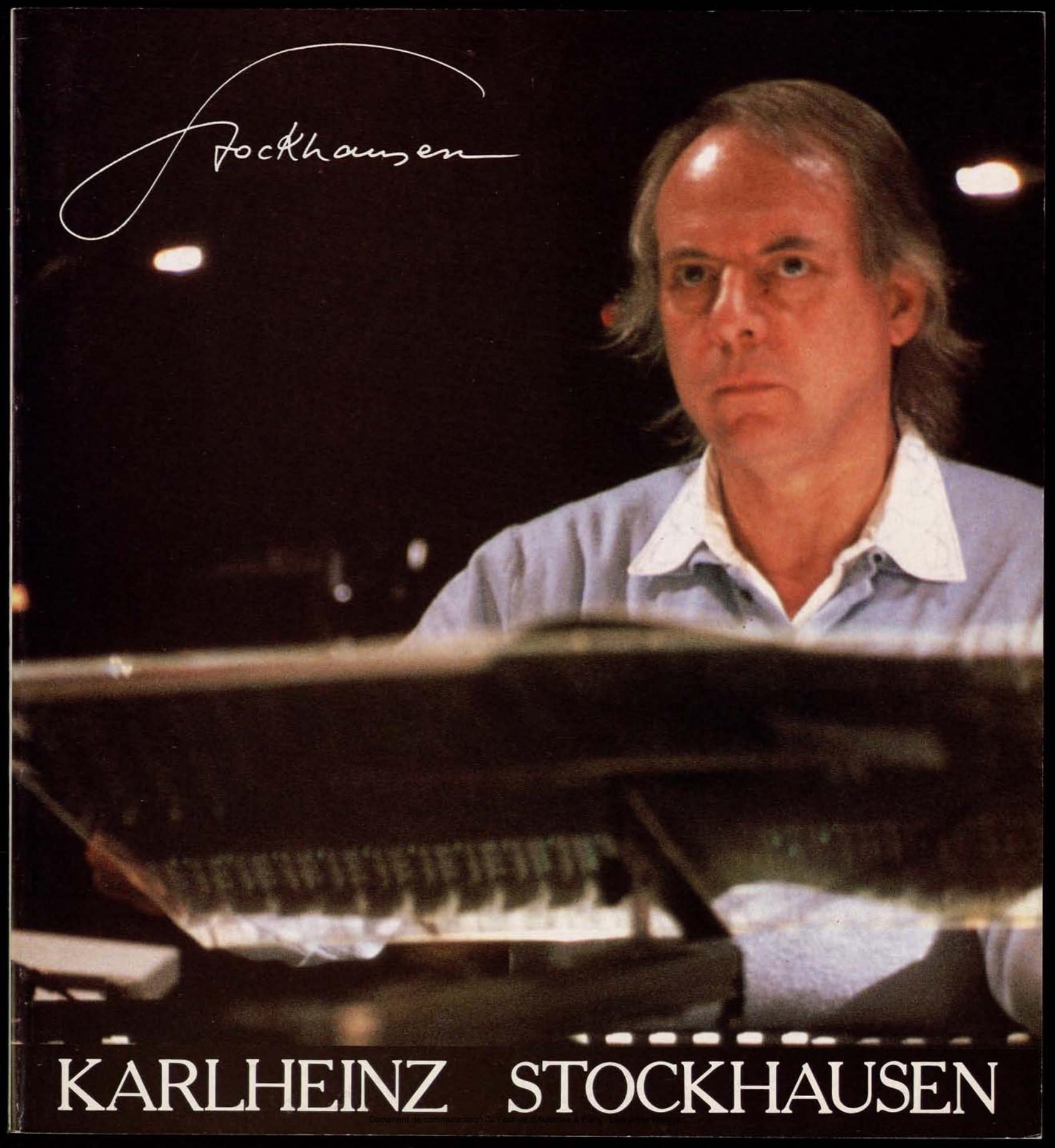


*Stockhausen*



**KARLHEINZ STOCKHAUSEN**

Fockhausen



CONTRECHAMPS





Montag aus Licht  
 Répétition, Acte I  
 Alain Louafi, Karlheinz Stockhausen, Kathinka Pasveer, Nicholas Pace-Isherwood  
 Scala, Milan - Mai 1988  
 (Photo Henning Lohner)



KARLHEINZ STOCKHAUSEN



## MONTAG AUS LICHT

Opéra en trois actes pour 21 solistes,  
 chœurs, chœur d'enfants, orchestre moderne.  
 Version de concert, création en France.

THEATRE DES CHAMPS-ELYSEES VENDREDI 23 SEPTEMBRE 1988

### ACTE I LE PREMIER ENFANTEMENT D'EVE

Annette Meriweather, Jana Mrazova, Donna Sarley, *sopranos*  
 Helmut Clemens, Julian Pike, Alastair Thompson, *ténors*  
 Nicholas Pace-Isherwood, *basse*  
 Alain Louafi, *acteur*

Chœur de la Radio de Cologne, WDR, *direction*: Herbert Schernus (bande)  
 Chœur d'enfants de la Radio Hongroise, *direction*: Janos Remenyi  
 Orchestre Moderne  
*Direction*: Peter Eötvös

### ACTE II LE SECOND ENFANTEMENT D'EVE

Majella Stockhausen, *piano*  
 Suzanne Stephens, *cor de basset*  
 Rumi Sota, Nele Langrehr, Kathinka Pasveer, *cors de basset*  
 Chœur d'enfants de la Radio Hongroise, *direction*: Janos Remenyi  
 Orchestre Moderne

### ACTE III LA MAGIE D'EVE

Suzanne Stephens, *cor de basset*  
 Kathinka Pasveer, *flûte alto et piccolo*  
 Chœur d'enfants de la Radio Hongroise, *direction*: Janos Remenyi  
 Zaans Cantatekoor, *direction*: Jan Pasveer  
 Orchestre Moderne

### Actes I, II, III

Orchestre Moderne: Michael Obst, Simon Stockhausen, Michael Svoboda, *claviers, synthétiseurs*  
 Michael Svoboda, *trombone* Andreas Boettger, *percussions*  
 Divers ensembles instrumentaux, chœurs, voix solistes préenregistrés. Sons concrets et électroniques  
 Réalisation des bandes: Studio pour la Musique Electronique de la Radio de Cologne

Karlheinz Stockhausen, *régie sonore*

Réalisation technique: Audio Service Jürgen Dudda *Ingénieurs du son*: Bodo Bergmann, Michael Häck



CAISSE DES DÉPÔTS  
ET CONSIGNATIONS

KARLHEINZ STOCKHAUSEN



## CYCLE DE MUSIQUE DE CHAMBRE

OPERA-COMIQUE 26 SEPTEMBRE - 6 OCTOBRE

### LUNDI 26 SEPTEMBRE

NASENFLÜGELTANZ,\* Andreas Boettger, *percussions*; Simon Stockhausen, *synthétiseur*  
SCHMETTERLINGE, Suzanne Stephens, *clarinette*  
KLAVIERSTÜCKE I-V, Bernhard Wambach, *piano*  
KONTAKTE, *musique électronique*  
KLAVIERSTÜCK IX, Majella Stockhausen, *piano*

### MARDI 27 SEPTEMBRE

IN FREUNDSCHAFT, Michael Svoboda, *trombone*  
GESANG DER JÜNGLINGE, *musique électronique*  
REFRAIN, Andreas Boettger, *percussions*; Bernhard Wambach, *piano*; Fred Rensch, *célésta*  
HYMNEN Région I, *musique électronique*

### MERCREDI 28 SEPTEMBRE

EINGANG und FORMEL, Markus Stockhausen, *trompette*  
KLAVIERSTÜCK VI, Bernhard Wambach, *piano*  
HYMNEN Région II, *musique électronique*  
OBERLIPPENTANZ, Markus Stockhausen, *trompette*; Michael Svoboda, *trombone*; Andreas Boettger, Robyn Schulkowsky, *percussions*; Jane Lehman, Ralf Warné, Marcie McGaughey, Gernot Scheibe, *cors*

### JEUDI 29 SEPTEMBRE

KLAVIERSTÜCKE VII-VIII-XI, Majella Stockhausen, *piano*  
Xi,\* Suzanne Stephens, *cor de basset*  
KLAVIERSTÜCK XIV, Majella Stockhausen, *piano*  
HYMNEN Région III, *musique électronique*  
ZUNGENSPITZENTANZ, Kathinka Pasveer, *piccolo*; Michael Svoboda, Michael Mulcahy, *euphoniums*; Andreas Boettger, *percussions*; Jean-Christian Chalon, *danse*

### VENDREDI 30 SEPTEMBRE

LUZIFERs TRAUM, Nicholas Pace-Isherwood, *basse*; Majella Stockhausen, *piano*  
KATHINKAs GESANG, Kathinka Pasveer, *flûte*; Groupe de Percussions, La Haye

### SAMEDI 1er OCTOBRE

KLAVIERSTÜCK X, Bernhard Wambach, *piano*  
TELEMUSIK, *musique électronique*  
TIERKREIS, Suzanne Stephens, *clarinette*; Kathinka Pasveer, *flûte et piccolo*; Markus Stockhausen, *trompette et piano*

### LUNDI 3 OCTOBRE

SUSANIs ECHO, Kathinka Pasveer, *flûte alto*  
HYMNEN Région IV, *musique électronique*  
MISSION und HIMMELFAHRT, Suzanne Stephens, *cor de basset*; Markus Stockhausen, *trompette*.

### MARDI 4 OCTOBRE

MANTRA pour deux pianistes et dispositif électro-acoustique, Pi-Hsien Chen et Pierre-Laurent Aimard, *pianos*; Jan Panys, *ingénieur du son*

### MERCREDI 5 OCTOBRE

UNSICHTBARE CHÖRE, *bande*  
MONDEVA, Julian Pike, *ténor*; Suzanne Stephens, *cor de basset*  
EXAMEN, Markus Stockhausen, *trompette*; Majella Stockhausen, *piano*; Michèle Noiret, *danse*; Suzanne Stephens, *cor de basset*; Julian Pike, *ténor*

### JEUDI 6 OCTOBRE

DRACHENKAMPF und ARGUMENT, Julian Pike, *ténor*; Nicholas Pace-Isherwood, *basse*; Markus Stockhausen, *trompette*; Michael Svoboda, *trombone*; Andreas Boettger, *percussions*; Simon Stockhausen, *synthétiseur*; Michèle Noiret et Jean-Christian Chalon, *danse*  
VISION, Julian Pike, *ténor*; Markus Stockhausen, *trompette*; Simon Stockhausen, *synthétiseurs*; Michèle Noiret, *danse*.  
ABSCHIED, Markus Stockhausen, *trompette et bande*

KARLHEINZ STOCKHAUSEN, *régie sonore*

Réalisation technique: Audioservice Jürgen Dudda Ingénieurs du son: Bodo Bergmann, Michael Häck

\* créations mondiales

Le programme *KARLHEINZ STOCKHAUSEN*  
1988 a été réalisé avec  
les concours suivants:

Fondation Louis Vuitton pour  
l'Opéra et la Musique  
pour *MONTAG AUS LICHT*

Caisse des Dépôts et Consignations  
pour le *CYCLE de MUSIQUE DE CHAMBRE*

Le Service des Affaires Internationales  
du Ministère de la Culture et de la Communication

L'Association Française d'Action Artistique

Le Ministère des Affaires Etrangères  
de la République Fédérale d'Allemagne

Le Festival d'Automne à Paris  
est subventionné par le  
Ministère de la Culture  
et de la Communication, le  
Ministère des Affaires Etrangères,  
et la Ville de Paris

Directeur Général: Michel Guy

## SOMMAIRE

	<i>pages</i>
PROGRAMME	3
PHILIPPE ALBERA <i>Avant-Propos</i>	8
PHILIPPE ALBERA <i>La symphonie des sphères, entretien avec Karlheinz Stockhausen</i>	10
EMMANUEL NUNES <i>Notations-souvenirs-fragments</i>	16
BRIAN FERNEYHOUGH <i>Témoignage</i>	18
BERNARD HEIDSIECK <i>Domaine musical et poésie sonore</i>	20
KARLHEINZ STOCKHAUSEN <i>Lettres à Pierre Boulez</i>	24
ROBERT PIENCIKOVSKI <i>Etude sur les valeurs irrationnelles</i>	33
MICHAEL KURTZ <i>Aus den sieben Tagen. Points de vue biographique et historique sur les compositions-textes de mai 1968.</i>	40
FRANCOIS NICOLAS <i>Moments de Stockhausen</i>	45
MICHAEL KURTZ <i>"Où la musique est vivante..." entretien avec Karlheinz Stockhausen</i>	54
KARLHEINZ STOCKHAUSEN <i>Montag aus Licht, livret</i>	70
KARLHEINZ STOCKHAUSEN <i>Notes sur les oeuvres</i>	100
<i>Biographies des interpretes</i>	118

## AVANT-PROPOS

Karlheinz Stockhausen occupe, depuis le début des années cinquante, une position dominante dans le mouvement de la nouvelle musique. Il en a été l'une des figures les plus radicales et les plus puissamment imaginatives. Dans tous les domaines, il a ouvert des voies nouvelles, audacieuses et fécondes: au cours des années cinquante, par un renouvellement fondamental des concepts compositionnels et par son travail de pionnier dans le domaine électro-acoustique; puis, dans les années soixante, par le développement de nouvelles conceptions formelles et par la recherche d'une synthèse stylistique mêlant des matériaux historiques et les influences de musiques extra-européennes aux moyens nouveaux; c'est ainsi qu'il développa l'idée d'une "musique universelle" et d'une "musique cosmique" débouchant sur le vaste projet d'un opéra étendu aux sept jours de la semaine, *Licht*, auquel il travaille depuis 1977.

La démarche de Stockhausen est avant tout prospective: "... je me suis posé des problèmes qui ne pouvaient pas être résolus sur le moment, qui étaient des problèmes du futur et qui remettaient en cause la formation des musiciens, jusqu'à la construction et à l'utilisation des instruments." Elle est basée sur quelques principes fondamentaux qu'il n'a jamais reniés au cours de son évolution créatrice, mais qu'il a au contraire approfondis, élargis et enrichis. Pour Stockhausen, la musique repose sur le concept d'un *ordre sonore*, fondé sur un riche tissu de relations, où matériau, langage et forme sont en parfaite adéquation. Ainsi a-t-il développé toutes les potentialités du sérialisme post-webernien, dont il fut avec Pierre Boulez le théoricien le plus important: chez lui, la structure de base, cellule première ou noyau originel, contient potentiellement l'ensemble des relations structurelles et formelles d'une oeuvre ou d'une série d'oeuvres. Ce qui était, dans les années cinquante, la série, deviendra, à partir de *Mantra* (1970), la "formule". Pour Stockhausen, ce noyau d'origine est déjà un tout, il contient toutes les virtualités de l'oeuvre. L'unité entre les dimensions du microcosme et celles du macrocosme est garantie par les mêmes critères de proportions et les mêmes valeurs qualitatives.

L'oeuvre abandonne les concepts traditionnels de développement ou de variation, rejetés dès ses débuts par Stockhausen; elle n'est pas narrative, ni même, au sens traditionnel du terme, dramatique. Elle exclut les schémas de tension traditionnels, et demeure indifférente aux notions conventionnelles de début et de fin. Forme en perpétuelle expansion, elle conduit à la *méditation*, selon les termes mêmes de Stockhausen dans ses textes. L'oeuvre tend à un absolu - en tant qu'ordre sonore cohérent, rigoureux et nécessaire - et elle entraîne l'auditeur dans sa contemplation. En ce sens, même si elle utilise des styles historiques (le plus souvent d'ailleurs extra-européens), des matériaux connus (comme les hymnes nationaux dans *Hymnen*, 1966-67), elle demeure toujours une écriture du présent, d'un présent élargi à l'infini, sublimé. De cette conception du moment autonome naît une conception de l'espace: la forme en croix du dispositif instrumental dans *Kreuzspiel* (1951), les trois orchestres de *Gruppen* (1955-57), les quatre choeurs et orchestres de *Carré* (1959-60), la musique cosmique et en plein air de *Sternklang* (1971) ou de *Sirius* (1975-77) en sont des exemples significatifs.

Toute l'oeuvre de Stockhausen, depuis sa position radicale des années d'après-guerre jusqu'à aujourd'hui, se rebelle contre les déterminations de l'histoire. Elle est tendue par l'utopie d'un langage reconstruit, renouvelé, inouï, qui a débouché, dans les années soixante-dix, sur

l'idée d'un monde et d'un homme nouveaux (que Stockhausen n'hésite pas à décrire comme un "surhomme"). Tous ses textes, toute sa pensée sont obsédés par ce concept de la "nouveau", de l'inédit, du "non encore apparu", d'une Histoire recommencée. L'opéra *Montag aus Licht* (1985-88) illustre parfaitement et presque naïvement cette thématique. C'est la force des oeuvres de Stockhausen - une dimension visionnaire - et leur limite. Stockhausen ruse avec l'Histoire et avec le récit par une sorte de bricolage mythologique tout à fait personnel. Ses références ne plongent pas dans l'histoire, mais dans une analyse scientifique du matériau et dans une imagination intérieure visionnaire, soutenue par une confiance illimitée dans la vérité de l'intuition.

Ce double geste fondateur de la pensée et de l'oeuvre de Stockhausen - le calcul et l'illumination - n'est pas dénué de connotations religieuses. Stockhausen effectue une synthèse très personnelle du catholicisme et des différentes religions orientales; par là, il cherche à doter la nouvelle musique d'un contenu spirituel qui dépasse le jugement esthétique et le concept de l'art pour l'art. Dès ses premières oeuvres, il a voulu retrouver la dimension sacrée, voire magique, de la musique. En écrivant des pièces qui occupent le plus souvent toute une soirée, en travaillant de façon privilégiée avec des interprètes choisis, soumis aux exigences les plus élevées (comme de tout jouer par coeur notamment) et à un rythme de travail très poussé, Stockhausen a rejeté et dépassé le concept du concert traditionnel, cette forme qualifiée autrefois de "culinaire" par Brecht. Les concerts de Stockhausen ressemblent à des rituels où tout, depuis les notes écrites sur la partition jusqu'aux mouvements corporels, aux costumes et aux lumières, est structuré de façon homogène et réglé par le compositeur. Aussi était-il logique qu'il en vienne à la forme de l'opéra, qui s'inspire davantage chez lui des modèles orientaux, comme le kathakali indien ou le nô japonais, que des conventions occidentales.

L'idée d'une ritualité de la musique, liée à sa fonction spirituelle met en crise toute approche dialectique, critique et purement rationnelle, fondée sur des critères esthétiques. L'oeuvre est chargée de matériaux et de significations autobiographiques plus ou moins explicites, depuis le *Gesang der Jünglinge* de 1955-56 jusqu'à *Licht*; elle cherche à briser les barrières entre son caractère d'artifice et l'immédiateté du vécu. Stockhausen fut d'ailleurs profondément marqué, à la fin des années cinquante, par l'exemple de John Cage et par le mouvement Fluxus (voir son oeuvre théâtrale *Originale* de 1961), ce que Boulez et Nono lui reprochèrent alors vigoureusement. De même, Stockhausen a signalé que plusieurs de ses oeuvres sont nées d'improvisations au piano (il en parle dans ses lettres à Boulez ou Goeyvaerts), de quasi hallucinations (comme *Telemusik*, 1966) ou de rêves précis (comme *Trans*, 1971): les calculs méticuleux et complexes qui président au travail compositionnel croisent chez lui l'intuition immédiate - le sérialisme rigide de *Zeitmasze* est indissolublement lié à la "musique intuitive" de *Aus den sieben Tagen*. L'oeuvre cherche à capter l'inconnu, et se projette, entraînant l'auditeur avec elle, au-delà du connu.

*Licht* est l'aboutissement monumental et la synthèse d'une telle pensée; l'opéra est tout entier contenu dans une "formule" de base, et il veut contenir à son tour toute la culture universelle et l'histoire du monde.

