrites donneraient à chaque auditeur la possibilité — qui serait parfaitement appropriée aux œuvres — de prendre tout son temps, autant de temps qu'il en a besoin pour sa perception personnelle de la création : « car les choses qui arrivent ont besoin de quelqu'un, à qui arriver, il faut que quelqu'un les arrête », écrit Beckett dans *Innommable*¹ et, à un autre endroit : « qui a dû écouter écouter toujours, qu'il sache qu'il n'entendra jamais plus rien, ou qu'il l'ignore (...) le silence une fois rompu ne sera jamais plus entier »².

Traduit de l'allemand par
Christian MEYER.

« La résistance à l'encontre de la nouvelle musique »

Discussion entre Theodor W. Adorno et Karlheinz Stockhausen

Adorno : Notre intention, monsieur Stockhausen, est de nous entretenir un peu des résistances que rencontre la nouvelle musique. Je crois que nous partageons l'intention de ne pas répéter des lieux communs, comme celui prétendant que tout ce qui est nouveau au monde a ses difficultés, que l'art nouveau doit toujours se battre avec des résistances. Nous ne voulons pas du tout polémiquer contre l'idiotie selon laquelle on devrait s'habituer à la nouvelle musique comme à un mets que l'enfant rejette avant de l'accepter petit à petit. Si vous êtes d'accord, au lieu de cela nous allons parler des difficultés et des résistances spécifiques que rencontre la nouvelle musique et que l'on ne peut pas saisir par des clichés.

Stockhausen : Il faudrait d'abord poser la question suivante, monsieur Adorno : où se manifeste effectivement cette résistance ? Il serait judicieux de distinguer d'abord entre ceux qui s'occupent de la musique professionnellement, et qui s'opposent à ce que font les compositeurs aujourd'hui, et ceux qui, en tant qu'auditeurs, sont exposés passivement à la musique, soit dans la salle de concert, soit à la radio.

Adorno : En partie, ce sont certainement des types de résistances différents, bien qu'ils finissent tout de même par se rejoindre. Très souvent, les artistes reproducteurs, qui se considèrent fréquemment comme des médiateurs entre l'œuvre et le public, représentent la voix du public — ou ce qu'ils prennent pour telle — contre la nouvelle musique et se font avec plus ou moins d'esprit les porte-parole de ce qu'ils supposent être la communis opinio à l'égard de la nouvelle musique. Mais je proposerais que nous abordions en premier la question des résistances spécifiques que la nouvelle musique rencontre précisément dans la situation actuelle parmi les hommes dits de métier, donc parmi les musiciens eux-mêmes.

Stockhausen : Est-ce que je peux vous demander ce que vous entendiez par résistance — car en fait ce n'est pas moi qui ai choisi ce mot dans le titre ? Est-ce que vous entendiez par là une hostilité ouverte ou quelque chose comme une condamnation à mort secrète ?

Cette discussion entre Theodor W. Adorno et Karlheinz Stockhausen a été enregistrée par le Hessische Rundfunk. L'enregistrement original avait une durée de 82,2 minutes. Une version abrégée fut retransmise le 22 avril 1960. Le texte écrit a paru pour la première fois sous le titre « Der Widerstand gegen die neue Musik », in *Neuland 5*, Ansätze zur Musik der Gegenwart, éd. Herbert Henck, 1985.

1. Samuel Beckett, *L'Innommable*, Éditions de Minuit, Paris, 1953, p. 213.
2. *Ibid.*, p. 161.