

Le Klavierstück V
de Karlheinz Stockhausen

A l'aide d'esquisses inédites, l'auteur explique la genèse d'une composition sérielle entièrement déterminée. Elle montre qu'à ce stade précoce de son évolution déjà, Stockhausen ne composait pas en réduisant le déterminisme, mais en le poussant au contraire si loin que toute prévisibilité était éliminée et que la structure temporelle prenait l'aspect « sphérique » qui exclut l'audition linéaire.

Klavierstück V
von Karlheinz Stockhausen
Mit Hilfe unveröffentlichter Kompositionsskizzen erklärt die Autorin die Genese eines hochdeterminierten seriellen Werkes. Sie zeigt, dass Stockhausen schon in dieser frühen Phase seines Komponierens die Werke nicht mit einer Reduktion der musikalischen Determiniertheit « entwickelte », sondern indem er diese bis zum Punkt erhöht, wo jegliche Vorhersehbarkeit eliminiert wird und die Zeitstruktur jene Kugelform annimmt, die ein lineares Hören ausschliesst.

par Rosângela Pereira

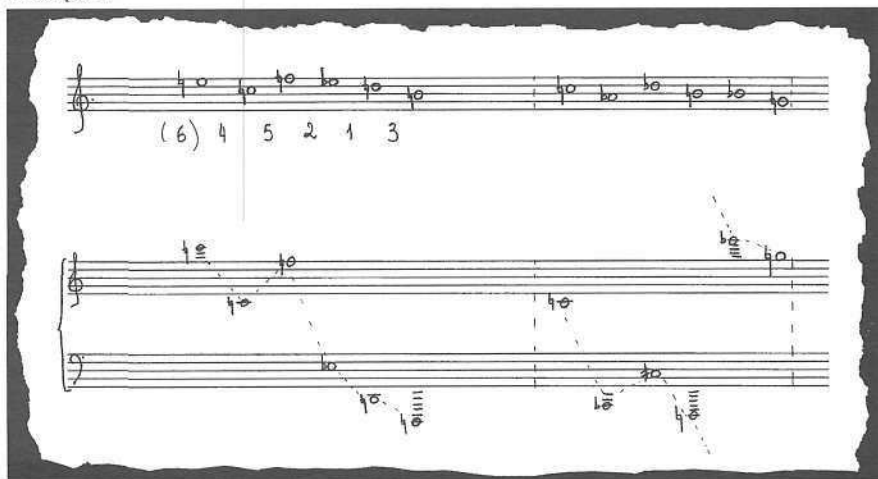
L'étude analytique de la première version, demeurée inédite, du *Klavierstück V* permet de mesurer le chemin parcouru par le compositeur relativement au rôle fonctionnel du registre dans l'agencement formel. On peut rapprocher cette pièce du projet esthétique exprimé dans le texte, paru en français, sous le titre « Une expérience électronique », à propos de la *Première étude* réalisée par Stockhausen au studio de la WDR¹ :

« Pour tenir compte concrètement des exigences de la capacité acoustique, l'engendrement des fréquences, des durées et des amplitudes changera de sens en fonction de sa rencontre avec les seuils d'audibilité. Ainsi, la structure sérielle évoquera un monde sonore en rotation, sans évolution possible ; l'essentiel, la tendance vers les seuils, sera impliqué par l'engendrement de chaque série, les concepts de tension comme « début », « développement », « fin », « milieu » ou « extrêmes » seront abolis, passé, présent, futur ne feront qu'un². »