Nous avons conçu ce volume comme un programme élargi accompagnant les concerts Stockhausen organisés par le Festival d'Automne 1988. C'est pourquoi il comprend, pour l'essentiel, le livret de *Montag aus Licht* - précédé d'un entretien de Michael Kurtz avec le compositeur qui sert d'introduction à l'opéra - et les textes du compositeur sur les oeuvres jouées. A cela s'ajoutent des témoignages et des commentaires touchant à différents aspects de l'oeuvre de Stockhausen, ainsi que des lettres inédites à Pierre Boulez, datant des années cinquante. Les textes de Stockhausen mêlent éléments techniques, éléments descriptifs, et éléments symboliques dans une langue qu'il n'est pas toujours facile de rendre limpide en français. Nous avons choisi de rester au plus près de l'original, par souci de fidélité, au risque de sacrifier parfois l'élégance du style.

Philippe Albèra

## La symphonie des sphères Entretien avec Karlheinz Stockhausen

Lorsqu'on considère votre évolution depuis 1945, on remarque qu'il y a beaucoup de mutations dans votre style à différentes périodes. Est-ce pour vous le résultat d'un développement logique, la volonté de découvrir sans cesse de nouveaux horizons, ou la maîtrise de plus en plus grande de l'expression?

*Stockhausen:* A mon avis, la continuité va de pair avec la multiplicité des oeuvres. La continuité est d'abord liée au principe spirituel: le contenu de mes oeuvres a toujours été religieux (au-dessus des aspects orthodoxes des religions). Par exemple, mes premières oeuvres, *Choral*, *3 Lieder*, *Kreuzspiel*, *Gesang der Jünglinge* [*Chant des Adolescents*], etc., jusqu'à la toute dernière oeuvre que je viens de créer à Assise, *L'Adieu de Lucifer*, pour le huit-centième anniversaire de Saint François d'Assise, toutes ces oeuvres ont une orientation spirituelle. J'ai commencé à composer avec des séries en essayant d'unifier tous les aspects musicaux par un principe générateur et par une forme de base qui donnent naissance à tous les détails ainsi qu'à la grande forme.

Cette conception de la série s'est multipliée, j'ai travaillé avec des ensembles de séries, je l'ai appliquée à des masses de sons, aux principes de l'indétermination, et depuis douze ans environ, la série s'est transformée progressivement en ce que j'appelle la *formule*, qui intègre tous les aspects représentés auparavant par différentes séries dans une seule forme de base. Cette formule contient le "sème" de tous les aspects d'une grande oeuvre. La grande forme est alors un élargissement de la formule.

A part cela, j'ai toujours essayé, dans chaque oeuvre, de trouver un autre monde sonore et de créer une forme unique. Dans *Licht* (opéra en cours), il y a une super-formule qui contient trois couches liées entre elles verticalement, basées sur une progression harmonique, et cette super-formule contient, comme dans un noyau, tous les aspects de sept soirées de musique.

- Comment se fait le développement à partir de ce noyau?

*Stockhausen:* Cela dépend. Cette formule peut être élargie à toute une scène, à toute une soirée. Chaque scène représente ce que j'appelle un membre (comme les membres d'un corps) de cette formule de base. Les détails peuvent être une contraction, une compression ou un élargissement de la formule. Par exemple, dans *L'Adieu de Lucifer*, le centre, qui dure environ 36 minutes, provient d'un fragment de *Samstag aus Licht* [Samedi de lumière], qui est basé sur une couche de la super-formule de l'opéra. Je travaille alors uniquement sur quelques notes, et les idées qui viennent à partir d'elles. C'est comme un squelette qui donne les caractéristiques principales.

- Y a-t-il des modèles biologiques ou physiques à cette idée de noyau?

*Stockhausen:* Vous savez qu'Einstein cherchait la formule unitaire. Dans la génétique, aujourd'hui, on parle d'un code à partir duquel on pourrait imaginer une multiplicité d'êtres, des

corps basés sur une matrice originelle, soit un certain ordre des molécules. C'est une découverte qui est partout. On parle aussi, en astronomie, des explosions, de l'expansion des univers, des multiplicités d'univers avec leurs rythmes propres, ces rythmes ayant des relations comme dans un spectre de fréquences...

- Ce qui me paraît frappant dans vos dernières oeuvres, c'est le retour à une certaine simplicité, et notamment l'utilisation d'éléments mélodiques que l'on peut aisément capter, voire reproduire...

*Stockhausen:* Il y a quelques articles parus récemment en Allemagne qui sont très importants, car ils démontrent que dans des oeuvres comme *Kreuzspiel*, qui donnaient d'abord l'impression de points sonores impossibles à chanter, il y a toujours un moment où ces hauteurs de sons se contractent à l'intérieur d'une octave. Dans *Kreuzspiel*, c'est au milieu du premier mouvement: cela devient une mélodie très simple, et puis les sons sont à nouveaux transposés et on ne reconnaît plus la figure de base. Cela est vrai dans toutes mes oeuvres. Seulement, après *Mantra*, j'ai gardé cette contraction dans l'octave des notes d'une série pour que ce soit reconnaissable, pour développer de nouveaux processus de transformation à partir d'une *Gestalt* [forme, structure], montrer un processus qui fait naître puis mourir cette *Gestalt*. J'ai senti le besoin de développer non seulement le travail "atomique" des sons, c'est-à-dire de créer toujours des nouvelles textures à partir des mêmes proportions sérielles, mais au contraire de créer des *Gestalt* qui restent dans la mémoire, qui s'y impriment et qui permettent un niveau plus élevé de comparaison, à l'écoute, entre la forme originale et le développement.

- Dans *Sirius*, il y a beaucoup de mélodies avec des points d'appui, des notes-pivots, contrairement à la musique sérielle des années cinquante...

*Stockhausen:* Oui, oui, mais les centres changent...

- ... et je trouve qu'il y a une dimension quasiment "populaire" ou "folklorique" imaginaire dans ce type de mélodies, comme une sorte de modalité réinventée...

*Stockhausen:* Oui, mais vous savez très bien que la musique populaire de notre temps utilise quelques hauteurs de sons seulement, deux ou trois. C'est extrêmement primitif! Après toutes ces mélodies populaires du pré-baroque, qui sont si riches [*Stockhausen entonne un chant du 15e siècle, célèbre en son temps*], on a l'impression que la musique populaire de notre temps est uniquement basée sur des changements de timbre, des changements de volume sonore, mais qu'elle reste mélodiquement très banale. C'est vrai qu'il y a dans ma musique des mélodies qui utilisent tous les douze sons de l'octave, elles ont une vraie richesse d'intervalles. J'ai trouvé une méthode pour les composer de façon qu'il y ait toujours une alternance entre progression diatonique et progression chromatique. [*Stockhausen chante le début d'Inori à titre d'exemple*]. On peut chanter, s'en souvenir, et les progressions restent simples d'un son à l'autre. C'est un secret de la construction! On a l'impression que c'est simple, mais lorsqu'on chante, on se rend compte qu'il n'a jamais existé une musique d'une telle richesse d'intervalles.

- L'évolution technologique a-t-elle modifié vos conceptions, entre les premiers essais au Studio de Cologne et aujourd'hui?

*Stockhausen:* Mes conceptions n'ont pas été modifiées complètement, mais elles sont devenues plus souples. Dans *Sirius*, par exemple, grâce au synthétiseur où j'ai pu travailler en temps réel. Je peux ainsi accélérer une mélodie dans une relation de 1 pour 1000 par exemple; disons que la mélodie dure 10 secondes, je fais un *accelerando* et j'arrive à 1/1000e de seconde: la mélodie

s'entend comme timbre tout d'un coup. Ou bien je ralentis des sons continus et je découvre une mélodie à l'intérieur de ces sons, c'est-à-dire que les sons individuels de cette mélodie deviennent les subdivisions d'une grande forme. Tous ces processus de transformation, les mélodies qui deviennent sections de forme, etc., tout cela n'était pas possible avec les moyens traditionnels; et en cela, les progrès techniques ont opéré une mutation dans la pensée musicale.

- Pourquoi ne travaillez-vous pas avec l'ordinateur, qui est pourtant l'outil le plus avancé en ce sens?

*Stockhausen:* Mais parce que je ne l'ai pas! Vous savez, tout ce qui permet d'aller plus vite, tout ce qui est plus perfectionné m'intéresse. Si j'avais un studio comme l'IRCAM à Cologne, ce serait fantastique, car cela fait gagner du temps; on peut mettre le temps disponible dans le travail créatif. Mais ce n'est pas un problème: on travaille avec ce qu'on a!

- *Sirius* se modifie en fonction des saisons où l'on joue l'oeuvre. Est-ce une tentative pour intégrer la musique dans un contexte plus général, afin de sortir du concert traditionnel?

*Stockhausen:* Cela fait partie des oeuvres variables commencées avec *Gesang der Jünglinge*. Lorsque j'écris des oeuvres, j'aimerais autant que possible avoir toujours des versions différentes; dans *Sirius*, l'idée de la version est liée aux saisons: on commence l'oeuvre avec la saison dans laquelle on se trouve et cela donne à la composition une toute autre courbe d'évolution. Quant au problème du concert, je crois que l'idée d'avoir des concerts où l'on mélange tous les styles, où le principe de la programmation est seulement le contraste, est mauvais. Ça n'a plus de sens et cela va se perdre. Je crois que l'on va essayer de créer, de plus en plus, des unités d'une soirée, des unités rituelles où l'on entre dans un univers sonore. On peut évidemment lier deux oeuvres, pour la continuité qu'elles offrent, mais le contraste est le moyen le plus banal, le plus primitif: une chose lente, une chose rapide, un soliste et l'ensemble, une oeuvre vocale, une oeuvre instrumentale... C'est comme des repas mal faits... Il faut que les choses soient liées entre elles, qu'elles conduisent l'auditeur vers un état illuminant à la fin du concert. Il faut toujours chercher à aider l'auditeur, par la programmation, à s'élever par une spirale vers l'illumination, vers quelque chose qui rende le concert inoubliable, pas seulement à cause des interprètes, mais à cause de la diversité des émotions, par l'unité qui lie les différents aspects d'une soirée musicale.

- C'est ce qui vous a conduit à faire un opéra qui doit durer sept soirées?

*Stockhausen:* Bien sûr! Mon oeuvre sera certainement un jour le premier modèle pour une conception de la composition musicale qui rende un compositeur conscient du fait qu'il écrit toute sa vie une seule oeuvre. Plutôt que de dire: "On compose des pièces, on joue des pièces", c'est-à-dire un monde en morceaux, on est conscient au début d'une oeuvre que cela doit tenir pour toujours, dans la vie, et que tout doit être engendré par cela. C'est la conception de la vie elle-même. Les morceaux brefs sont venus avec la musique de divertissement, quand la grande musique spirituelle du moyen-âge jusqu'au baroque a disparu et qu'elle est devenue une musique pour la société en train de manger, de danser, de se divertir. La *Suite* s'est alors imposée et les oeuvres sont devenues de plus en plus petites; vous en voyez aujourd'hui l'aboutissement décadent à la radio, où l'on joue des pièces de deux minutes qui changent sans cesse: on n'a plus l'idée de construire un organisme, mais seulement de provoquer des effets, des chocs. Cela montre une grande décadence dans la conception de la forme. Les grandes cathédrales que nous admirons encore aujourd'hui, il a souvent fallu plus de cent ans pour les bâtir. Toute la conception de l'art était basée sur un temps indéfini, parce qu'on avait cette vision d'une cathédrale et une vie ne comptait pas. Moi, j'envisage un avenir où les oeuvres musi-

cales représentent la vie même des compositeurs. Encore maintenant, on fait des commandes pour des "pièces", sans penser que cette pièce a quelque chose à faire avec l'oeuvre d'un créateur. Le changement est devenu plus important que la continuité — dans la vie politique également.

- Quel peut être la fonction d'un compositeur dans la situation que vous décrivez?

*Stockhausen:* Je vous l'ai dit: être responsable pour chaque note, chaque détail, et créer une grande oeuvre cohérente pendant toute une vie.

- Comment peut-on travailler pour la commande lorsqu'on est pas reconnu comme vous l'êtes?

*Stockhausen:* Je crois que lorsqu'on a cette conscience, on peut accepter des commandes — comme je le fais moi-même — mais sans que celui qui commande le sache, je peux intégrer cette pierre dans une mosaïque plus grande.

- Pour revenir à l'opéra auquel vous travaillez actuellement: dans ce que j'ai vu jusqu'à maintenant, ce qui m'a frappé, c'est l'aspect théâtral extrêmement naïf, sans rapport avec ce qui se fait dans le théâtre aujourd'hui...

*Stockhausen:* Je ne peux pas dire plus que vous n'avez vu. Je ne connais pas tellement le théâtre qui se fait aujourd'hui...

- Mais pourquoi ne pas travailler, dès la conception de l'oeuvre, avec des hommes de théâtre?

*Stockhausen:* Parce que je dois uniquement, comme en musique, réaliser ce que je vois intérieurement. Je ne dois pas me laisser influencer par des considérations comme le style de notre temps, etc. Je vois des scènes devant moi et je les réalise comme je les vois. C'est une authenticité en moi, et je ne pose pas de questions. Si les gens n'aiment pas, tant pis, je n'ai pas eu de chance!

- Est-ce qu'il n'y a pas contradiction entre cet aspect visionnaire et la représentation proprement dite, entre la pure vision intérieure et la matérialité du théâtre?

*Stockhausen:* Mais cela est partout dans mon opéra! Ronconi<sup>1</sup>, par exemple, n'a rien pu réaliser du tout! Dans le premier acte, par exemple, il est exactement écrit comment le ténor, le trompettiste et d'autres personnages volent dans les airs, apparaissent et disparaissent, reviennent dans un autre lieu, etc. Il ne savait pas le faire... Avec les moyens traditionnels, on ne sait pas faire voler, apparaître ou disparaître les hommes...

- Comment les représenter?

*Stockhausen:* Je ne sais pas. Je le vois intérieurement. Comme je me vois voler entre les étoiles, très souvent, pas seulement en rêve, mais à n'importe quel moment; je peux m'imaginer faire un vol entre les planètes de notre système solaire et j'ai même des images très précises lorsqu'on arrive — mais cela ne peut pas se faire dans un théâtre! La même chose est vraie dans le deuxième acte où j'ai écrit que Michel fait le tour de la terre. Alors, à la Scala, on a fait une bulle de terre énorme de douze mètres de diamètre! Le troisième acte était encore pire! Car nous sommes dans la résidence céleste. Ronconi m'a demandé au moins cent fois: "Comment c'est en haut?". Il est complètement nihiliste, il se moquait de moi, alors je lui ai dit: "En tous les cas, il y a beaucoup de lumière, fais-moi des personnages qui ne soient que lu-



mière, et qui n'aient aucune ressemblance avec des hommes". "Comment puis-je faire cela?" a-t-il répondu. Finalement, on voit un croisement d'Égyptien et de Japonais de la tradition du grand théâtre antique, dans une salle semblable à celle d'une réception d'Al Italia. C'est très difficile pour quelqu'un de si doué de créer une résidence céleste! Et pourtant, pour moi, c'est une réalité évidente, mais il faut travailler uniquement avec des espaces lumineux.

- Dans quelle mesure ces visions sont-elles transposables?

*Stockhausen:* Je ne sais pas. On verra. L'avenir peut faire beaucoup de choses. Il faut faire de la recherche! Peut-être fera-t-on un film en trois dimensions de tout l'opéra. Je suis certain que les cinéastes qui font les nouveaux films sur l'espace réaliseraient tout autre chose.

- Vous ne craignez pas d'être taxé de mystique avec un tel discours?

*Stockhausen:* Non, pas du tout. Il faut éclaircir cette question: le mot "mystique" a énormément dégénéré en Europe, et il a pris un sens négatif. Mystique veut dire: aller au-delà de la pensée; c'est-à-dire qu'il faut aller jusqu'au bout de la pensée de notre temps et au bout de la capacité intellectuelle la plus élevée, et, une fois qu'on est aux limites de ce qui est pensable, on arrive à une barrière, et l'art a comme but de briser cette limite mentale. Le mystique est *au-dessus* de la pensée, non en-dessous. Et, à partir de là, nous sommes tous concernés. Chaque homme qui pénètre au-delà des limites de la pensée, du mental, a une inspiration. C'est cela que nous appelons un acte génial. Briser le mental. C'est le devoir de chaque grande époque de l'art d'essayer de pénétrer au-delà des limites de la pensée.

- Votre démarche est très solitaire en ce sens...

*Stockhausen:* Oui, car l'Europe est très mentale actuellement: la démarche vise uniquement la reproduction du cerveau de l'homme et l'exploitation de ses possibilités cérébrales.

Cet entretien, réalisé en octobre 1982, a été publié pour la première fois dans le journal *Révolution*, no140, 5 novembre 1982 (pp.36-39).

<sup>1</sup> Ronconi fut le metteur en scène de *Donnerstag aus Licht* lors de sa création à la Scala. Stockhausen se réfère ici à cet opéra.



Karlheinz Stockhausen  
IRCAM, Paris  
Mars 1985  
(Photo Guy Vivien)

## NOTATIONS-SOUVENIRS-FRAGMENTS<sup>1</sup>

Je suis arrivé à Cologne en octobre 1965. A l'époque, Stockhausen donnait ses cours au rythme de cinq fois quatre jours par an; les cours pouvaient durer entre 5 et 6 heures! Quand je suis arrivé, il analysait *Momente*, et cela coïncidait avec son travail pour l'exécution de l'oeuvre à Donaueschingen. Il s'agissait de cours magistraux - Stockhausen nous montrait toutes ses analyses de manière exhaustive.

L'année suivante, il y eut moins de cours - environ 3 séances de 3 ou 4 jours. Ils étaient centrés sur *Kurzwellen*. A part cela, j'ai eu un rendez-vous avec lui au cours duquel il a regardé, durant 3 heures, une pièce pour orchestre que j'avais composée et qui est restée inédite. J'ai revu Stockhausen encore une fois trois heures en 1966. Je suis parti un an après, et c'est la première fois que je parle de ces cours depuis 1967. Je voudrais dire que j'ai beaucoup écouté Stockhausen ces années-là, mais que je n'ai pas réellement travaillé avec lui.

En 1965, j'avais 24 ans, et je cherchais à me former. Pour moi, il y avait Boulez et Stockhausen. C'étaient les deux extrêmes par rapport auxquels je devais chercher à me situer, moi qui appartenais à la génération suivante. J'avais assisté à un cours passionnant de Boulez sur l'orchestre, en 1964 à Darmstadt. Mais Boulez n'enseignait plus en 1965. J'ai travaillé son livre *Penser la musique aujourd'hui* tout seul, en développant des exercices à partir des exemples donnés. Stockhausen était donc la seule personne, comme compositeur total, dont j'avais le besoin essentiel de connaître la démarche.

Stockhausen ne proposait pas de méthode. Il montrait sa façon de travailler, dévoilant tous ses schémas, ses travaux préparatoires, comme une sorte d'exposition exhaustive de l'oeuvre. Et il développait, autour de cela, une multitude de réflexions qui tournaient toujours autour de la problématique compositionnelle.

C'est avec lui que j'ai presque tout appris. Je n'avais aucun métier. Vis-à-vis de ses propositions et de ses idées, je devais être capable de reconnaître ce qui était en moi. C'est peut-être le destin qui a voulu que je sois venu à l'époque des *Momente*. En tous les cas, ce fut pour moi quelque chose de très important.

Il y a eu à cette époque une cristallisation de conceptions formelles qui, surtout en ce qui concerne ce qu'on pourrait appeler une dramaturgie musicale, n'a pas encore eu toutes ses conséquences. Le problème posé alors par Stockhausen était celui de la perception réelle, au concert, de la forme ouverte. C'est ainsi que je le ressentais. Pour moi, *Momente* (je parle uniquement des parties *M* et *K*) est l'oeuvre où, à l'audition, j'ai trouvé la possibilité de m'approcher le plus de la conception idéale de ce que j'essaie d'entendre sous le terme de "forme ouverte". Comme dans les derniers quatuors de Beethoven ou dans certaines sonates de Schubert, on a l'impression d'assister, à l'audition, à la composition même de l'oeuvre.

La question, pour la forme ouverte, me paraissait donc être qu'elle ne se limite pas à ce qui est sur le papier, mais qu'elle soit écoutable *en tant que telle*. Je la considère en effet comme une forme ouverte potentielle permettant d'écouter *n* formes fermées.

Donc, *Momente* était l'oeuvre où existait la plus grande coïncidence entre composition de l'oeuvre et perception pendant l'audition en tant que forme ouverte. Puis j'ai appris par moi-même et non par l'analyse - mais ce fut provoqué en moi durant les cours - à travailler et à penser aux différentes dimensions d'une oeuvre musicale, aussi bien au niveau de la conception préalable que comme produit fini écouté dans une durée irréversible. C'est là d'ailleurs que se situe l'un des aspects essentiels de la forme ouverte: c'est une forme à réversibilité multiple. Stockhausen m'a amené, par ses réflexions, à considérer cette contradiction fondamentale qui existe entre le temps de la conception, le temps de la réalisation de la partition, et le temps de l'écoute.

Ce que j'ai appris le plus, c'est la conscience profonde du rapport entre son, durée, et discours. Et aussi la manière de sortir et de rentrer dans la systématique d'une pièce. J'ai appris avec lui que chaque instant contient le passé, le présent et le futur, qu'il est porté par une énergie vitale constante. C'est pour moi le caractère initiatique de la composition: créer une oeuvre, c'est créer un organisme vivant. Celui-ci a donc besoin, pour vivre, d'une très grande organicité, d'une énorme pulsion de vie, même quand il est improvisé.

J'étais par exemple très impressionné par certains passages de *Momente* où il y a une grande économie d'événements, un travail avec des durées extrêmement longues, organisées selon certaines proportions. Mais aussi au fait que, pour intégrer dans la composition certaines qualités de sons, il faut faire appel à une énorme sensibilité qui dépasse ce qui est planifié. Par exemple, dans *Stimmung*, il y a une improvisation momentanée dans le détail, et la durée d'exécution n'est pas fixée par un schéma, mais par le déroulement de l'exécution (elle peut varier de plusieurs minutes). La durée de l'exécution ne détruit pas l'organicité de l'oeuvre.

En ce qui concerne *Momente*, il serait intéressant de comparer les parties *M* et *K* avec la partie *D*. Cette dernière, qui a été composée plus tard, m'apparaît davantage comme la conséquence du plan déjà existant, comme si la pulsion de composer était trop liée à l'existence d'un tel plan. C'est toute la différence entre réaliser un projet et donner vie à un projet. Cela, je l'ai appris de Stockhausen.

Lorsque l'année suivante nous avons travaillé sur *Kurzwellen*, Stockhausen est venu avec une bande faite de bruits d'ondes courtes, et il nous a demandé combien de couches y étaient repérables. Cela nous conduisait à développer une écoute complètement différente. On pourrait dire que nous touchons là à un problème fondamental: la musique naît au lieu géométrique entre ces deux extrêmes - la constitution interne du son, et le discours musical. Elle naît d'un contrepoint entre la complexité musicale et la complexité acoustique.

Stockhausen était pour moi le compositeur de sa génération où tous les aspects apparaissant de façon fragmentaire ou scolastique chez presque tous les autres compositeurs ont été menés à un épuisement total, qu'il s'agisse d'une écriture sérielle ou non, d'une musique organisée ou intuitive, etc.

Les textes théoriques de Stockhausen me paraissent directement liés à certaines de ses oeuvres. Seul Boulez offrait, sur ce point, une généralisation des problèmes d'écriture. Quant à la mise en avant d'une idéologie particulière chez Stockhausen, je la crois essentiellement liée à un besoin de se prouver quelque chose à soi-même. J'ai toujours dissocié, d'ailleurs, la musique de l'homme lui-même - avec lequel je n'ai pas eu le moindre contact. Evidemment, je peux être critique sur certains aspects de son travail. Dans une pièce comme *Inori*, par exemple, il y a des gestes qui finissent par banaliser toute idée de religiosité exposée pourtant par l'oeuvre. Il existe là un profond hiatus entre l'infrastructure idéologique et son accomplissement esthétique, contrairement à une musique comme celle de Bach par exemple, où un élément important du texte favorise toujours l'adéquation profonde entre idéologie et incarnation sonore.

<sup>1</sup> Ce texte est le résultat d'un entretien accordé par Emmanuel Nunes à Philippe Albèra en juin 1988.

## TEMOIGNAGE

Je n'ai jamais rencontré Karlheinz Stockhausen. Je n'ai jamais suivi les cours de Darmstadt alors qu'il y enseignait et je n'ai pas vraiment eu connaissance de ce qu'il a composé ou écrit durant les vingt dernières années. Si j'emploie autant de négations, ce n'est pas pour me distancer du phénomène historique, mais plutôt, pour souligner aussi clairement que possible, l'impact énorme qu'eurent ses premières oeuvres sur de nombreux compositeurs éloignés des centres du pouvoir musical. J'ai pour la première fois rencontré Stockhausen (celui des pochettes blanches et brillantes...) à une époque où les innovations techniques et spéculatives des *Klavierstücke* I-IV, *Kreuzspiel* et *Kontra-Punkte* m'échappaient complètement; je me souviens principalement de la vive émotion, résultat d'un choc bénéfique, engendrée par leur hardiesse et leur force additionnées - quelque chose de manifeste surtout viscéralement, et une source importante de motivation (plutôt que d'imitation) pour mes propres recherches. Aucune autre musique à cette époque, autant que j'en étais conscient, n'offrait un projet aussi radical et faisant autant de bien, aussi nettement au point et pourtant mystérieusement voilé. Je n'étais pas en position d'écrire (d'essayer d'écrire) une telle musique et je n'ai pas essayé; cependant, c'était quand même quelque chose vers quoi j'ai senti la possibilité constante de me tourner durant les années qui suivirent avec le même sentiment de choc familial et salutaire, bien que mon propre développement se soit fait dans d'autres directions. Une des expériences principales de mes années de formation fut la création britannique de *Gruppen*: j'ai écouté de nombreuses fois l'enregistrement de cette exécution, en essayant de pénétrer son secret - comment elle semblait toujours être sur le point d'exploser, mais en parvenait pourtant à se retirer indemne de son noyau central à peine l'avait-on saisi. Rétrospectivement, il est clair que de cette confusion est né mon intérêt pour les questions formelles qui s'est perpétué jusqu'à aujourd'hui. Comme Varèse, Stockhausen a lancé un défi, d'abord à la sensibilité et ensuite à l'esprit, que je ne sous-estime aucunement. Mon premier contact avec le théoricien Stockhausen eut lieu bien plus tard, et je n'ai pas vraiment trouvé de rapports avec sa pensée à ce niveau-là. Encore que la formulation d'une contre-proposition constructive et utile pour moi était fondée - du moins en partie - sur une réflexion à partir de ses thèses. Plus récemment, il a été intéressant de lire la correspondance Stockhausen-Goeyvaerts depuis les premières années de son aventure, et de sentir là aussi cette même ambition première et cette vision qui caractérise les compositions de cette période. Je n'ai jamais réussi à comprendre les accusations "cérébrales" élevées contre nombre de ces objets magnifiques; rien en eux ne témoigne d'une brutale imposition de l'extérieur de normes et de schèmes arbitraires. Dans la mesure où les techniques dites "sérielles" étaient employées pour leur création, elles ont permis de couper les liens les unissant aux canons usés de l'expression et de s'élever à la fois au-dessus de ces derniers et au-dessus d'une confiance acoustique aveugle dans les mécanismes de leur production. Ils survivent en tant que musique. Peut-être, à l'inverse de la majorité des compositeurs de ma propre génération, n'ai-je jamais souscrit (quelle que soit la distance personnelle inévitable) à la thèse suivant laquelle les nombreuses transformations de vocabulaire caractérisant le développement de Stockhausen sont le signe évident de son incapacité à réaliser la vision primi-

tive de l'ordre rigide qu'il avait dans sa jeunesse. Au contraire, il me semble que la reconsidération constante de ses prémisses a abouti au maintien d'un fil de conscience historique remarquablement tenace qui deviendra plus clair avec le temps. Face aux remarques précédentes, il n'est pas contradictoire que ce bref moment d'intersection ait fait place à une distance esthétique grandissante: après tout, cela devrait être ainsi. Toutefois, je doute qu'il y ait eu un seul compositeur de la génération intermédiaire qui, même pour une courte durée, n'ait vu le monde de la musique différemment grâce à l'oeuvre de Stockhausen.

Traduit de l'anglais par Jacques Demierre

## DOMAINE MUSICAL ET POÉSIE SONORE

La poésie, dans les années cinquante, ça n'allait pas fort!

D'ultimes flammèches surréalisantes n'en finissaient pas de s'éteindre. Il en était de même pour les derniers poèmes de la Résistance, récemment sortis de leur clandestinité. L'école de Rochefort, toute rurale, sévissait. Seul émergeait alors de cette grisaille Henri Pichette, disparu depuis. Dada, encore occulté, ne relevait que du mythe, ne devant émerger du fin fond de ses oubliettes, enfin, que dix ans plus tard. Le lettrisme se déclarait novateur et s'agitait. Ainsi n'étais-je pas loin de penser, en 1955, très isolé, que la poésie avait cinquante ans de retard, comme se plaisait à le dire et à le répéter Brion Gysin dont je ne devais cependant faire la connaissance qu'en 1962, lors de la première Manifestation du Domaine Poétique à l'American Center du Boulevard Raspail, à Paris, où je fus bouleversé par l'audition de son fameux poème sonore *I am that I am*.

La publication donc, en 1955, d'un recueil, *SITOT DIT*, chez Pierre Seghers, acheva de me convaincre de l'urgente nécessité, me semblait-il, de transformer radicalement le poème, en sorte que de "passif" qu'il était jusqu'alors sur la page à attendre vainement d'être lu, il devienne "actif", en s'en extrayant, et récupère oxygène et vitalité en utilisant de nouveaux moyens, sinon complémentaires, de circulation.

La diabolique et parfois sublime partie de cache-cache, depuis un siècle, du poème avec le lecteur me paraissait avoir eu finalement raison de ce dernier, qui, face à la page blanche, étape ultime de ce jeu, n'avait pu, lassé, que baisser les bras et aller voir ailleurs. Un cycle me semblait donc, à l'époque, s'achever, le suivant devant se caractériser, pour le poème, par la reconquête d'un auditoire. Encore lui fallait-il pour cela redevenir oral, être de son siècle et en prime s'emmagasiner beaucoup d'énergie pour affronter cet objectif et remonter cette pente. L'apparition du magnétophone, même rudimentaire mais devenu financièrement accessible, à cette date, arrivait à point pour faciliter, et en quelque sorte justifier le besoin de reconversion du poème vers l'oralité.

Le magnétophone, nous fûmes quelques-uns, à Paris, sans nous connaître, à l'utiliser dans les années cinquante, non seulement pour son pouvoir d'enregistrement, mais aussi pour ses facultés, alors modestes, de manipulation et de transformations.

Ainsi en fut-il de François Dufrêne qui, en pionnier, et dès 1953, commença à enregistrer ses premiers *Cris-Rythmes*. De son côté, Brion Gysin, dans sa minuscule chambre du fameux beat-hotel de la rue Git-Le-Coeur, se mit à l'utiliser, en 1959, pour ses premières *Permutations*, en même temps qu'il y mettait au point sa technique du cut-up dont allait abondamment profiter son voisin de chambre, William Burroughs. Henri Chopin, la même année, commençait à enregistrer ses premiers poèmes sonores rêvant dès cette date de transformer la revue *Cinquième Saison* dont il s'occupait en une nouvelle revue devant comporter des disques. Le premier numéro de cette nouvelle série, sous le nom de OU, sortit en effet avec un disque en 1964. Ainsi plus de dix ans s'étaient-ils écoulés depuis les premiers enregistrements de Dufrêne. C'est ce laps de temps qui s'est avéré nécessaire pour que nous finissions, enfin, tous les

quatre, bien que dans la même ville, par nous rencontrer, chacun ayant, isolément, et de façon différente et par le biais du magnétophone, travaillé à catapulter le poème hors de la page. Ainsi que précisé ci-dessus, c'est donc personnellement en 1955, mon *SITOT DIT* paru, que je me décidai à radicalement transformer mes textes, visant désormais à les rendre "audibles" plus que "lisibles" et les dénommant pour cette raison même *POEMES-PARTITIONS*. Cette appellation voulait concrétiser leur vocation sonore et le fait que leur nouvelle disposition sur le papier, à l'image simpliste d'une partition musicale, me fournissait certaines indications de Lecture, à savoir le rythme, les durées, la vitesse, les hauteurs de ton... Ainsi s'en trouvèrent facilitées les premières Lectures à haute voix que je commençais à pratiquer auprès de cercles très restreints d'amis.

L'acquisition enfin d'un magnétophone, également en 1959, me permit alors non seulement d'enregistrer ces premiers *Poèmes-Partitions* réalisés depuis quatre ans, mais de découvrir aussi ma propre voix, et de commencer, enfin, à pratiquer sur la bande quelques menues transformations visant à modifier les textes par la suppression de certaines respirations pour en accélérer le rythme, par des cut-ups et collages divers, par l'introduction d'éléments extérieurs aux textes eux-mêmes, bruits de la rue, cris, etc...

Ainsi la nature même de mes textes, leur consistance, se trouvaient-elles avoir totalement changé. Retransmis par les enceintes, de couchés qu'ils étaient précédemment sur le papier, ils se dressaient et circulaient dans l'espace. Devenus sonores, ils se savaient avoir vocation à l'occuper. Ils ne visaient cependant à aucun effet musical et ne souhaitaient rien d'autre que de demeurer dans le domaine de la poésie, quitte à en bousculer les frontières. Seule l'utilisation de deux vecteurs nouveaux, l'espace et la durée, propres à la musique, pouvait avec celle-ci leur conférer une parenté lointaine, à tout le moins un certain parallélisme.

J'allais de découverte en découverte d'un texte à l'autre et c'est alors incontestablement, durant cette phase de recherches et de tâtonnements, que me furent d'un apport exceptionnel tous les Concerts du Domaine Musical auxquels je me précipitais dès le premier, au Petit Marigny, au début de l'année 1955, et que je suivis jusqu'au dernier avec une absolue fidélité. C'était avec une curiosité passionnée que je me rendais à chacun d'eux et qu'avec quelques amis nous nous pressions, cette première année, dans cette minuscule salle, bourrée à craquer, bien souvent assis par terre. Je découvrais à chacun d'eux une musique dont je ne soupçonnais pas l'existence et m'enthousiasmais pour elle: c'était celle tout d'abord des Viennois, bien sûr, dont Pierre Boulez se faisait l'ardent propagandiste, celle de Messiaen, celle de Varèse surtout que je connaissais par un disque, *Ionisation*, trouvé par hasard, et celle enfin de ces jeunes compositeurs qu'étaient à l'époque Berio, Nono, Stockhausen et Boulez lui-même.

Je ressortais de chacun de ces concerts les piles rechargées, convaincu que, si la musique était ainsi parvenue à accomplir sa révolution, il était urgentissime que la poésie parvienne à réaliser la sienne. Ce que j'avais entendu me prouvait qu'un champ gigantesque de possibilités et d'ouvertures lui était à elle, la poésie, offert aussi. Que tout était faisable. Que tout était permis. Je trouvais là la caution de mes audaces et de mes désirs et je m'y chargeais d'énergie pour persévérer dans mes choix.

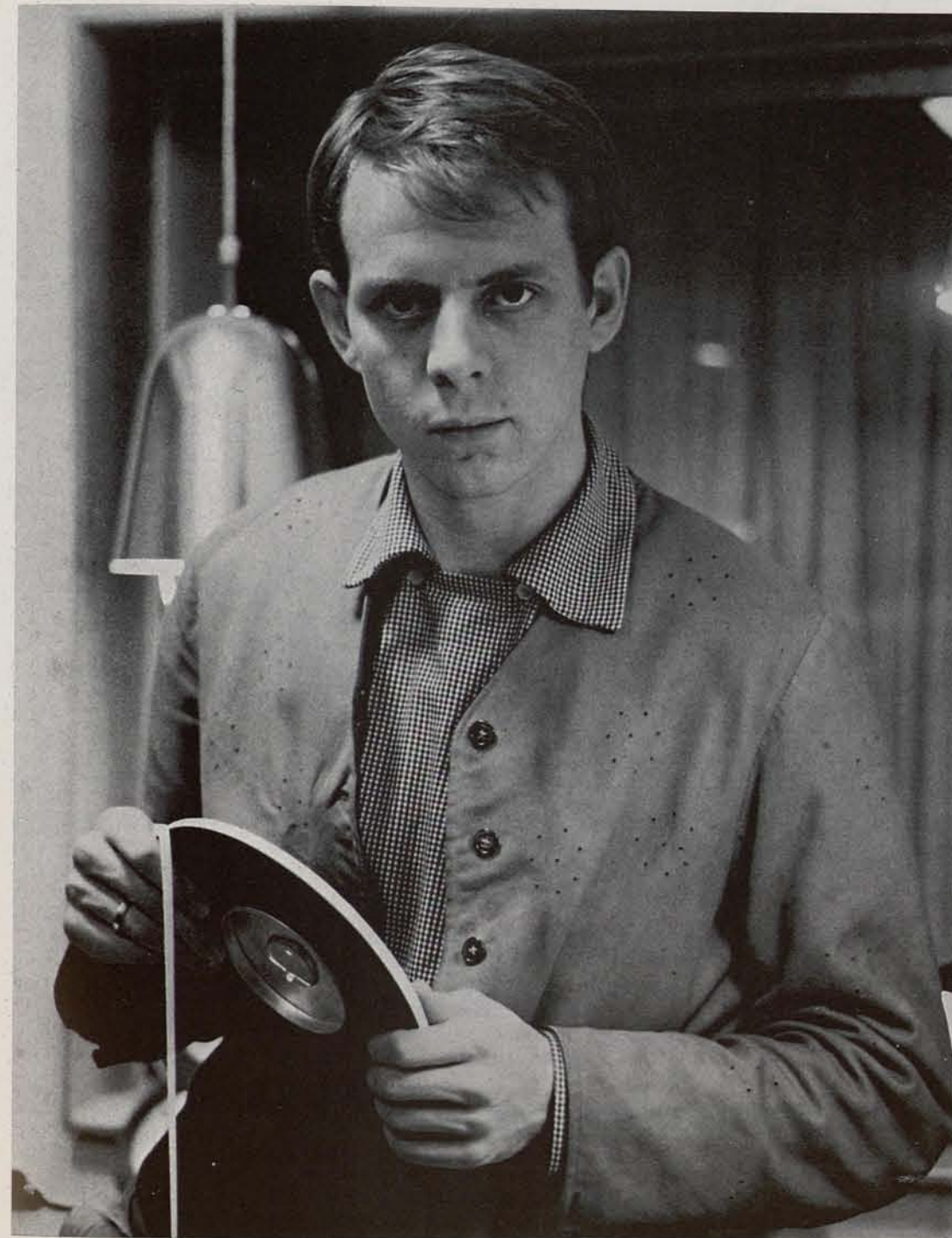
Le succès même du Domaine Musical le conduisit à déménager assez rapidement dans un lieu plus vaste, la Salle Gaveau. De taille encore intime, son architecture, avec ses petites loges de côtés, paraissait quelque peu anachronique et désuète pour cette musique à l'époque d'"avant-garde" que nous venions y entendre. Notre curiosité et notre avidité n'en étaient pas moins vives. Et ce fut alors, dans cette salle, l'inoubliable concert du 15 décembre 1956 et dans son cadre l'audition du *Gesang der Jünglinge* [Chant des Adolescents] de Stockhausen, la première oeuvre de musique électronique qu'il m'était donné d'entendre. La surprise fut au niveau du choc ressenti. Situé, je m'en souviens, derrière un pilier qui m'empêchait de voir la scène - mais il n'y avait de toutes façons plus d'instrumentistes à regarder - je me suis senti physiquement pris, environné par cette musique qui circulait, tournoyait dans la salle, qui en occupait la

moindre parcelle d'espace, et qui venait on ne savait d'où, flottante, céleste, aérienne. Un bond considérable sur le plan sonore me paraissait là avoir été franchi. Un autre univers musical s'ouvrait dont les développements possibles s'avéraient d'emblée révolutionnaires et gigantesques. Aussi ne cessais-je, le lendemain, de tenter d'expliquer autour de moi ce qu'était cette musique nouvelle, ce qui la différenciait radicalement de la musique instrumentale traditionnelle, quel que fût le degré de nouveauté de cette dernière. Il s'agissait là, réellement, d'autre chose. D'une autre discipline. D'un autre univers.