Composé après les deux *Études électroniques*³, le *Klavierstück V*⁴, répondant dans un premier temps à cette même nécessité de créer une forme non direc-

tionnelle, établit des fonctions susceptibles d'articuler la composition selon l'orientation des seuils d'audibilité. Les rapports d'intervalles une fois définis, déduits d'une structure sérielle préalable ne prenant pas en compte la registration (6 - 4 - 5 - 2 - 1 - 3), sont répartis selon une disposition fixe dans les registres pour tourner, telle une force centrifuge, au cours de toute la pièce : à chaque rencontre de l'extrême aigu, les hauteurs font leur apparition dans l'extrême grave de la tessiture (*exemple 1*). Ainsi la pièce est fondée d'une part sur un réseau numérique sous forme de série « virtuelle » - définissant les relations organisatrices du matériau (six tempi, proportions d'unités de valeurs, sectionnements des six mouvements, divers mécanismes de la mise en place interne) - et d'autre part sur une série « réelle », qui coordonne le travail de la registration, exploitant tout l'espace du clavier. C'est là le signe d'une première divergence entre les structures de sérialisation, qui nous permet d'observer la diversité des modes d'approche qui ont coexisté entre

Exemple 1



Exemple 2 (L'exemple ci-dessus est une transcription établie à partir des ébauches de la première version, conservées à la Fondation Paul Sacher, dossier A3 Klavierstück V, classification établie par Pascal Decroupet (1993). La deuxième version est une transcription de la partition imprimée, *op. cit.*)

les compositeurs dont les chemins se sont croisés durant l'évolution musicale des années 50⁵.

Aussi paraît-il à la fois surprenant et prévisible que, dès l'année qui a suivi la composition de la version originale, la révision de la pièce ait porté principalement sur la registration (*exemple 2*). La structure rythmique étant restée intacte, les hauteurs ont été redispesées dans le registre et des figures en arabesques y ont été intercalées, gestes stylis-

tiques qui imprimeront leur caractère dans l'imagination musicale du compositeur, pour trouver leur formulation définitive dans les *Klavierstücke X* et *XI*⁶.

Contrairement aux autres pièces de ce même cycle, ayant également fait l'objet de révisions, les *Klavierstücke V* et *VIII*⁷ conserveront telle quelle la série d'intervalles qui leur a été attribuée à l'origine. Il est possible d'analyser les variantes du *Klavierstück VIII* grâce au

fait que sa version originale a été entièrement maintenue. Observons encore une fois l'importance de la registration dans l'articulation formelle : sa forme est fondée sur le principe de déploiement des registres à partir des six notes pédales composant la série – celles-ci peuvent soit s'opposer à la tessiture des séquences qui les précèdent dans le premier mouvement, soit s'intégrer à la tessiture de ces mêmes séquences dans le second mouvement (*exemple 3*).

Exemple 3

Le déroulement temporel du *Klavierstück V* a été entièrement obtenu à partir des permutations du schéma numérique, responsable dès l'origine de la distribution formelle du cycle complet des *Klavierstücke*. Les six mouvements de la pièce sont calculés d'après les proportions suivantes : 6 - 4 - 5 - 2 - 1 - 3 (pour les tempi : $\text{♩} = 80 / 90 / 71 / 113,5 / 101 / 63,5$). Tout le mouvement compte un nombre permuté des séquences, soit : 2 - 6 - 1 - 4 - 3 - 5 ; à son tour, chaque séquence est composée d'un nombre permuté de cellules articulées autour d'une note principale⁸.

La séquence initiale du premier mouvement ($\text{♩} = 80$) est organisée à partir de deux notes principales ; la seconde séquence en compte six, et ainsi de suite. Le tableau ci-contre résume en la schématisant l'articulation formelle de la pièce en six mouvements, vingt-et-une séquences et soixante-douze cellules (*encadré*).

Les notes principales sont inscrites dans un champ de durée. Un rapport différent entre deux unités de mesures régit chaque séquence. La mise en place de ces rapports à l'intérieur des champs définit la configuration de chaque séquence. Les rapports des unités attribués aux séquences ont été déduits à nouveau du schéma de six valeurs sérielles. Les vingt-et-une séquences qui composent l'ensemble de la pièce décrivent les rapports d'unités suivants :
 Tempo VI : 6/1, 4/5
 Tempo IV : 5/6, 2/3, 1/2, 3/4, 5/3, 1/4
 Tempo V : 6/5
 Tempo II : 4/6, 2/2, 3/1, 1/1
 Tempo I : 4/3, 2/4, 6/6
 Tempo III : 5/2, 3/5, 6/3, 2/1, 4/2.