Mais si la texture sonore de cette oeuvre m'a sur le coup stupéfié, le fait que ce *Gesang der Jünglinge* était en sus une oeuvre vocale, qu'elle charriait des mots, qu'elle les faisait tourbillonner dans l'espace de cette salle Gaveau, cela, oui, en sus, m'a fasciné, mes préoccupations du moment concernant la poésie se trouvant là directement concernées. Même si ce *Gesang* ne relevait incontestablement que de la musique, la poésie, telle que je la concevais, telle que je la rêvais, trouvait là subitement une technique opérationnelle élargie, la possibilité d'acquiescer dans cette voie une certaine présence physique que je lui souhaitais, une vitalité totalement renouvelée.

Il y avait là pour elle, et sans basculer dans la musique, - mais les années qui ont suivi ont montré après tout à quel point les frontières entre les deux disciplines sont devenues parfois poreuses - en restant donc dans son propre registre, un potentiel considérable à explorer. J'aurais mauvais grâce à ne pas reconnaître ainsi le choc que me fut l'audition de cette oeuvre. Et sans doute s'insinue-t-il encore quelque part dans les Lectures-performances telles que je les pratique qui associent Lecture en direct et retransmission simultanée par les enceintes des mêmes textes pré-enregistrés. Lecture et retransmission visent à une occupation non seulement de la scène mais de l'espace entier de la salle en sorte que le poème devienne une sorte de bloc autant sonore que visuel. Ce travail est certes fort éloigné de l'atmosphère céleste de ce *Chant des Adolescents*; mais comment ne pas lui être gré, depuis ce concert de 1956, de la gigantesque bouffée d'oxygène reçue ce jour-là, de la masse d'énergie que j'ai puisée pour continuer à défricher le terrain sur lequel je m'étais délibérément aventuré. Forcer les portes et jouer les funambules.

Février 1988



Karlheinz Stockhausen  
Studio de Cologne, WDR  
(1958)  
(Photo: D.R.)

## LETTRES A PIERRE BOULEZ

Les lettres de Karlheinz Stockhausen à Pierre Boulez se trouvent dans le Fonds Boulez de la Fondation Paul Sacher à Bâle. Elles sont écrites en français. A la demande de Stockhausen, Marlies Fassey a corrigé certaines formulations maladroites. Nous avons pour le reste respecté la typographie, sauf quelques exceptions, et corrigé les fautes d'orthographe. Ces lettres ont à la fois une valeur historique et musicale, dans la mesure où elles illustrent les recherches des deux compositeurs les plus importants du mouvement sériel des années cinquante, et une valeur de témoignage humain entre deux hommes qui étaient alors particulièrement proches.

4.1.1953

Cher Pierre,

La rue de Gabrielle monte vers la place du Calvaire. Pas mal. Si la dame a plus de 45 ans, j'accepte le logement. Je trouve l'endroit très amusant.

Je ne peux pas partir plus tôt que le 12. Mon passeport n'est plus valable (je l'ai remarqué le 27.12., trop tard pour le faire prolonger avant le 3.1., et pour le visa il faut dix jours, parce que toutes les formalités de l'administration se font encore pour moi à Hambourg, mon lieu de résidence. Je regrette beaucoup, mais il n'y a rien à faire. Et surtout, je ne sais pas encore si le consulat me donnera mon visa pour le 12. (Mais espérons-le!).

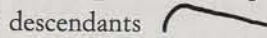
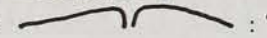
Quant à l'article, je pense que vous l'avez arrangé dans les meilleures conditions.

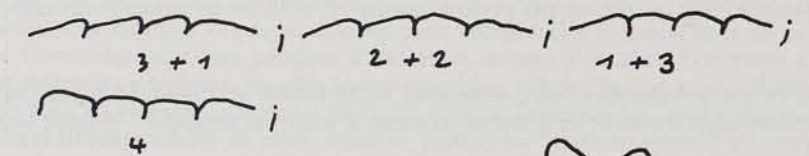
L'oeuvre électronique est maintenant passée pour moi. J'ai beaucoup appris, et au point de vue de l'écriture, je me trouve en face du problème d'une transformation plus directe de la pensée. Je perds la vue immédiate pendant l'écriture, à cause des "fréquences", "db" [décibels], "centimètres", etc. Le problème ne se pose pas quand on regarde toujours les notes écrites dans une partition traditionnelle.

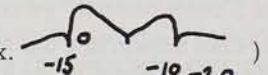
Vous trouvez aussi, je pense, que la question des sonorités acceptables doit être au premier rang - tout comme les problèmes de la forme sérielle dont l'importance est la même. L'une veut casser l'autre - et vice versa. Je me sens vraiment dans les conditions d'un débutant! Combien j'ai cherché ces derniers temps - par exemple - les possibilités des intervalles verticaux pour les "Klänge" [sonorités] qui ne sont pas en rapport naturel (possibilités que j'avais tant cherchées pour la première étude). On obtient presque toujours des interférences - sonnantes comme des vibratos lamentables!

Maintenant j'ai trouvé une possibilité: je colle des petits morceaux de bande sur une boucle (l'un directement après l'autre). Sur chaque morceau, on a enregistré un autre son sinusoïdal. Maintenant j'envoie cette suite simultanée de sons dans la chambre d'écho par la boucle, et j'obtiens un spectre vertical. Je n'ai plus de vibratos et peux me servir des intervalles non naturels, et je peux prendre des intervalles très petits (par exemple le rapport 1:5 divisé en 5 intervalles égaux et chaque intervalle encore en 5; c'est-à-dire entre 100 et 500 Herz une

gamme chromatique de 25 intervalles  $(\sqrt[15]{5})^{25}$ . Les spectres obtenus (je coupe

naturellement la tête au résultat - c.à.d. les petits morceaux qui ont été sur la boucle) sonnent très bien. Je n'ai pas fait changer l'intensité de chaque son sinusoïdal, parce qu'ainsi je peux travailler avec des Klänge de largeurs différentes - et avec l'attention analytique et pris par des "paquets". Surtout: ça sonne clair, personnel (au point de vue série), et beau. Une chose: on obtient toujours des corps descendants  et la modification des Hüllkurven [enveloppes] est limitée à deux : "un être donné" ..... A cause de cela, je travaille sur des enveloppes en groupes sériels: p. ex. groupe de quatre:



et chaque spectre a une intensité personnelle (p. ex. )

Je crois avoir trouvé, pour la première fois, la question de la hauteur et de la durée. Je vais vous montrer ça à Paris parce que c'est trop long pour maintenant.

En tout cas: il reste un groupe immense de problèmes physiques et physiologiques qui ne sont pas du tout résolus par les physiciens - et encore moins par nous!!

Débutants! Toujours!

André Jolivet va venir ici pour se mettre au point... Il faut que vous veniez et Pousseur aussi, je vous assure; parce que je vois un peu la direction, quand vous ne venez pas à l'heure (Hermann Heiss<sup>1</sup> a commencé une étude avant Noël...).

Maintenant, rien n'est plus important que l'arrivée de mon visa.

Toute ma pensée est avec vous.

Karlheinz

Saluez Fano<sup>2</sup>, s'il vous plaît.

10.5.1953

Cher Pierre,

C'est une vraie torture de lire vos lettres. Pour un Français, c'est peut-être plus facile à lire<sup>3</sup>. - Scherchen<sup>4</sup> dirigera les *contre-points* le 26 à 19h00. Il m'a invité à venir à Rapallo, mais je n'ai pas le temps d'y aller. Et il a voulu éditer cette partition. C'est curieux. A partir du 16, je ferai six répétitions de trois heures avec les exécutants. Le Kapellmeister arrivera le 22 pour faire ses dernières répétitions. Je serai une boucle fermée. Je trouverai peut-être aussi un maître de la poésie allemande.... Puis-je compter sur vous? Malheureusement nous aurons l'appartement à partir du 15 (env.) juillet, et je ne peux pas encore vous inviter chez moi. Mais on trouvera toujours une chambre par Eimert<sup>5</sup>.

Mr. Gabrieli, Mr. Jelinek<sup>6</sup>, Mr. Patterson<sup>7</sup> (?) et Mr. Stravinsky sont mes confrères - voyez le programme.....

A propos de votre lettre: dans ma dernière partition, j'ai travaillé de temps en temps "sans papier", et pendant tout ce temps, j'ai beaucoup improvisé au piano<sup>8</sup>. Ca m'a fait très plaisir. J'ai trouvé dans les *contre-points* le principe d'une correspondance directe entre les dimen-

sions (temps, espace) à partir d'une génération immanente par modulo. Et j'ai bien vu la nécessité d'un rapport chromatique entre les rythmes et les unités variables entre les rythmes pour chaque suite d'une gamme.

Pour trouver une vraie impression de changement temporaire de chaque son et rythme par une permutation, j'ai vu ça de la façon suivante: par exemple

①, 2, 7, 6, 4, ⑤, 3 / 1 7 ⑥, 5, 3, 4, ②, 5, 6, ④, 2 3, 1 ⑦ / 7 6,  
4, 5, ② 3, 1 / 5, ④ 3, 1, 2, 7 6 / 4 3, 2, 7, 1, 6 ⑤ / 2, ③, 1, ⑦ 6 5, 4 //

Quand on veut marquer pour l'oreille par ex. la suite initiale 1 2 7 6 ... dans les permutations par sfz, on entend  $\hat{O}$  = sfz, ou par petites valeurs  $\text{f}$  = 0, ou un contrepoint entre les deux (1. + 3.)

Vous voyez ce que je veux dire: un contrepoint entre toutes les dimensions par combinaison des proportions supérieures et inférieures (comme je vous l'ai expliqué "rythme supérieur et inférieur").

C'est très simple, mais improvisez une fois au piano avec une intention linéaire (un contrepoint comme ça est déjà assez difficile à improviser), par exemple avec 6 sons, tous les sons pp, seulement une suite (de 6) initiale sfz dans les permutations suivantes. Vous voyez l'élargissement jusqu'au bout (ici un contrepoint en extrême de  $7 \times 4$  (Dimensions) = 28 lignes contrapuntiques (mon Dieu je pense à Fleischer.....). Fini! Pour garder les rapports temporaires:

vous avez maintenant (O):  
(seulement horizontal ici)

(? dépend de la suite prochaine)

J'ai vu une exposition de fleurs ici. C'est d'une beauté que je n'aurais jamais rêvée! Chaque pays a envoyé ses plus belles fleurs, surtout les Hollandais. On devient saoul!  
Rosbaud<sup>9</sup> a dirigé (Neues Werk) Berg, Webern, Schönberg; vous avez sûrement reçu le programme. Il est affreux d'entendre une autre chose après ce Webern (*Concerto* [opus 24] pour 9 instr.).

Mr. Rufer<sup>10</sup> a parlé avant: "Mr. Boulez m'a écrit que Schönberg n'a pas compris la composition sérielle. Sûrement Boulez est le seul à l'avoir comprise..." Quel idiot! Plat! A l'Opéra, on donne maintenant *Wozzeck*. Malheureusement on entend très mal l'orchestre (à cause de la salle, qui n'est pas encore reconstruite) (orchestre sous la scène). Marie très mauvaise; mise en scène très bien! Mais aucune comparaison avec Paris (ensemble de Vienne).

Ecrivez-moi  
Avec toute mon amitié

Votre Karlheinz

novembre 1957

Cher Pierre, tout ce que j'apprends de vos succès me rend heureux. Vous avez le don d'enten-

dre votre voix intérieure; suivez-la: et tout sera en ordre. Vos forces sont en accord avec votre mission.

Les pièces de X<sup>11</sup> sont une collection d'éléments extravagants. Les extrêmes sont multipliés et deviennent par là médiocres. Le choc est recherché. Mais il est évident que le compositeur n'a pas éprouvé le choc lui-même. Chaque détail est choisi pour faire une certaine impression; mais cet automatisme psychique ne joue que pour certains amateurs et pour une seule fois. Même Tudor<sup>12</sup> ne peut éviter l'aspect grossier, superficiel, bas et bon marché.

Ce qui me frappe, c'est la facilité d'écrire si vite et si habilement dans les idiomes des autres. Néanmoins, je pense que ce talent combinatoire, combiné avec un oeil qui peut assimiler certains aspects: formule de la peinture (répartition des structures sur le papier avec une aversion pour la régularité et la périodicité) peut aussi trouver de temps en temps (comme dans certaines pièces de chair) une forme intéressante et nouvelle. Grosso modo, je dirai que 10-15 minutes sont assez pour montrer ces aspects; mais pour comprendre le mécanisme de ce maniérisme, il faut l'entendre peut-être pendant 25 minutes comme j'en ai eu l'occasion à Cologne. J'ai vu que même les ambitions les plus fortes possibles, même l'influence de Metzger, même l'arsenal de tous les éléments extrêmes de notre époque (les cascades, les coups de couvercle; les pizz.; les différents modes de crier, chanter, parler; les "battuto muto"; les maracas, etc., les Atemglocken; les clusters...), même la présence d'un pianiste qui a composé certaines pièces lui-même selon des dessins, même la beauté d'un chanteur noir avec des jolies maracas dans les mains: tout cela (et tout ce que je n'ai pas nommé) ne peut cacher la pauvreté de la construction, la banalité de l'invention. Même physiquement, je n'ai pas été touché une seule fois par des sons ou par des actions ou par les yeux du Noir. L'intention de choquer les gens, par le côté pédérastique, n'a pas marché, parce que les mots français n'étaient pas compréhensibles. Le chanteur produit presque toujours des sons avec voix de tête *ppp* caché par le piano; d'une manière stéréotypée, il hurle de temps en temps en *ff*, très brièvement. J'ai supprimé la seule pièce promise par X en texte allemand avec piano et woodblocks, vibraphone et Atemglocken, célesta et quelques coups de gong (après le Refrain).

Le Noir est très sympathique, très calme et très rigoureux. il n'a pas la chance de montrer s'il peut chanter ou non; rien de gênant.

Sans Tudor, je n'ai aucune idée de ce que cette composition peut devenir. Tudor avait beaucoup travaillé pour composer certaines pièces lui-même; il en a préparé une qu'il n'a pas jouée (c'était une pièce uniquement "battuto muto" - sur le couvercle); Tudor disait qu'il n'avait pas le temps de finir cette pièce: "mais heureusement: si je l'avais achevée, le concert aurait été terminé tout de suite" (il avait préparé la pièce de façon à la jouer avec des gants; il fallait les ôter de temps en temps, etc.).

Il est difficile de dire si je répéterai ce concert avec les pièces de X ou non; pour le moment j'en ai assez. Le souvenir est faible, le théâtre était maigre, "la chair sans l'esprit impuissante"<sup>13</sup>.

Tomek<sup>14</sup> me disait que le concert avec *Visage [Nuptial]* et *Gruppen* peut se concrétiser quand on trouvera l'argent nécessaire; espérons-le.

A propos de Malraux: au fond, notre existence n'est pas de ce monde; les personnages politiques changent, et il faut en tirer le maximum aussi longtemps qu'ils sont là. Nous pourrions vivre n'importe où. Malraux est, entre autres, là pour nous, mis à notre disposition.

Votre travail "pour la musique des autres" est un travail pour vous-même, vous le savez mieux que moi.

Soyez sûr que je serai toujours là, quand vous aurez besoin de moi; et pendant que vous travaillez à autre chose que la composition, je cherche et je me fais mes idées. Ma vanité "d'inventeur" disparaît de plus en plus, et quand je cherche et travaille, je pense aussi: comment Pierre pourrait-il s'en servir? Nous approchons de la même montagne par deux côtés différents, et il n'est plus important de savoir qui arrivera au sommet<sup>15</sup>.

Votre Karlheinz

12.II.1960

Cher Pierre, merci pour votre gentille lettre. Vous êtes le seul qui pense vraiment après avoir écouté ma musique et qui répond de façon active en stimulant toutes mes forces.

Ma réflexion d'aujourd'hui est un début de ma pensée touchée par votre lettre. -

La question du choc: Après avoir entendu moi-même les différents essais d'une interprétation et [environ] quinze fois l'enregistrement, je peux dire que je n'ai rien à faire avec ce que vous appelez "choc non renouvelable"!

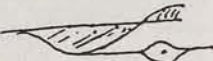
Quand même, il faut constater: vous êtes hors de l'engagement du compositeur qui tâche de reconnaître sa pensée, et votre argument est pour moi "massgebend" [déterminant]. Mais il faut que vous m'expliquiez exactement ce que vous considérez comme des éléments de "choc" et dans quel sens "uniquement choc". Je pense, jusqu'à maintenant, qu'aucun élément ne se trouve dans cette partition qui ne s'entende qu'en fonction d'un organisme composé sans truc et sans ornement.


Le glissando: vous avez peut-être encore la première partition dans votre mémoire avec des glissandi non structurés, c'est-à-dire chromatiques ou mélangés avec des glissandi diatoniques. Après Darmstadt et les premières exécutions, j'ai complètement retravaillé les glissandi et il n'y a plus un glissando diatonique dans la partition, et (sauf deux glissandi chromatiques extrêmement rapides) tous les autres sont maintenant extrêmement différenciés comme types de mélodies plus ou moins serrés.<sup>16</sup>

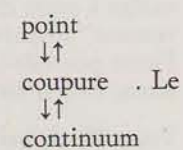
Marimba-Vibra: Vous savez que ces configurations mélodiques plus ou moins rapides ont la fonction de faire entendre un cycle (p. ex. 23 de ces configurations sur - disons - 14 minutes); il ne fallait pas les faire plus courtes à cause des autres cycles en contre-phase et à cause de la structure rythmique de chaque cycle. D'autre part, il fallait bien les différencier des autres configurations (possibles par combinaisons d'éléments variables) (et par les groupes non variables). Je crois avoir trouvé maintenant la meilleure formulation possible pour *Zyklus*. Il faut également constater le fait que j'ai élaboré (sans variabilité d'interprétation) les formules de ces mélodies destinées au marimba; pour le vibra au contraire, j'ai indiqué les ambitus et la direction, avec l'indication d'appliquer les trilles du marimba au vibra: engendrement d'une variabilité par des modèles fixes.

Il est vrai que Caskel n'a pas encore changé la réalisation de ces "glissandi" (depuis ses premières versions) comme il faut - continuum n'est ni glissando ni cluster - je suis de votre avis. La notion du "continuum" n'a pas de sens pour *Zyklus*; et même après avoir fait quelques expériences avec Caskel avant la composition du *Zyklus* - où j'avais l'impression qu'un glissando, même diatonique avec pédale au vibraphone, fait un complexe sonore en soi, inanalysable - j'ai remarqué, pendant la première exécution, que cette impression est immédiatement détruite quand de tels glissandi apparaissent dans le contexte de l'oeuvre; à cause des hauteurs bien différenciées ponctuellement à côté des "glissandi": et j'ai recommencé le travail. Dans *Refrain*, j'ai également travaillé avec certains glissandi, mais ils sont toujours superposés avec des hauteurs fixes etc.

Au contraire, dans ma nouvelle composition électronique, le glissando - le vrai continuum -

acquiert une signification structurelle entre hauteur linéaire et épaisseur  etc.

(hauteur fixe comme un extrême des fréquences vectorielles ).

Coupure → mélodie / continuum → Son est une opposition d'une hiérarchie . Le point  
↓↑  
coupure  
↓↑  
continuum

problème est intéressant au point de vue forme:

texture — point — structure  
échelle — coupure — gestalt [forme]  
zustand [état] — continu — Bewegung [mouvement]

et tendance cyclique: pointillisme (structuration extrême) en approchant le continu (pivot dialectique).

C'est là où les notions extrêmes deviennent ambiguës (défaut des premières oeuvres "ponctuelles" de travailler sur une seule base: macro-forme → continuum (homogène)  
micro-forme → coupure (hétérogène)  
— : sans ambiguïté, sans échange).

La notion du bruit: dans *Zyklus*, j'ai abandonné pour la première fois mon problème no 1: "Vermittlung" [communication] entre tous les éléments, c'est-à-dire aussi entre les Klangfarben [timbre] - avant tout: entre bruit et son (ce qui est le même problème: "continuum - coupure" sur le plan des vibrations sonores: en approchant la périodicité / coupure → sons; en approchant le continuum → bruit). Dans le *Zyklus*, je n'ai pas choisi la parenté entre les Klangfarben. Une seule fonction d'ambiguïté existe dans deux familles, mais pas entre les différentes familles, c'est-à-dire:

métal hauteurs fixes	(vibra)		bois h. f. (marimba)
		↓ Triangle	
métal " approx.	(Almgl.)		" h. approx. (Schlitztrommel)
		↓	
métal "bruit"	(Cymbale, Gong, Tamtam)		" "bruit" (guero)

Quelquefois, j'ai essayé de lier métal-bois par différentes ambiguïtés, mais cela n'a pas une grande efficacité (Gong avec baguettes en bois très serré et guero autour etc.).  
(vibra → marimba → Schlitztrommel [tambour de bois] → vibra dans le grave etc.)

↓  
Almglocken

En tout cas je n'ai pas posé le problème que j'avais traité déjà tellement avec *Kontra-Punkte* et beaucoup plus encore dans *Gruppen* (je l'ai réservé maintenant pour mon travail électronique, où l'on est capable de résoudre les problèmes de la polyphonie entre les Klangfarben et les bruits-sons).

L'idée de la forme du *Zyklus* est basée sur l'individualité, sur l'indépendance des éléments sonores choisis: ils marquent des Zeitpunkte [points temporels] (et en respectant cette fonction, on pourrait les remplacer par un nombre pareil d'un tout autre ensemble d'éléments sonores) (au contraire, dans *Zeitmasze* et *Gruppen*, aucun élément sonore ne pourrait être remplacé). Il faut reconnaître les Stellenwerte der Klangfarben [valeurs de position du timbre] dans la succession des pages, des fractions de page et des groupes, et la relation entre les "Stellenwerte" fixes (composition des groupements par page et structure partielle) et variables. Comme ça, un instrument vérifie une "couche de temps", mais comme un continu - coupé (sans l'ancienne notion des "voix").

Il me semble que cette fonction est réalisée clairement; et il n'y a aucun sens à chercher autre chose dans cette oeuvre. Vous allez entendre dans ma nouvelle composition électronique que l'opposition bruit-son est intégrée dans un continuum, et que le "bruit" - traité de cette façon - est aussi bien susceptible de s'intégrer à des structures polyvalentes par une neutralité composée, non "par sa nature".



Votre dernière question est la plus actuelle: opposition - engendrement - description. Est-ce que vous considérez vraiment la notation du *Zyklus* entièrement comme une description des phénomènes produits? Prenons un exemple: J'ai indiqué dans le texte que l'interprète doit *poursuivre une direction* en faisant ses applications des éléments variables aux éléments fixes: obtenir *un nouveau son complexe* par mixture d'un élément fixe • (disons un coup sur la peau) et d'un élément variable × (disons, à un certain moment, il peut mixer avec un coup sur l'Atem-

glocke ou sur le marimba)  $\times \begin{matrix} \times \\ \bullet \end{matrix}$ ; c'est-à-dire de considérer toujours la variabilité de certains

éléments sonores en rapport avec des éléments fixes pour obtenir des "Mischfarben" [timbres mélangés] comme résultat d'une "Verbindung" [liaison]. Les éléments variables sont des

index: 

x	y	z
a	b	c

 → éléments variables  
(indices) 

a	b	c

 → éléments fixes

résultats: a(x) b(2) c(y)  
a(x,y) b c(2)  
etc.

Cette direction de l'application du texte n'était pas claire du tout dans toutes les interprétations jusqu'à maintenant: la considération primordiale était toujours dirigée par une pensée technique; pour cela on jouait presque entièrement les deux genres d'éléments successivement comme des éléments d'un même niveau: a x b y z c etc., qui n'est pas du tout dans le texte (ni suggéré par la composition des Klangfarben ni par l'écriture). On peut - dans ce sens bien défini - considérer l'écriture du *Zyklus* comme une nomenclature (et non une "description") des éléments sonores organisés temporellement au niveau élémentaire, c'est-à-dire des composants; mais au niveau de la formulation - qui est le champ de l'interprétation, qui doit être une véritable interpénétration - L'écriture engendre les objets *résultats* (virtuels). C'est un début - d'accord - d'une pensée *productive* et d'une démarche génétique. Vous pouvez - autant que moi-même - redouter l'efficacité de ma première réalisation de cette pensée générale; mais vous ne pouvez pas ignorer que j'ai justement, avec *Zyklus*, cherché ce que vous demandez dans votre dernière lettre, et qu'on n'est pas si loin l'un de l'autre comme vous le pensez. Nous pourrions bien discuter sur le fait que probablement mon "Geist ist willig, aber das Fleisch ist schwach" [L'esprit est plein de bonne volonté, mais la chair est faible] - selon votre point de vue. Mais je ne veux pas que vous vous permettiez de me dire que ma pensée est faible, même pas dans un commentaire hâtif. Il est juste que vous circuliez autour de vous-même en face de mon travail, mais méfiez-vous des conclusions sur ma pensée tirées prématurément. J'ai une intuition immédiate pour les "dangers mortels" et la volonté assez forte de ne pas me perdre. Quant à ma mort possible: ohne mich wird nicht gestorben! [on ne meurt pas sans moi] Et sans "danger" le "modo khrouchtchevo" pour "le XXe congrès" ne me fait pas peur: quand vous avez quelque chose à dire pour moi (ou Pousseur) - dites-le à la manière Boulez. Pour "le monde" faites le cinérama russe, à la manière du Congrès; cela ne me dit rien. (Je connais le public du Congrès...). Les "Khrouchtchevs" trouvent leurs modes grâce à la stupidité du Parti; mais quelques fois, vous-même - selon une de vos dernières lettres - vous êtes mille ans plus en avance que "les hommes" de 1960. C'est une demi-vérité: vous êtes la virtualité incarnée de l'homme de 1960; et le type Khrouchtchev et son Partisan sont dans un état d'esprit dépassé, mécanique: "quand je pousse, ça tourne".

Vous dites que l'aspect visuel d'une interprétation du *Zyklus* détourne l'attention; je pense qu'elle est parfaitement liée à la production sonore; elle me détourne beaucoup moins que p.

ex. les grimaces de la chanteuse dans "Le Marteau". -

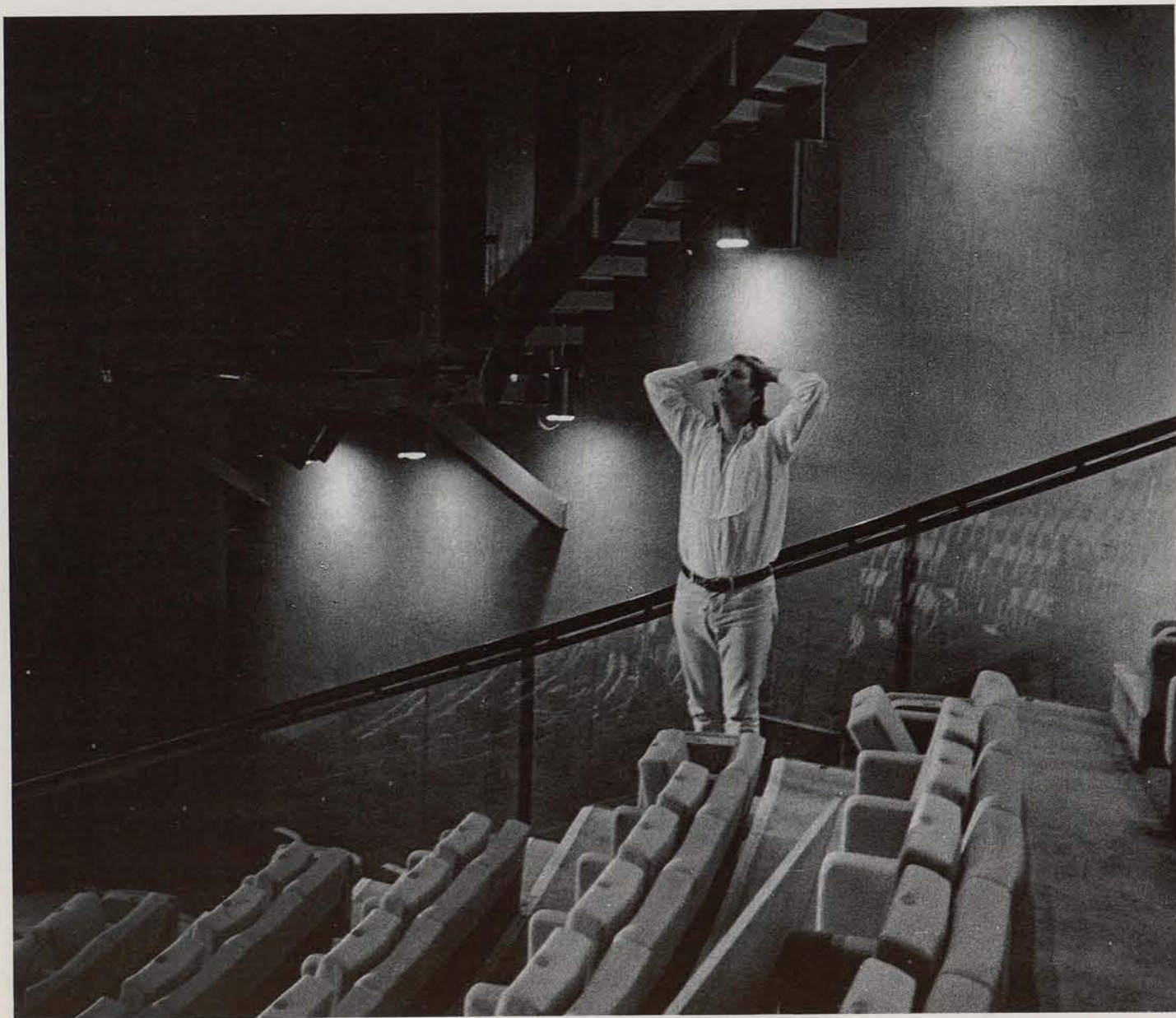
Vous le savez mieux que moi que nous voulons - tous les deux - arriver à la "Verwirklichung unserer selbst" la réalisation de nous-mêmes. Et en même temps, on travaille comme des aveugles. On réfléchit - man liefert sich aus an die Intuition. Was ist stärker?? [On s'abandonne à l'intuition. Qu'est-ce qui est plus fort??]

Un jour vous m'avez dit qu'on approche la même pointe d'une montagne par deux côtés opposés. Et je sais que vous avez choisi le nom de Khrouchtchev avec une pointe d'humour. - Laissez "le peuple" avec ses Aarons au bord de la montagne. -

Il est tard. Je pense que LA chance de mon travail est le fait que vous travailliez à côté de moi. Ne laissez jamais tomber cette attitude de votre amitié: me faire connaître votre critique, vos réflexions; et me signaler les "dangers mortels".

Votre Karlheinz  
(bien vivant)

- <sup>1</sup> Hermann Heiss: pseudonyme de Georg Frauenfelder. Compositeur et pédagogue allemand (1897-1966). Il a contribué à la rédaction du livre de J.-M. Hauer, *Zwölfstechnik* en 1926. Il eut également des contacts avec Schoenberg. Toute son oeuvre d'avant 1944 fut détruite dans les bombardements de Darmstadt en 1944. Il a travaillé dans le domaine de la musique électronique après la guerre et écrit plusieurs traités théoriques.
- <sup>2</sup> Michel Fano: compositeur et musicographe français né en 1929. Elève de Messiaen en même temps que Boulez, avec lequel il est toujours resté lié, il s'orienta rapidement vers le cinéma. Il a écrit les musiques de nombreux films de Robbe-Grillet, ou celle de documentaires. Il a également réalisé des émissions sur la musique contemporaine.
- <sup>3</sup> Stockhausen fait allusion à la graphie minuscule de Boulez, effectivement difficile à lire. Dans une lettre à Boulez non publiée ici, il insiste avec humour sur la question.
- <sup>4</sup> Hermann Scherchen: chef d'orchestre allemand (1891-1966). Défenseur de la musique contemporaine après la guerre de 14-18 - il joue la musique de Schoenberg et crée la revue *Melos* notamment - Scherchen a suivi de près la nouvelle génération après 1945. Il fonde sa propre maison d'édition, *Ars Viva*, en 1950, et un studio électro-acoustique à Gravesano, en 1954. Il fut très proche de compositeurs comme Dallapiccola, Maderna, Nono, et Xénakis, dont il assurera plusieurs créations.
- <sup>5</sup> Herbert Eimert: compositeur et théoricien allemand (1897-1972). Il fonda en 1951 le studio de musique électronique de la radio de Cologne, où il appella le jeune Stockhausen en 1953. Il édita également la revue *Die Reihe*, entre 1955 et 1962, en collaboration avec Stockhausen.
- <sup>6</sup> Hanns Jelinek: compositeur autrichien (1901-1969). Elève de Schoenberg et de Berg, il fut, comme compositeur et comme pédagogue, l'un des plus grands défenseurs de la technique dodécaphonique.
- <sup>7</sup> Compositeur anglais, élève de Richard Rodney Bennett, né en 1947.
- <sup>8</sup> Cf. l'article de Michael Kurtz dans ce même numéro.
- <sup>9</sup> Hans Rosbaud: chef d'orchestre autrichien (1895-1962). Il fut dans l'entre-deux guerres un fervent défenseur de la musique contemporaine. Il dirigea de 1948 jusqu'à sa mort l'orchestre de la Südwestfunk de Baden-Baden et fut ainsi associé aux festivals de Donaueschingen. Il a fait la création du *Moïse et Aaron* de Schoenberg et celle de nombreuses oeuvres de Messiaen, Boulez, ou Stockhausen.
- <sup>10</sup> Musicologue autrichien né en 1893. Elève de Zemlinsky puis de Schoenberg à Vienne (1919-1922), il devint l'assistant de ce dernier à Berlin entre 1925 et 1933. Organisa les concerts de musique contemporaine à Hambourg avec Stuckenschmidt, travailla comme critique, et publia un traité sur le dodécaphonisme en 1952, ainsi qu'un catalogue des oeuvres et écrits de Schoenberg. Il dirige depuis 1961 l'édition des oeuvres complètes de ce dernier.
- <sup>11</sup> Karlheinz Stockhausen a voulu que le nom du compositeur ne soit pas révélé.
- <sup>12</sup> David Tudor: compositeur et pianiste américain né en 1926. Associé à John Cage et à Merce Cunningham, il a participé au mouvement avant-gardiste américain de l'après-guerre. Il mit également ses énormes talents de pianiste au service des compositeurs européens à Darmstadt, et créa des oeuvres de Stockhausen (qui lui dédia ses *Klavierstücke V-X*), Bussotti, Cage, Boulez, etc.
- <sup>13</sup> Cf. la même notation dans la lettre du 12.11.60 ci-après.
- <sup>14</sup> Tomek, Otto: Critique et administrateur autrichien né en 1928. Il fut conseiller pour la musique contemporaine aux éditions Universal et responsable de la musique contemporaine à la WDR. Il organisa aussi les concerts "Musik der Zeit" et participa à la programmations des Donaueschinger Tage. Il fut co-éditeur de la "Neue Zeitschrift für Musik".
- <sup>15</sup> Cf. la même remarque dans la lettre du 12.11.60 ci-après.
- <sup>16</sup> Le paragraphe suivant est écrit dans la marge et en bas de page comme un rajout.



Karlheinz Stockhausen  
Paris,  
Octobre 1973  
(Photo Bernard Perrine)

Robert Piencikowski

## ETUDE SUR LES VALEURS IRRATIONNELLES

Il est une opinion répandue, qui veut que les compositeurs que l'on a coutume de ranger sous le terme d'"école de Darmstadt" se soient unanimement reconnus comme partisans de la technique sérielle. Pareilles généralisations sont monnaie courante dans les milieux de la critique musicale de type journalistique: classez un dossier encombrant sous une étiquette passe-partout, et vous serez dispensé d'une réflexion soutenue à partir des seules réalités du texte musical. Le même phénomène se reproduit périodiquement quel que soit le contexte; après la trinité viennoise, quel soulagement de se décharger d'une approche critique en proposant une trinité sérielle. Au demeurant, on se demande quels musiciens pourraient entrer dans un tel carcan. Car, si l'on s'accorde à reconnaître Boulez et Stockhausen comme ses principaux protagonistes, le troisième larron semble particulièrement interchangeable selon le point de vue adopté, c'est ainsi que l'on pourrait confier ce rôle tantôt à Nono, tantôt à Pousseur - à moins que l'on préfère choisir entre Maderna et Berio, pour intégrer ensuite avec force des outsiders tels Ligeti ou Kagel. Le résultat? Un palmarès où ne sont qu'évoquées les différentes tendances supposées attachées aux non moins différentes personnalités, sans qu'il soit jamais tenté de passer outre ces considérations superficielles. Ajoutez à cela le cliché (incontournable, cela va de soi) "séalisme totalitaire" qui figurerait en bonne et due place dans une édition augmentée du Dictionnaire des idées reçues, et passez au chapitre suivant du panorama de la musique contemporaine. Aussi me proposerai-je dans un premier temps de m'en tenir à une approche strictement musicale, quitte à revenir par la suite à l'aspect esthétique du sérialisme par le biais des écrits des compositeurs. Le risque encouru est de revenir sur des oeuvres qu'il est de bon ton de ranger dans le tiroir des affaires classées, et, par la réunion arbitraire de trois noms, de perpétuer le malentendu évoqué précédemment. Toutefois, il me semble que cette sélection, en dehors de son apparente simplicité, permettra de mesurer l'écart qui sépare les différentes conceptions sérielles lorsqu'il s'agira d'aborder des oeuvres autrement complexes.