Dans le premier mouvement ($\text{♩} = 80$), la séquence de six cellules (autour des notes do #, fa ♯, fa #, do #, mi ♯, ré ♭) est inscrite à l'intérieur de la proportion temporelle 4/5. Deux hiérarchies temporelles coexistent en parallèle : la valeur exprimée et le silence, ce dernier jouant un rôle majeur pour cette séquence, créant une éventuelle subdivision à l'intérieur de la durée qui sépare l'attaque entre deux notes principales. L'absence de son devient alors la manifestation négative de la durée (*exemple 4*). La durée du silence isolant les cellules rétablit la valeur du champ par rapport à la durée de la note principale : ainsi le fa ♯ dure quarante-quatre triples-croches alors que le champ compte cinquante-cinq triples-croches, le silence précédant la cellule suivante compta donc onze triples-croches. Ce souci de traiter un déroulement temporel de type mo-

nodique sous deux angles peut être attribué à la volonté de contrebalancer le caractère prédéterminé de l'ordre de succession en lui opposant un effet de réfraction, comparable à ce qu'ont pu imaginer certains peintres dans le domaine visuel⁹ - ainsi le soin apporté par Stockhausen à disposer l'unité sonore hors d'un champ univoque revient-il à dissoudre toute sensation de pulsation interne.

L'unique séquence qui compose le troisième mouvement ($\text{♩} = 71$) compte cinq notes principales inscrites à l'intérieur du rapport 5/6, figurées dans une texture de type polyphonique (*exemple 5*). Toute note principale (do ♯, fa ♯, si ♯, si ♭, la ♯) est affectée de deux durées : celle du champ, divisible par six, et celle de la durée située entre l'attaque des deux notes principales, divisible par cinq : do ♯ = 20 et 24 doubles-croches

Proportions de tempi de la première version :		
6 - 4 - 5 - 2 - 1 - 3		
Indications de tempi pour la deuxième version :		
$\text{♩} = 80 - 90 - 71 - 113,5 - 101 - 63,5$		
Nombre de groupes pour chaque mouvement :		
2 - 6 - 1 - 4 - 3 - 5		
Mouvement	Nombre de groupes	Nombre de notes principales par groupe
Tempo VI	2	2 et 6
Tempo IV	6	1, 4, 3, 5, 6, 4
Tempo V	1	5
Tempo II	4	2, 1, 3, 1
Tempo I	3	5, 6, 3
Tempo III	5	2, 4, 4, 2, 3

Exemple 4 (L'exemple se rapporte à la version inédite du *Klavierstück V*, notes principales.)

Exemple 5 (Copie de la première version. Dossier *Klavierstücke I-X 2*, pp. 11-18. Fondation Paul Sacher.)

(les deux valeurs sont permutées d'une double-croche) ; fa ♯ = 30 et 36 doubles-croches ; si ♯ = 55 et 66 doubles-croches ; si ♭ = 5 et 6 doubles-croches ; la ♯ = 10 et 12 doubles-croches.

La deuxième version de ce mouvement a fait l'objet de deux importants inserts – agrégats sonores à densité variable dans le registre grave, tissu de notes aiguës sur fond de pédale enrichissant les résonances du si ♯ grave. Probablement par souci d'équilibre de relation des inserts par rapport à la séquence – la plus brève de tout le *Klavierstück V* – la durée de certaines notes principales a été augmentée dans la deuxième version : do ♯ = 35 et 42 doubles-croches ; fa ♯ = 40 et 54 doubles-croches, etc. (exemple 6).