Prenons trois partitions de la première moitié des années cinquante: *Structure Ia*, *Kreuzspiel* et *Incontri* - mon choix aurait pu se porter sur d'autres exemples, ceux-ci n'étant retenus, outre leurs qualités intrinsèques, qu'en raison de leur lisibilité due à l'extrême concentration de moyens. Négligeons auparavant leurs différences extérieures (effectif instrumental, plan formel) pour ne retenir que les traits essentiels de la composition. Ces pièces partagent un même principe de sélection du matériel sonore, fondé sur des relations chromatiques transposées sur les quatre composantes sonores (même si la littéralité du report varie d'une oeuvre à l'autre), toutes appuient leur organisation sur des schémas structurels sériels; enfin, toutes trois se donnent pour objectif la répartition des unités ponctuelles sur l'ensemble de l'espace acoustique. La différence fondamentale se situe au niveau des moyens adoptés pour créer un lien entre le détail et l'ensemble, soit la relation structurelle entre l'objet sonore et sa position dans le registre. Boulez procède en déduisant sa registration à partir des propriétés acoustiques des intervalles; inversement, Stockhausen prend la prédisposition des registres comme point de départ, espace parcouru par les unités sonores auxquelles sont appliquées des trajectoires sérialisées; à mi-chemin, Nono ne fait intervenir la registration qu'au terme des dispositifs métri-

ques, coloration harmonique jouant le rôle de tenseur (en particulier par sa prédilection pour les dynamiques à la limite de l'audible et le registre extrême-aigu). Ainsi, par delà l'identité du point de départ, et en deçà du même souci de répartition diagonale, c'est bien la conception sérielle qui manifeste les divergences les plus profondes. L'antagonisme le plus prononcé est celui qui divise Boulez et Stockhausen, par la hiérarchie inversée entre le point et la surface: dans *Kreuzspiel*, l'intervalle est subordonné au registre, alors que le registre est subordonné à l'intervalle dans la *Structure Ia*.

Antinomie qui se répercute au niveau stylistique, par le degré d'intégration des figures sonores (même rudimentaires) par rapport aux critères formels. *Kreuzspiel* et la *Structure Ia* sont tous deux conçus séquentiellement; cependant, la densité est fixe chez Stockhausen, mobile chez Boulez. C'est en vertu de ces variables de texture que Boulez dissimule au passage les séries rythmiques en progression chromatique régulière (forme originale et rétrograde figurant un ralentissement ou une accélération gradués) afin de garantir l'homogénéité stylistique globale. Au contraire, non seulement Stockhausen ne dispose pas de quoi diminuer l'impact de tels ensembles orientés, mais il accentuera encore leur singularité au moyen d'un geste instrumental, sans se préoccuper du fait que ce trait nuit à la cohérence de l'ensemble: il les accueille pour ainsi dire, comme cas particuliers à l'intérieur d'un champ de variations.

Il faut se garder toutefois de ramener ces trois compositions sur un plan unique de comparaison, qui impliquerait une réduction des faits à un antagonisme sommaire sans rapport avec leur objet. Faut-il rappeler qu'au moment où Stockhausen écrit *Kreuzspiel*, sa production est encore fort réduite, alors que la *Structure Ia* succède à un nombre déjà important de compositions de plus grande envergure. Sa radicalité de conception en a fait un sujet d'analyse privilégié, alors qu'elle ne constitue que le volet initial d'une composition autrement ambitieuse. Cela pour rappeler qu'en dehors d'un strict examen des partitions, il faut garder à l'esprit les particularités intrinsèques au développement individuel de chaque compositeur; sinon on en vient à projeter un système mécanique d'opposition artificielles, tout aussi sommaires en fin de compte que l'amalgame dénoncé au seuil de mon approche. Dans la pièce de Nono en particulier, l'opposition des figures sonores (unités et valeurs) nous oblige à tenir compte du fait que sa composition est légèrement postérieure à celle de Boulez et Stockhausen, bien que les moyens mis en jeu autorisent de passer outre ces décalages temporels en vue d'une comparaison. Je me contenterai pour l'instant de retenir l'hypothèse suivante: communauté de principes et divergences de conception coexistaient dès les premières tentatives de généralisation sérielle; l'équilibre instable entre ces deux aspects était vraisemblablement garant de l'émulation féconde entre les différentes personnalités solidaires de ce mouvement.

Une première précaution à prendre, lorsqu'on aborde aujourd'hui les nombreux écrits publiés par les compositeurs autour des années cinquante, concerne l'habitude que l'on a prise depuis leur parution de les considérer comme des textes théoriques. Ambiguïté à lever à tout prix, afin d'éviter un malentendu à la source de la caducité totale de raisonnements en porte-à-faux: si l'on entend par théorique, comme c'est généralement le cas, la codification exacte de faits structuraux appliqués en cours de composition, impliquant que l'on peut vérifier dans la partition la réalisation concrète des notions abstraites formulées dans l'écrit, on passe à côté de l'enjeu de ces textes - on en subit l'hypnose, au lieu d'en tirer un enseignement. La conséquence est que l'on assiste dans le meilleur des cas, à un simple parallélisme de constats, où l'on se borne à reconnaître la correspondance entre le phénomène décrit et sa description, banale lapalissade qui n'a pour excuse que la formulation souvent allusive et elliptique d'écrits qui ne sont là que pour donner des indications partielles de la composition. Quant au pire, il se résume en général à l'emprunt pur et simple d'une terminologie en dehors de toute réalité mu-

sicale, responsable de la débauche de néologismes dénués de liens d'avec leur objet caractéristique d'une conception dégradée de la modernité. L'effort qu'il faut se donner de prime abord, c'est de se défaire d'une approche littérale de ces écrits, de s'abstraire momentanément de leur propos pour lire le texte en tant que tel, pour en mettre le raisonnement à nu (de même qu'en peinture, une attention exagérée à la figure représentée empêche d'apprécier à leur pleine mesure les qualités de la composition). Vus avec un recul suffisant, les essais apparaissent tels des approches provisoires que les compositeurs formulent verbalement afin de clarifier, pour leurs lecteurs comme pour eux-même, les termes de leurs intuitions techniques et esthétiques: sorte d'opération d'ancrage, assurant - outre la propagation des idées musicales - un dialogue implicite avec les autres créateurs impliqués dans la recherche.

La plupart de ces essais furent publiés dans des recueils collectifs et témoignent de l'extrême vivacité des échanges de points de vue: des revues comme *die Reihe*, les *Darmstädter Beiträge*, *Incontri Musicali* et les ouvrages publiés dans le sillage du Domaine Musical réunissaient d'année en année un ensemble d'articles se renvoyant les uns aux autres (ce qu'il ne faudrait pas confondre avec de conventionnelles joutes oratoires).

Un texte comme "... wie die Zeit Vergeht..."<sup>1</sup>, vu sous cet angle, met en relief la double démarche de Stockhausen, composée simultanément de spéculations à la limite de l'utopie et de réalisme pragmatique. On en a surtout retenu le côté le plus spectaculaire: une étude sur les seuils de perception, conçue dans le but de lier indissolublement matériau sonore et structure compositionnelle. Certes, cet aspect figure dans la première moitié de cet essai: partant d'une critique des séries arithmétiques de durées (sont évoqués, à titre de contre-exemples, des fragments de la *Structure Ia*, les mêmes que ceux que Ligeti reprendra dans le numéro suivant de *die Reihe* pour sa célèbre analyse), Stockhausen aboutit à la notion de sérialisation des tempi par des voies discutables: maintes erreurs de raisonnement furent relevées sitôt la parution de l'article (terminologie approximative, confiance exagérée dans le transfert de perception des durées et des hauteurs - voyez entre autre *Penser la musique aujourd'hui*<sup>2</sup>, pp.110-113, où Boulez discute à son tour les positions de Stockhausen). Ne perdons pas de vue qu'en matière d'imagination musicale, une déduction exacte peut être obtenue en partant d'observations précieuses; et, que d'un point de vue historique, une telle spéculation sur la durée ne date pas du seul article de Stockhausen - on en trouvera une formulation plus ou moins analogue dans les *New Musical Resources* publiées par Henry Cowell en 1930 (l'aspect rudimentaire de la conception musicale, la banalité de la figuration qui l'accompagne interdisent cependant de discuter d'une priorité de conception). Non: ce qui singularise le propos, c'est qu'à l'instant où il semble opter pour une parfaite adéquation du temps musical et de l'objet sonore, Stockhausen retourne la situation à son avantage en une formule pragmatique - "il s'avère souvent plus fructueux de partir d'une contradiction que de la définition 2 fois 2 font 4"<sup>3</sup>. Phrase qui sert de point de départ pour une réflexion reportant la spéculation abstraite sur le plan concret d'une réalisation instrumentale, en direction des formes polyvalentes, en assumant une marge d'approximation entre exécution et notation (ce qui s'appelle en fait l'art d'accommoder les restes). L'idéalisme initial refait surface en fin de partie, lorsqu'il y est question de proposer à la lutherie future la réalisation d'un clavier de durées, au nom du "2 fois 2" stigmatisé quelques pages auparavant: "Il semble en effet peu fructueux de rester enfermé dans une contradiction entre, d'une part, un matériau et des instruments qui ont perdu leur sens, et, d'autre part, la représentation compositionnelle. Au lieu de se battre contre des moulins à vent ou de construire un travail tout entier sur un compromis, on cherchera à mettre son savoir-faire à l'unisson d'un nouveau temps musical"<sup>4</sup>.

Comparées à ces brusques revirements, les positions exprimées par Boulez au même moment adoptent un ton plus détaché et plus réaliste. La forme même du raisonnement de "A la limite du pays fertile"<sup>5</sup> en témoigne: plutôt que de trancher la rédaction en deux versants distincts, la dualité est constamment signalée à chaque étape de l'investigation. Univers instrumental

et moyens électro-acoustiques sont confrontés pour chaque composante sonore, afin de cerner au plus près la notion de limite entre continuum et coupure. Quant à la recherche de formes polyvalentes, "Aléa"<sup>6</sup> en situe la cause logique non seulement au niveau d'une confrontation entre fixité absolue du déroulement de la musique sur bande et liberté relative de l'exécutant, mais surtout à celui du choix esthétique rencontré à chaque étape de la composition. L'aboutissement en est la généralisation du principe de permutation sérielle étendue à l'ensemble de la forme.

Nous retrouvons donc, formulée verbalement, une situation comparable à celle que nous avons observée lors de la lecture des partitions: terrain d'observation identique, préoccupations communes et divergence dans le mode de penser. On pourrait, à la lumière de ces considérations, dresser un parallèle entre ces écrits, évoluant d'année en année à mesure de l'extension des recherches sérielles: on obtiendrait ainsi une liste plus ou moins exhaustive mettant en rapport la parenté des points initiaux et de l'objectif final, pour constater la permanence du désaccord au niveau des moyens mis en jeu pour assurer la cohérence du raisonnement. Disons pour simplifier que Stockhausen procède par affirmations et absorptions de cas d'espèce en fonction d'une conception unificatrice (ce qui implique une forte capacité d'assimilation de phénomènes disparates en raison de cette disponibilité) alors que Boulez fonde sa démarche sur une succession de refus et de sélections à hiérarchies variables (impliquant une plus grande part d'esprit critique s'appuyant sur le choix esthétique). Les rapports entre idéalisme de conception et pragmatisme de réalisation sont tout simplement croisés.

Afin d'atténuer ce qu'un tel anti-parallélisme peut avoir de réducteur, il me faudrait revenir épisodiquement sur quelques détails qui expliquent les raisons de l'intérêt réciproque que ces deux personnalités ont manifesté à ce stade de leur développement. D'emblée, il semble qu'ils se sont reconnu une affinité mutuelle pour considérer la figure sonore comme mise en rapport de force des différentes composantes sérielles prises dans leur ensemble, et non comme simple rencontre structurelle inerte. Du coup, ils partageaient l'idée d'une subordination de l'élément combinatoire précompositionnel en regard de la réalisation des complexes sonores figurés. N'oublions pas qu'à cette époque, une majorité de compositeurs considéraient avant tout le sérialisme comme une stricte permutation d'unités structurelles: voyez entre autres les fragments de la correspondance entre Stockhausen et Goeyvaerts publiée par Hermann Sabbe dans "Die Einheit der Stockhausen Zeit..."; on y voit le jeune Stockhausen encore hésiter entre une tendance "puriste" du dépouillement structurel et son penchant prononcé pour ce que Sabbe appelle "l'exubérance sonore"<sup>8</sup>. Mais déjà à ce stade élémentaire, la notion de structure fait l'objet d'interprétations différentes (je ne traite pas en ce moment de l'idée de fonction structurelle, ainsi qu'il en était question dans mon approche des œuvres, mais de la simple acceptation du terme). Par structure, Boulez entend l'organisation précompositionnelle du matériau, par opposition à l'écriture, réalisation de figures sonores déduites des permutations sérielles: à propos de la méthode analytique, il avance en effet que celle-ci est la mise à jour de "(...) procédés qui 'rendent compte', de la façon la plus plausible, soit de l'écriture, soit de la structure d'une œuvre donnée"; plus loin: "Le malentendu qui nous guette et dont nous devons terriblement nous méfier, c'est de confondre composition et organisation. Un système cohérent est, de fait, préalable à toute composition"<sup>9</sup>. Lorsque Stockhausen utilise le mot structure, il l'emploie comme cas particulier de la figuration par opposition à Gestalt, d'après une terminologie empruntée à Paul Klee: "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"<sup>10</sup>. Soulignons que cette divergence d'accep-

tion terminologique est due au vocabulaire pictural de Klee, qui lui aussi figure parmi les modèles communs aux deux compositeurs. Référence au Bauhaus qui est une clé d'interprétation pour saisir l'ambition des musiciens à cette époque: nul doute que les rencontres de Darmstadt furent reçues comme un équivalent musical de ce que représentait le Bauhaus pour les plasticiens de la première moitié du siècle; le style, le graphisme même des exemples fournis par Stockhausen portent la trace de ce qu'il aura pu lire des esquisses pédagogiques de Klee.

S'il fallait résumer d'un trait la situation consécutive à cette double polarité au seuil des années soixante, je ramènerais la dernière argumentation au niveau esthétique. C'est là que Boulez publie ses principaux essais critiques: "Nécessité d'une orientation esthétique", "L'esthétique et les fétiches", "Le goût et la fonction"<sup>11</sup> sans oublier l'introduction de *Penser la musique aujourd'hui*, vaste réquisitoire contre l'esprit grégaire de certaines tendances darmstadtienne (la dédicace initiale est une indication en faveur de cette hypothèse). Ce n'est sans doute point un hasard si ces écrits anticipent de peu la réunion des articles de Stockhausen dans les deux recueils de *Texte*, dont le premier s'achève par un bilan mesurant rétrospectivement la trajectoire du compositeur sous l'angle de la "Formgenese" ("Erfindung und Entdeckung"<sup>12</sup>, 1961). Les *Relevés d'apprenti* (annoncés depuis 1954 sous les titres successifs d'"Eventuellement" puis de "Points de repère") paraîtront peu après, en 1966, dans le contexte du projet de réorganisation de la vie musicale en France. La position de Boulez est claire: de même que la percussion, dont les composantes sonores particularisantes constituent selon sa formule une "force centrifuge" déséquilibrant la cohérence formelle si elle n'est pas traitée selon une organisation adaptée à ses propriétés, l'emprunt à différents modes de pensée compositionnelle en dehors d'une conception stylistique rompt l'homogénéité de l'ensemble: "Utiliser le langage hors d'une technique élaborée à partir de la sémantique, utiliser une gestique en contradiction avec sa fonction, se servir d'un instrument en ignorant, ou en négligeant sa spécificité, voilà qui me paraît relever d'un manque d'exigence dans le choix des moyens, et même dans certains cas, de la simple facilité (...) Cependant, il suffirait, dans les meilleurs cas, d'un déplacement, pour que tout reprenne miraculeusement une fonction, et justifierait pleinement les para-catégories auxquelles elles ressortissent"<sup>13</sup>.

Dans un texte récent, Henri Pousseur rappelle l'état d'esprit des compositeurs n'éprouvant plus la nécessité d'une telle exigence, en évoquant une conversation familière avec Stockhausen: "(...) nous tombâmes facilement et rapidement d'accord, nous trouvant tous deux dans la disposition d'esprit appropriée, pour déclarer que 'notre' musique, celle que nous avons sans doute déjà commencé mais surtout que nous allions continuer à produire, aurait moins pour fonction de proposer un nouveau vocabulaire (comme cela avait apparemment été le cas de nos devanciers, grosso modo les compositeurs du premier demi-siècle) - lequel vocabulaire pourrait sans doute parfois émerger mais plutôt comme une résultante, presque fortuite, d'une autre préoccupation - que d'ouvrir et articuler un espace suffisamment vaste pour que toutes les musiques présentes dans le monde contemporain et à la conscience collective puissent y trouver place, s'y rencontrer, s'y confronter, y dialoguer, s'y marier, se mésumer et donc - tout en résistant à un nivellement général et préservant au contraire leurs propriétés distinctives - produire tout de même une sorte de super- ou de métalangage les englobant toutes (ainsi que leurs multiples croisements) et dont elles puissent apparaître comme des sous-systèmes communicants"<sup>14</sup>. Si j'ai tenu à citer cette phrase dans sa quasi-intégralité, c'est que sa rédaction rend compte par elle-même des motifs de son orientation. Dès les années soixante, le style des écrits de Pousseur se caractérise par l'usage pléthorique d'incises et de parenthèses venant à tout moment interrompre le cours de la phrase pour y inclure d'infimes corrections, nuances et précisions de toute sorte. Manifestation verbale de son idéal esthétique composé

à la fois de générosité et d'une certaine forme de candeur, la phrase serait pour lui cet espace d'accueil dans lequel les parenthèses offrent une chance d'inclusion aux divers cas particuliers s'offrant à son imagination. Mais relevez au passage l'allusion aux "devanciers", "compositeurs du premier demi-siècle"; et surtout la volonté "d'ouvrir et articuler un espace suffisamment vaste": c'est bien de la conception stockhausenienne qu'il s'agit, présente dès la prédisposition des registres de Kreuzspiel; quant à Boulez, il est à craindre qu'il ne soit rangé parmi les "devanciers". On comprend aisément que ce dernier, qui avait trouvé dans la technique sérielle le moyen de surmonter les contradictions techniques de la première moitié du siècle, comme d'inventer une stylistique s'opposant à l'éclectisme en vogue durant l'entre-deux-guerres, y ait reconnu la résurgence de ce qu'il avait autrefois violemment combattu.

Dès lors, il est loisible de situer les différentes positions individuelles selon leur degré d'affinité en face de l'une ou l'autre tendance. Un des premiers désaccords survint lorsque Nono refusa l'interprétation que Stockhausen proposa dans son analyse du *Canto sospeso*, dans laquelle l'élément signifiant du texte est considéré comme secondaire en regard de la décomposition phonétique selon lui prépondérante. L'attitude de Nono, plus éthique que esthétique, devait s'opposer avec fermeté à cette réduction et le conduire à se situer progressivement aussi loin de l'évolution de Stockhausen que de celle de Boulez au nom d'un engagement idéologique. Pousseur, nous l'avons vu, s'est laissé entraîner dans le sillage de Stockhausen, tout en s'efforçant par la suite de se dégager de son emprise au moment où celui-ci s'orientait vers des manifestations plus explicitement métaphysiques. Plus rusé, Berio parvint à se situer entre les positions extrêmes, partageant le pluralisme esthétique commun à Pousseur et Stockhausen, tout en préservant son goût pour la virtuosité du traitement instrumental et vocal, ce qui le rapprochait alors des exigences artisanales et professionnelles de Boulez. Il y aurait encore beaucoup à citer, entre autres l'attitude ambiguë de Stockhausen vis-à-vis de Cage, faite à la fois d'amalgame et de rejet selon les circonstances, ce qui serait en soi un chapitre particulier - mais j'arrête ici ce qui tournerait à l'énumération laudative à couleur de palmarès: chacun inscrira, selon son tempérament, les musiciens souhaités d'après la perspective qui lui conviendra, à l'intérieur de cet "Espace suffisamment vaste" qui se dessine entre les pôles extrêmes du sérialisme que demeurent Stockhausen et Boulez.

Ainsi, l'évolution du sérialisme au cours des années cinquante va du parallélisme des débuts au graduel effritement menant au seuil des années soixante - ce qui nous conduit à l'actuel état des lieux: figures de premier plan explorant chacune son propre domaine, le peu d'échanges d'idées qui demeure devant être considéré comme la survivance d'une ère révolue. Il est temps de préciser qu'on ne saurait rendre pertinente une telle évaluation sans tenir compte du côté simplement réaliste de la question. Une génération s'étant suffisamment démarquée de ses prédécesseurs, ayant su imposer ses vues en dépit de l'inévitable réaction de défense des milieux conservateurs, doit à son tour se dégager des contraintes qu'implique une cohabitation forcée pour que chacun soit en mesure d'agir selon ses dispositions individuelles. Faut-il rappeler ici la modification des courants esthétiques européens successive à l'apparition de mouvements venus principalement des Etats-Unis exactement à la même époque dans le marché de l'art? Cette optique pragmatique n'étant ici mentionnée qu'afin de nuancer ce que pourraient avoir d'unilatéraux les seuls aspects techniques et esthétiques de la question: cependant, n'envisager la réalité que comme une querelle de personnes serait au moins aussi réducteur que de n'y voir qu'un débat d'idées. De même que les points communs aurait été aussi erroné que de gommer l'irréductibilité des divergences. De toute évidence, chacun étant demeuré sur ses positions, les rencontres de Darmstadt n'ont plus été vécues, une fois épuisée leur vitalité première, que comme un rituel vidé de signification. La question qui se pose désormais, est

avec acuité, est dans la force qu'aura la génération actuelle de se singulariser en face de prédécesseurs qui auront su s'affirmer avec autant de conviction pour définir leurs enjeux musicaux. Il semble que pour l'instant, en dehors de manifestations isolées, on s'en tienne encore à des comportements relativement conventionnels: pour ou contre, avec ce qu'une telle alternative implique de servilité ou d'héroïsme dérisoire. En outre, l'acte même d'écrire sur une génération de musiciens qui ont tant publié de leur côté comporte en soi sa part de risque, dans la mesure où cette activité critique fut elle-même suscitée, donc conditionnée, par l'efficacité de ces écrits.

- <sup>1</sup> in *Texte* vol.I, DuMont, Köln 1963, pp.99-139. Traduction française in *Contrechamps* no9, L'Age d'Homme, 1988.
- <sup>2</sup> Boulez, Pierre: *Penser la musique aujourd'hui*, Gonthier, Paris 1963 (réédition Gallimard, 1987).
- <sup>3</sup> Momentform, in *op. cit.*. Traduction française in *Contrechamps* no9.
- <sup>4</sup> Momentform, in *op. cit.*, pp.189-210. Traduction française in *Contrechamps* no9.
- <sup>5</sup> Boulez, Pierre: "A la limite du pays fertile", in *die Reihe*, no 1, 1955. Repris dans *Relevés d'apprentis*, Seuil, Paris 1966, pp.205-222.
- <sup>6</sup> Boulez, Pierre: Aléa, in *NRF* no 59, novembre 1957, repris dans *Relevés d'apprentis*, Seuil, Paris 1966.
- <sup>7</sup> : "... wie die Zeit verging...", in *Musik-Konzepte* no 19, text + kritik, München 1981.
- <sup>8</sup> *op. cit.*, p. 27.
- <sup>9</sup> Boulez, Pierre: "...Auprès et au loin", in *La musique et ses problèmes contemporains*, *Cahiers Renaud-Barrault* no 3, Gallimard, Paris 1954. Repris in *Relevés d'apprentis*, pp.183-204.
- <sup>10</sup> Stockhausen, Karlheinz: Momentform in *Texte*, vol. I, p. 201. Traduction française in *Contrechamps* no9, L'Age d'Homme.
- <sup>11</sup> Articles repris in *Points de repères*, Bourgois/Seuil, Paris 1981, pp.17-77.
- <sup>12</sup> Stockhausen, Karlheinz: Erfindung und Entdeckung, in *Texte* vol.I, DuMont, Köln 1963, pp.221-258.
- <sup>13</sup> Boulez, Pierre: "Le goût et la fonction", in *Tel Quel* nos 14-15, Seuil, Paris 1963. Repris in *Points de repères*, Bourgois/Seuil, Paris 1981, pp.32-53.
- <sup>14</sup> Pousseur, Henri: "Composer (avec) des identités culturelles", in *Inharmoniques* no 2, C. Bourgois/IRCAM, Paris 1987.

Michael Kurtz

## AUS DEN SIEBEN TAGEN

Points de vue biographique et historique sur les compositions-textes de mai 1968.

En mai 1968, Stockhausen écrivit quinze textes qu'il réunit sous le titre de *Aus den sieben Tagen*. Ces compositions-textes [Composition-Texte] décrivent des processus musicaux devant être joués "intuitivement", selon l'inspiration du moment, par un petit ensemble de quatre à sept musiciens. En dehors du texte, il n'y a aucune note et aucun symbole graphique. On n'a cessé de répéter qu'avec les compositions-textes de *Aus den sieben Tagen*, quelque chose d'entièrement nouveau intervenait dans le développement musical de Stockhausen. Mais ce n'est pas le cas. On peut retrouver chez Stockhausen les traces d'une sphère d'intuition et d'improvisation musicale dès 1951, donc au début de son développement musical.

Durant cette période, l'élaboration des compositions notées avec exactitude s'accomplissait essentiellement en deux étapes. Premièrement, la conception d'une idée compositionnelle était fixée par des esquisses. Deuxièmement, cette idée était élaborée dans les différents paramètres sonores, une sorte de labeur musico-mathématique, comme devait plus tard le nommer Stockhausen. Il est essentiel de constater que la première étape est, depuis *Kreuzspiel*, un acte intuitif. L'idée de l'oeuvre n'est pas construite, mais elle trouve son origine au niveau supra-personnel de la conscience du compositeur. On voit ce qui est écrit et on entend globalement le monde sonore tel que l'a réalisé Stockhausen, sans pouvoir dire précisément comment cela continue ou à quoi ressemblent les détails. On entend le tout comme on voit un paysage, une montagne à une grande distance<sup>1</sup>. Dans une lettre à sa femme, datée de 1952, Stockhausen décrit cette expérience:

"...Il n'y a en moi aucune intention d'exprimer analogiquement par des sons ce que l'on pense ou ce que l'on ressent. Il n'y a qu'une familiarité croissante avec le matériau tout simple, avec les limites qui sont posées à la manière de jouer ceci ou cela, avec la multiplicité des apparitions sonores. Et ainsi, à un moment donné, arrive une figure - parmi les possibilités inconscientes et inconnues, j'en vois soudain quelques-unes qui ressortent et s'assemblent l'une avec l'autre. Je reste silencieux et vois les choses bouger l'une autour de l'autre, jusqu'à ce qu'il y ait soudain un arrêt. Cela dure parfois longtemps, et je dois encore rappeler l'apparition et attendre qu'elle ait fini de bouger. Lorsque tout est devenu tranquille dans cette figure, je cherche comment il m'est possible de terminer, de conclure, de comprendre. Et je couche cela par écrit... Tout... dépend de ce que nous nommons l'idée..."<sup>2</sup>

Ce que Stockhausen appelle ici "idée" est le même phénomène qu'il désignera plus tard par le terme d'"intuition". Pendant ces années, une pensée intuitive - une idée - suffit pour engendrer une oeuvre entière, une construction extrêmement complexe, comme, par exemple *Kreuzspiel*, *Schlagquartett* ou *Kontra-Punkte*. Stockhausen improvisait déjà souvent à l'époque, en même temps qu'il élaborait de telles oeuvres, composées rationnellement et avec précision. Entre l'été 1950 et décembre 1951, Stockhausen entreprit différents voyages à travers l'Allemagne comme pianiste-improvisateur pour le petit théâtre du magicien Adrion, *Verzauberte Welt* (Monde Enchanté). En décembre 1951, - *Kreuzspiel* et *Formel* étaient déjà composés dans leurs premières versions - une critique le désigne comme "un pianiste doué d'une intuition extraordinaire et dont le jeu plein d'imagination porte essentiellement sur la création d'une atmosphère et, par ce truchement, sur la création d'un lien entre le public et les exécutants<sup>3</sup>."

Dans un entretien non publié avec Rudolf Frisius, Stockhausen dira plus tard qu'il était souvent très malheureux du fait que cette musique ne puisse être fixée par écrit. Pendant les années suivantes, Stockhausen continua d'improviser de temps à autre<sup>4</sup>. En témoigne par exemple une lettre de Stockhausen à son ami d'alors, le compositeur belge Karel Goeyvaerts, datée du début 1953: "Je suis très heureux ce soir et je dois te l'écrire aussitôt... Je me suis assis sans intention particulière... au piano et j'ai improvisé. Et j'ai pour la première fois improvisé un morceau entier, de la même manière que je me suis toujours imaginé ma musique: j'ai trouvé cette musique improvisée merveilleuse..."<sup>5</sup>

On ne peut savoir exactement à quel rythme Stockhausen a improvisé entre 1953 et 1967. Il faudrait mentionner que, dans la première version de *Kontakte*, une improvisation, bien qu'avec des règles relativement rigoureuses, était prévue pour les quatre percussionnistes. Mais les percussionnistes n'étaient pas prêts à cela. Ce n'est qu'avec la constitution du groupe de Stockhausen lors des représentations de *Mikrofonie I* en automne 1964 que s'amorça le libre jeu d'ensemble.

Les véritables antécédents de *Aus den sieben Tagen* remontent à mai 1967 avec la pièce *Prozession*. N'importe quel événement musical tiré des pièces précédentes peut servir de point de départ aux cinq solistes. Les musiciens doivent ainsi réagir sur le moment, pendant l'exécution, à leurs propres événements ou à ceux des autres musiciens, guidés par les signes "+", "-", "=" et "=". "+" signifie respectivement plus haut, plus vite, plus fort, par plus de musiciens; "-" signifie le contraire et "=" signifie exactement ou à peu près la même chose. Avec Alfred Aligns et Rolf Gehlhaar (tam-tam), Fritsch (alto amplifié électriquement), Harald Bojë (electronium) et Aloys Kontarsky (piano), Stockhausen avait trouvé cinq musiciens qui étaient prêts à expérimenter une telle oeuvre et en avaient la capacité. Un an plus tard, les mêmes musiciens firent la création de *Kurzwellen*. La partition est à nouveau constituée des signes +, -, et =, ainsi que de quelques symboles nouveaux. Le point de départ musical est cette fois constitué par les événements sonores multiples qu'on entend lorsqu'on enclenche un récepteur à ondes courtes.

L'oeuvre de Stockhausen n'a cessé de connaître des tournants et des moments de risque; les changements ou les nouveautés ont souvent été causés par des crises dans sa vie personnelle. Ainsi, pendant la semaine du 6 au 13 mai 1968, au cours de laquelle Stockhausen prit connaissance d'un livre sur la vie et l'oeuvre de l'indien Sri Aurobindo, une crise personnelle extrême déclencha une catharsis qui devait aussitôt porter ses fruits sur le plan musical.

Au soir du deuxième jour, le 7 mai, Stockhausen écrivit pour la première fois un texte extraordinairement concentré et empreint d'une conscience hautement conditionnée par les circonstances, intitulé *Richtige Dauern*. Pour Stockhausen, décrire un événement musical en mots n'avait rien d'absolument nouveau. Il en existe plusieurs exemples dans les esquisses de *Hymnen*: "Le son se brise parfois, devient toujours plus vivant, plus fracturé, plus fort aussi, plus dur<sup>6</sup>." *Richtige Dauern* est donc une composition-texte, et il n'est donné aux musiciens que ce texte succinct et concentré, qui à partir de son contenu les place dans un processus musical défini. Il n'y a plus d'événement musical ou de motif initial. Les instrumentistes s'en remettent pour la première fois entièrement à leurs inspirations musicales du moment:

*Richtige Dauern* (pour environ quatre exécutants)

Joue un son  
Joue-le jusqu'à ce que  
tu sentes  
que tu dois arrêter

Joue encore un son  
Joue-le jusqu'à ce que  
tu sentes  
que tu dois arrêter

Et ainsi de suite

Arrête  
quand tu sens  
que tu dois arrêter

Que tu joues ou que tu arrêtes:  
Ecoute toujours les autres

Joue de ton mieux  
Quand les gens écoutent

Ne répète pas.

Dans les jours qui suivirent naquirent quatorze autres compositions-textes que Stockhausen allait regrouper plus tard sous le titre de *Aus den sieben Tagen*, ainsi qu'un grand nombre d'aphorismes philosophiques et poétiques. Des quinze textes de *Aus den sieben Tagen*, douze seulement sont des compositions-textes proprement dites; un texte, *Oben und Unten*, est arrangé comme une pièce de théâtre improvisé, deux autres, *Litanei* et *Ankunft*, sont des mises en situation générales de ce nouveau commencement de *Aus den sieben Tagen*. Il s'agit pour le compositeur d'ouvrir de façon permanente le processus créateur, la sphère d'intuition, et de les refermer pour l'exécution d'ensemble. Dans ce domaine aussi, on retrouve les affinités de Stockhausen avec Aurobindo, sans doute l'un des représentants les plus significatifs de la vie spirituelle indienne de ce siècle, qui plante la pensée évolutionniste dans la vieille tradition spirituelle de son pays. Stockhausen se trouve tout d'abord confirmé dans son chemin musical, depuis *Prozession* et *Kurzwellen* jusqu'à *Aus den sieben Tagen*. Dans le livre sur Aurobindo, l'auteur caractérise ainsi l'acte fondamental de ce dernier en ce qui concerne le yoga: il s'agit de contenir toutes les pensées et les émotions qui occupent normalement notre conscience, de ne penser à rien et grâce à cet état vide de la conscience, de créer la première condition propice aux intuitions venues d'un niveau de conscience supérieur. Et l'on peut lire plus loin: "Il est évident que nous devons d'abord quitter le vieux pays si nous voulons en découvrir un nouveau à l'intérieur de nous-mêmes - tout dépend de la détermination avec laquelle nous franchissons cette étape<sup>7</sup>." Stockhausen était directement concerné par de tels propos. Le moment essentiel de ses deux dernières pièces avant *Aus den sieben Tagen* était bien de réduire la partition à un minimum d'indications données d'avance, et d'assumer le risque consistant à se fier aux inspirations des musiciens pendant l'exécution. Lorsque Stockhausen écrit, quatre semaines plus tard, son "Freibrief an die Jugend" (Lettre ouverte à la jeunesse), devenu célèbre depuis, il réunit tout ce qui le touchait alors profondément. Ce sont les mois au cours desquels la jeune génération, de Berkeley à Berlin, de Prague à Pékin, se révoltait. Et peut-être ces mois étaient-ils non seulement le point de départ d'une nouvelle conscience politique, mais aussi, de façon plus générale, le symptôme d'une quête de la jeune génération vers une nouvelle conscience créatrice. "Révolution permanente", "Toujours tout recommencer à neuf", "Ne rien laisser se figer", étaient alors les mots d'ordre. Stockhausen se reconnaît dans l'élan nouveau de ces mois et commence ainsi sa lettre: "Nous faisons à nouveau la révolution: mais

cette fois sur toute la terre. Fixons-nous le but le plus élevé possible: une prise de conscience qui mette en jeu l'humanité toute entière<sup>8</sup>." Il revient toujours à ce qui est, pour lui, la sollicitation centrale d'une nouvelle conscience supérieure, et pose finalement une question qui aurait pu maintes fois déjà se rencontrer plus haut dans le texte:

"Qu'est-ce que tout cela a à voir avec la musique?  
Il y va aujourd'hui de la totalité. Lorsque nous  
avons compris cela, nous faisons la vraie musique  
qui a conscience de cette totalité<sup>9</sup>."

C'est une question qui ne cesse de jaillir tout au long du siècle: celle des limites de la conscience humaine, de l'existence même d'une sphère intuitive et supra-personnelle. Stockhausen voit tout de suite qu'un nouveau type de musicien est nécessaire pour cette musique, un musicien capable de reconnaître ce qui lui est supérieur, et prêt en même temps à développer graduellement en lui-même cette conscience supérieure.

Dès lors, dans ses concerts, Stockhausen se préoccupa également de la "totalité", d'un événement global spatio-temporel aux mouvements multiples s'interpénétrant. Le public dut s'habituer à un certain nombre d'effets non conventionnels: la musique avait déjà commencé lorsqu'on arrivait, les rangées de sièges étaient défectives et il fallait trouver sa place n'importe où, au hasard. C'est dans un tel cadre qu'eut lieu la première représentation de deux parties de *Aus den sieben Tagen*, *Es* et *Verbindung*, le 25 novembre 1968. Les interprètes en étaient des membres de l'Arts Laboratory Ensemble, et Stockhausen avait encore superposé aux deux pièces *Telemusik* ainsi que des parties de *Hymnen*.

La première officielle d'un morceau de *Aus den sieben Tagen*, *Es*, par le Groupe Stockhausen, eut lieu le 15 décembre 1968 à Bruxelles. Il avait tout d'abord fallu user de persuasion pour convaincre les membres de l'Ensemble de jouer. Harald Bojé, selon Stockhausen, ne voulait rien savoir. Et Alfred Alings pensait que Stockhausen simplifiait par trop sa tâche en donnant un simple texte aux musiciens. "Kontarsky considère vraisemblablement aujourd'hui encore toute cette histoire comme une blague<sup>10</sup>." Seuls Gehlhaar et Fritsch, les deux compositeurs de l'ensemble, furent immédiatement intéressés. L'aspect musical de la chose les stimulait. Mais Stockhausen savait ce qu'il voulait, et les répétitions purent enfin commencer. Le texte *Es* est la réponse indirecte de Stockhausen au point de départ d'Aurobindo:

*Es*(pour ensemble)

Ne pense RIEN  
Attends jusqu'à ce que tu sois absolument calme en toi-même

Quand tu as atteint cela  
commence à jouer

Aussitôt que tu commences à penser, arrête  
et essaie d'atteindre encore  
l'état de NON-PENSEE  
Puis continue de jouer.

Les premières versions de la pièce, pendant les répétitions, furent très courtes. Seuls quelques sons étaient émis: il y avait de longs silences. Puis les musiciens commencèrent à réagir les uns par rapport aux autres et la musique se forma peu à peu. La création fut l'un des risques typiques pris par Stockhausen, et le risque déboucha sur une réussite.

Le nouveau domaine musical que Stockhausen avait inauguré avec *Aus den sieben Tagen* était très significatif, mais encore embryonnaire. Dans un compte rendu de son cheminement compositionnel qui date de ces mêmes mois, il déclarait: "...Nous sommes passés par plusieurs stades, d'une musique tout d'abord rationnelle, entre 1951 et environ 1965, résultat d'une longue tradition, et nous avons graduellement franchi les frontières à l'intérieur desquelles la majeure partie de la musique est encore aujourd'hui réalisée. La tâche consiste maintenant à élargir sans cesse l'expérience de chaque côté de ces frontières et à porter cette influence dans le domaine limité du rationnel, pour que, si Dieu le veut, ne s'élève pas un nouveau dualisme entre l'intuitif et le rationnel, un état que nous connaissons par les crises déchirantes de la composition dialectique et qui a conduit plusieurs artistes extrêmement doués au bord du silence et de la paralysie créative, oui, jusqu'à la perte même du sens donné à l'art. L'ère de l'absolutisme de la pensée s'achève et avec elle l'ère des produits de l'art, qui - de façon croissante - représentent en premier lieu les produits de la capacité humaine de penser<sup>11</sup>." Cette musique, Stockhausen la désigne désormais par le terme de "musique intuitive".

Traduit de l'allemand par Hélène Bernatchez et Vincent Barras.

<sup>1</sup> Entretien non publié de Stockhausen avec l'auteur, daté du 11 décembre 1982.

<sup>2</sup> Lettre à Doris Stockhausen, datée du 5 février 1952 à Paris.

<sup>3</sup> Westfälische Rundschau du 10-12-1951 sur un spectacle d'Adrian avec Stockhausen à Hattingen/Ruhr.

<sup>4</sup> Je dois cette référence à Rudolf Frisius de Karlsruhe.

<sup>5</sup> Lettre à Karel Goeyvaerts sans lieu ni date, probablement Köln, mai 1953.