Le schéma de permutations sérielles est ainsi responsable non seulement des valeurs temporelles des champs des durées, mais aussi du nombre d'attaques, de la variation de densité et de nombreux traits stylistiques autrefois confiés au pragmatisme de la mise en place. Toutefois ce contrôle, même en se servant d'un système de variabilité des événements temporels, n'a pas modifié en profondeur l'ordre de succession strictement linéaire des notes principales.

Pour résumer notre propos, retenons que deux modes de structuration distincts ont été déduits d'un même schéma numérique : le premier, responsable de l'ordre de succession linéaire des événements sonores, le second, mettant en rotation (pour reprendre les termes exposés au début de cette étude) la dispo-

sition des hauteurs dans le registre. Les deux organisations – agencement des durées d'une part, des intervalles de l'autre – n'étant pas gouvernées par une catégorie structurelle identique, il en résulte un hiatus dans un matériau qui n'a pas été traité en substance prête à déployer ses propriétés, puisque dès le départ assujéti à une forme préconstruite, contrariant le propos du compositeur de créer une forme « sans évolution possible ». La redistribution complète des registres lors de la révision de la pièce, ainsi que l'addition d'inserts, qui commentent le matériau de chaque champ, mettent en évidence une volonté de réadapter les hiérarchies initialement choisies à un ensemble homogène

de coordonnées. Situation évoquée par le compositeur dans un écrit où transparaît une manière de réajustement des projets antérieurs : « (...) il apparaît parfois que l'organisation préalable la plus sévère ne sert en définitive, qu'à rendre plus sensible l'indéfinissable et l'imprévisible¹⁰. »

Rosângela Pereira

Nous remercions la Fondation Paul Sacher de nous avoir autorisé à consulter les photocopies des esquisses et ébauches des *Klavierstücke* faisant partie de la « Stockhausen Edition » qui y est conservée, en suivant la classification établie par Pascal Decroupet en 1992–93.

1. Composée en 1953
2. Karlheinz Stockhausen : « Une expérience électronique », in *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault*, (1954), pp. 91–105
3. La deuxième *Etude électronique* est achevée en 1954 (UE 12 466).
4. UE 13 675. La première version date de 1954.
5. Citons, entre autres, *Le Marteau sans maître* de Pierre Boulez, datant de cette même période, dans lequel les structures sérielles sont déduites les unes des autres et où le traitement de la registration est fonction des intervalles déduits de la série.
6. Le *Klavierstück X* est composé en 1955 (UE 13 675) et le *Klavierstück XI* en 1956 (UE 12654).
7. Le *Klavierstück VIII* est composé en 1954 (UE 13675). La deuxième version du *Klavierstück V* date de 1955.
8. Selon Richard Toop, la pièce serait une étude d'arabesques autour des notes pivots : « (...) the first piece (*Klavierstück V*) was originally a study in wide-flung groups of grace-notes assembled around long < central notes > ». Richard Toop : « Stockhausen's Other Piano Pieces », in *The Musical Times*, (juin 1983), p. 349.
9. Nous pensons ici aux travaux de certains peintres cubistes, ainsi que dans un autre contexte, à certaines toiles de Vieira da Silva.
10. Karlheinz Stockhausen : « Situation actuelle du métier du compositeur », *Domaine Musical n° 1*, (1954), p. 129

Exemple 6 (UE 13 675 a LW, pp. 5 et 6)

The image displays two systems of musical notation for piano. The top system begins with a tempo marking of quarter note = 71. It features a complex texture with multiple staves, including a grand staff (treble and bass clefs) and a lower staff. Dynamics range from *pppp* to *fff*. Performance markings include *accel.* (accelerando) and *rit.* (ritardando). The bottom system continues the piece with similar complexity, including a *rit.* marking and a final *pppp* dynamic. The score is annotated with various musical symbols, including slurs, accents, and dynamic hairpins.