<sup>6</sup> Lettre de Stockhausen à l'auteur, datée du 19 décembre 1982.

<sup>7</sup> Satprem: *Sri Aurobindo oder das Abenteuer des Bewusstseins* (Sri Aurobindo ou l'aventure de la conscience), Bern 1970, p. 29.

<sup>8</sup> Stockhausen, *Texte zur Musik III*, Köln 1971, p. 292.

<sup>9</sup> *Id.*, p. 295.

<sup>10</sup> "Ich halte dann den Finger auf die Lippen" (Je garde alors le doigt sur les lèvres), entretien avec l'auteur daté du 22 septembre 1980, à paraître in Stockhausen, Karlheinz: *Texte zur Musik V-VI*, Köln 1988.

<sup>11</sup> Stockhausen, Karlheinz: *Texte zur Musik III*, pp. 124 sqq.

François Nicolas

## MOMENTS DE STOCKHAUSEN

"Avec les petites choses, je suis petit. Mais avec les grandes, je suis très généreux<sup>1</sup>."

"Il y a une périodicité fondamentale dans l'univers: il éclate et se contracte - il respire, Dieu respire tout le temps (...), c'est le fondamental de l'univers. Toutes les autres choses sont les partiels de ce fondamental<sup>2</sup>."

Stockhausen est sans doute le compositeur sériel qui a le plus nourri sa problématique musicale d'une conception du temps. Cela le met en position d'exception parmi ses contemporains puisque le sérialisme a plutôt privilégié une pensée de l'espace: il suffit, par exemple, d'examiner les réflexions de Boulez pour constater combien les distinctions qu'il manie à l'égard du temps musical (temps lisse, temps strié...) sont explicitement déduites d'une catégorisation de l'espace. Il n'est ainsi pas exagéré d'avancer qu'une part essentielle du sérialisme s'est présentée comme cette forteresse du Graal dont Gurnemanz disait à Parsifal: "Ici, le temps devient espace". Concevoir la musique comme production d'un temps singulier conduit alors inévitablement à la rencontre de Stockhausen.

"Rarement une génération de compositeurs a eu entre les mains les atouts de la nôtre, est née à un moment aussi favorable: les "villes sont rasées" et on peut recommencer par le commencement, sans tenir compte de ruines ni de terrains restés debout d'une époque sans goût<sup>3</sup>."

Le sérialisme de l'immédiat après-guerre fut un temps de vigoureuses spéculations où les compositeurs ont porté la réflexion théorique jusqu'à un point inégalé. Si Stockhausen fut un de ceux qui investit le plus radicalement en cette entreprise, on ne peut qu'être frappé par le reflux général qui a suivi; aujourd'hui, le débat théorique ne s'investit plus guère sur des projets musicaux, sur les enjeux présents de la composition; on discutera plus volontiers de telle ou telle innovation technique qu'on ne débattera du bilan à entreprendre des 40 ans de musique contemporaine; on pérora sur tel détail sociologique plutôt qu'on ne tracera quelque proposition ample de sorte que les grandes questions posées par les fondateurs du sérialisme sont restées, depuis la fin des années 60, à peu près en l'état où ils les avaient alors laissées: rien n'a prolongé ou répondu sur le fond aux réflexions d'un Stockhausen, d'un Boulez ou d'un Pousseur. Par delà les oeuvres musicales de ces trois compositeurs (oeuvres au demeurant bien mal connues même si elles sont souvent citées), leurs écrits suffiraient pourtant à faire de leurs travaux un massif inévitable.

J'évoquerai certains aspects de l'oeuvre de Stockhausen, moins sa pensée telle qu'elle se trouve prise aux rets de ses partitions que certains moments de sa réflexion tels qu'on les trouve exposés dans ses nombreux textes. Je procéderai ici par contours plutôt que par système, renvoyant à d'autres publications plus détaillées ceux qu'intéresserait une démarche plus méthodique. Il s'agira seulement, en quelques touches, de relever ce goût de la spéculation et d'un



certain débat théorique qui a pris, depuis Schumann en passant par Wagner et Schoenberg, de plus en plus d'importance pour les compositeurs.

On peut expliquer de diverses manières la prééminence de l'espace sur le temps dans le mode de pensée sériel. Il y a d'abord une raison tenant à la nature même des échelles musicales qu'il utilise: ces échelles, non tonales, ne sont pas fonctionnelles et ne garantissent plus ce qu'assurait l'échelle diatonique: des fonctions d'anticipation et de rétroaction. Ces deux fonctions - qu'établissait la tonalité de manière éminemment perceptible (au moyen d'une polarisation entre tonique et dominante) - disposaient le présent musical en une tension expressive: entre un futur anticipable et un passé réinterprétable. S'il est vrai que l'expressivité musicale naît d'une dissension de temporalités, ces deux fonctions, convergeant sur le point présent, suffisaient à lui assurer une mobilité et une émotion, inégalées depuis. Dans le cadre sériel, les principes en fonction desquels l'échelle (chromatique) va être désormais ordonnée ne sont plus immédiatement perceptibles. Cela ne désigne nullement leur inanité mais indique plutôt qu'étant à présent cantonnés à la production d'un ordre scriptural, ces principes produisent maintenant un inconscient de l'oeuvre musicale, un ordre dont l'oreille n'a plus conscience; or, comme l'on sait, l'inconscient n'a pas d'histoire et le temps lui est étranger.

Bien sûr, le travail des sériels ne se limitera pas à cette construction d'un inconscient: toute la problématique de la "figuration" - comment, par croisement de "formalisations", engendrer des ensembles, délimiter des objets, dessiner des figures qui soient perceptibles comme entités en soi et qui puissent composer un parcours auditif - va viser à édifier une conscience perceptive, à la fois autonome et surdéterminée par la structure. Le temps, ainsi, n'est pas absenté de cette réflexion compositionnelle; toute réflexion portant sur la perception comme processus singulier le prend d'ailleurs nécessairement en compte.

Au principe du sérialisme est le lieu, si bien que ce mode de pensée prononce, en fin de compte, que, de l'oeuvre musicale, rien n'aura lieu que son espace musical déployé. Il n'est que de reprendre le sous-titre du livre-phare de Boulez: "Penser la musique aujourd'hui" pour constater combien l'espace est bien l'alpha, si ce n'est l'oméga (ce serait l'objet sonore), de cette orientation; entendons: l'espace sonore - c'est-à-dire un espace métaphorique, celui de la partition qui étage les hauteurs du grave à l'aigu et les durées de gauche à droite -, non pas l'espace réel tel que celui de la salle de concert où se disposent les exécutants et leurs pupitres.

Il est sans doute trivial de relever les liens entre sérialisme et structuralisme et de rappeler combien la problématique structurale, généralisant la combinatoire des places, a déqualifié l'histoire comme processus subjectif, inventif et imprévisible. Sans avancer de correspondance mécanique entre sérialisme et structuralisme, correspondance où "le temps" prendrait la place de "l'histoire", on peut cependant relever combien la mise en retrait du temps dans le sérialisme a pu résonner dans un certain environnement de pensée et fait ainsi valoir, a contrario, la singularité des positions de Stockhausen.

"Tout est temps, je l'ai toujours dit, même les vibrations sonores sont du temps<sup>4</sup>."

Stockhausen a choisi de fonder sa démarche compositionnelle sur une logique du temps. L'entreprise, à bien y regarder, est tout à fait étonnante car elle fut menée de l'intérieur même des catégories sérielles. Le temps ainsi, au lieu d'être rejeté à la périphérie de la conscience musicale, comme opération auditive pré-contrainte par la structure sérielle écrite, se voit attribuer un rôle de fondation de la structure. Or, où trouver une structure absolument originaire du temps, qui ne soit pas une opération seconde (menée sur la base d'existences musicales préalablement posées) mais qui soit au principe même de l'oeuvre musicale? En ce point, Stockhausen va se tourner vers une esthétique de la Nature.

"Aller plus loin, non en écrivant ma musique, mais une musique de la terre tout entière<sup>5</sup>."

Cette question de la Nature ne cesse, depuis le 18<sup>e</sup> siècle au moins, de partager les musiciens, et la fin de la tonalité l'a fait ressurgir avec acuité. En effet, si hors du cadre tonal, l'écriture et la perception sont désormais radicalement disjointes, c'est que les fonctionnalités antérieures (fonctionnalités harmonico-mélodiques - mais également rythmiques - assurées par la tonalité et qui ordonnaient conjointement écriture et perception) sont à présent épuisées; or ces fonctionnalités étaient, à l'évidence, gagées sur une problématique de la Nature puisqu'à un titre ou à un autre elles étaient représentables comme "naturelles".

En matière de rapports entre musique et nature, deux voies sont dessinées et j'accepterai volontiers l'usage de les faire remonter au couple Rameau-Rousseau. Simplifiant à l'extrême pour tenter d'inscrire les positions en un dualisme opératoire, j'opposerai les tenants d'une musique dans la Nature à ceux d'une Nature dans la musique; ou: ceux pour qui il y a dans la Nature une musique qui ne demande qu'à s'épanouir et ceux pour qui il y a, en toute musique, une part naturelle; ou, de façon plus ramassée: la voie d'une musique naturelle et celle d'une nature musicale.

Musique naturelle serait l'emblème de ceux pour qui, dans la Nature, il y a toujours déjà une musique potentielle. C'est la position de Rameau pour qui l'organisation tonale trouve son fondement en une structuration acoustique des harmoniques. Cette position, particulièrement argumentée dans l'ère tonale, n'a pas rendu les armes dans l'ère contemporaine<sup>6</sup>: qu'il suffise d'évoquer ceux qui tentent de prélever leur musique dans la Nature animale (les oiseaux, par exemple) ou, d'une manière plus aiguë et plus inventive, dans l'acoustique moderne (l'électro-acoustique, la synthèse sonore...). Le partage, interne à cette position, se fait ainsi selon les diverses visions de la Nature mises en jeu: la Nature comme campagne ou la Nature comme physique (acoustique). La seconde attitude, plus "objective", n'est pas soumise aux archaïsmes sentimentaux de la première et maintient, par rapport au cadre tonal, l'idée que la structure musicale doit trouver son fondement dans les lois acoustiques; elle s'assure ainsi, par garantie "naturelle", que les lois musicales soient discernables par l'oreille et conserve, sur cette base, l'antique polarité consonance/dissonance, rebaptisée pour les besoins de la cause moderniste en la dualité harmonicité/inharmonicité.

A l'inverse, la thèse d'une Nature musicale revient à examiner la part de Nature qu'il y a en toute musique. Cela implique la mise en jeu d'un autre concept de la Nature, qui ne soit ni "naturaliste" (la campagne, le vent, les éléments naturels...), ni physique (l'acoustique comme physique du son). Rousseau a parcouru cette voie sous couvert du concept de langue mais on pourrait tout aussi bien examiner ce qu'il y a de naturel dans une structure musicale en se référant à d'autres conceptions philosophiques de la Nature. On dira ainsi que la structure tonale est naturelle, non en raison de sa conformité aux lois acoustiques de la résonance naturelle (on sait d'ailleurs combien le tempérament, nécessaire à la constitution de la tonalité comme espace unifié, comme mise en rapport par modulation des différentes régions tonales, est une déformation de l'échelle acoustique) mais parce qu'elle assure une homogénéité des plans, une stabilité intérieure des processus par emboîtement équilibré, par isomorphisme (statique et dynamique) du microcosme et du macrocosme; ainsi la polarité tonique»dominante structure tout autant les degrés élémentaires de l'échelle des hauteurs (les "notes") que les accords (ensembles supérieurs, construits sur la base de ces éléments), que les tons (structures encore plus englobantes) pour finir par architecturer la grande Forme tonale elle-même. On a donc là un principe simple, unique, qui équilibre intérieurement les organismes musicaux et leur assure homogénéité et stabilité globales. On reconnaît là sans peine cette vision de la Nature que proposait Goethe en son ouvrage sur "La métamorphose des plantes" et qui servira plus tard de livre de chevet à Anton Webern.

Dans la musique contemporaine, cette approche de la Nature - s'il est vrai qu'on ne saurait lui échapper et que la musique, pas plus que d'autres, ne saurait être "surnaturelle" -, approche où la Nature<sup>7</sup> est cette part de la structure musicale qui assure isomorphie entre partie

et tout de l'oeuvre, entre micro- et macro-formes, conduit, à mon sens, à s'interroger sur l'organisation des durées musicales plutôt que sur celles des hauteurs. Contrairement à la vision d'une "musique naturelle" qui, prolongeant la problématique de la résonance, cherche dans l'organisation des fréquences (en spectres plus ou moins harmoniques) la clé moderne de sa cohérence, la voie d'une "nature musicale", qui reconnaît la part naturelle de la musique sans en faire la clé de sa puissance ou la garantie de sa cohérence, regardera plutôt du côté des échelles de durées.

En ce point, Stockhausen intervient de manière tout à fait originale. Il va en effet partir des durées pour construire un concept du timbre, assemblant ainsi de façon singulière des catégories appartenant aux deux univers conceptuels précédemment distingués.

"Nous voyons qu'entre la forme, le rythme, le mètre, l'harmonie, le timbre..., il y a un continuum. Il s'agit de s'en occuper!"<sup>8</sup>

Le timbre est devenu un axe capital de la pensée compositionnelle. Le timbre en effet est le nom moderne du son, du matériau musical donc, et il n'est pas indifférent de rappeler que ce fut Schoenberg, le premier, qui, à l'aube du XXe siècle, le désigna comme nouvel enjeu de la composition. Le plus souvent, la problématique contemporaine saisit le timbre en sa réalité acoustique: soit comme objet musical analysable et composable par l'électro-acoustique, soit - plus restrictivement - comme spectre de fréquences c'est-à-dire comme extension de la catégorie d'accord (ensemble de hauteurs) à cette différence cardinale près que l'ensemble-timbre est pour sa part en fusion de ses éléments constitutifs en sorte qu'on n'y peut discerner (à l'audition) que des parties (des "formants") et non ses atomes (les fréquences élémentaires qui le constituent en agrégat "vertical").

Cette vision du timbre revendique le plus souvent une opposition radicale aux "a priori" sériels, au volontarisme compositionnel dont est taxé le sérialisme, à la violence qu'il exercerait sur les lois acoustiques; ce type d'éloge du timbre se réclame ainsi tendanciellement d'une écologie musicale où l'oeuvre émerge de la Nature sans brutaliser les équilibres physiques préétablis. Stockhausen s'inscrit paradoxalement à cheval sur cette opposition, en une vision du timbre plus personnelle et plus abstraite.

"Voici le principe qui sous-tend toute mon attitude de compositeur: considérer à une grande échelle ce qui se passe à très petite échelle, à l'intérieur d'un son. Le *Klavierstück XI* n'est rien d'autre qu'un son."<sup>9</sup>

Ce qui rend difficile l'interprétation de son propos est que Stockhausen prétend souvent démontrer ses positions au lieu de seulement les déclarer, recourant alors aux expédients de l'empiricité pour faire valoir ses partis pris, dissimulant certains axiomes liminaires derrière l'apparence d'une induction expérimentale. On doit alors discerner les points de forçage de son raisonnement<sup>10</sup>, points où se dessine non pas un écart entre ce qu'il fait et ce qu'il dit (Stockhausen, pas plus que d'autres, ne joue à dissimuler volontairement ses pistes - logique des faibles qui, croyant effacer leurs traces, laissent partout des sillages de coups de gomme) mais plutôt entre ce qu'il présente dans son oeuvre et la représentation qu'il s'en fait (écart, lui, inévitable).

Le timbre est alors pour Stockhausen, et quoi qu'il en déclare, un concept plutôt qu'une réalité empirique, une catégorie de la pensée compositionnelle plutôt qu'un objet musical donné par la Nature. Le timbre devient le nom de la structure naturelle à laquelle aspire Stockhausen. Ce dernier en effet - et c'est un point capital de son esthétique - ne se satisfait pas d'une part naturelle de la structure musicale mais exige de la généraliser, de la rendre hégémonique.

"...l'idée de tout tirer du Un. C'est lumineux!"<sup>11</sup>

Deux catégories - intimement articulées - sont, pour Stockhausen, décisives: l'unicité et la totalisation. Pour Stockhausen, il faut que le tout procède de l'unique et, réciproquement, seul l'unique peut gager la consistance d'un Tout. Plus précisément, l'oeuvre musicale pour exister doit faire tout; mais ce tout ne peut être qu'une totalisation car l'oeuvre se présente en processus temporel; seule l'unicité d'un principe organisateur s'appliquant à toutes les composantes de l'oeuvre (tant micro que macroscopiques, tant locales que globales) pourra alors assurer une telle totalisation. Tel serait le syllogisme originnaire de Stockhausen.

Il y a là, faut-il le préciser, une très forte position dont on pourrait explorer les multiples conséquences; par exemple sur l'audition et l'interprétation: l'interprétation est-elle principalement une exécution qui vise à reproduire "tout" ce qui est écrit? On sait que Stockhausen a travaillé cette question en de très diverses modalités; l'audition est-elle pour l'essentiel une "totalisation" de l'oeuvre ou n'opère-t-elle pas plutôt des recollections partielles, des "partitions" du flux sonore?

Si la catégorie de totalisation ouvre à de nombreux problèmes, celle d'unicité n'est pas en reste: l'unité d'une oeuvre est-elle bien garantissable par l'unicité d'un principe ou n'y a-t-il pas plutôt là, en cette croyance, le symptôme de quelque "maladie infantile" du sérialisme? Laissons là ces questions<sup>12</sup>; ce qui nous intéresse ici est que Stockhausen définisse sa structure naturelle dans une problématique du timbre même si ce mot n'est pas toujours le sien. Ce concept de timbre dessine en fait dans son propos un ensemble de contradictions motrices.

"L'acte de composition, d'ordonner les sons doit intervenir dans chacune (des quatre dimensions du son) afin d'atteindre l'absence de contradiction (...), de dériver un ordre intégral d'une représentation unitaire"<sup>13</sup>.

Que requiert Stockhausen? Une musique qui soit un tout, un monde, un cosmos; une musique qui soit sans contradictions, moins unifiée (en ce que cela supposerait de contradictions posées et surmontées, de processus où l'Un serait résultat) que - selon son terme - "unitaire"; une musique enfin qui soit perçue comme du temps donné à l'auditeur, qui soit reçue comme une proposition de temps, une musique dans laquelle chacun puise son temps à loisir. Et, exigence ultime, une musique, c'est-à-dire qu'une même musique tienne ensemble ces trois nécessités. C'est ainsi l'un de ce trois qui constitue, à mon sens, la problématique du timbre chez Stockhausen: le timbre comme modèle naturel d'un temps qui ordonne le Tout selon un unique principe.

Pour fonder une structuration naturelle de l'oeuvre musicale (au sens abstrait du mot Nature dont j'ai parlé précédemment), Stockhausen va unifier les dimensions classiquement séparées du phénomène sonore, en particulier les durées et les hauteurs. Il va le faire en mettant la durée, donc une forme sensible de la temporalité, au principe même de sa structure. Sans m'étendre ici sur les détails techniques de son opération, disons que Stockhausen va concevoir des structures emboîtées, des poupées gigognes qui, partant de la macro-forme de l'oeuvre, se fragmentent jusqu'à délimiter les détails microscopiques de l'oeuvre en sorte de concevoir un continuum des durées qui transite des hauteurs aux grandes Formes musicales.

On pourrait entendre en ce parti pris une sorte de prémonition de la logique fractale mise à jour par Mandelbrot et qui tend à la représentation d'objets naturels par une rigoureuse isomorphie du local et du global. Mais Stockhausen est trop musicien pour s'assujettir à une image spatiale. Même s'il a pu concevoir un temps le rêve d'une musique où, grâce à l'ordinateur, on arrive à composer un son avec le même degré de sophistication que celui mis en jeu pour toute une oeuvre, Stockhausen sait bien que le principe de la perception musicale rendrait inepte une organisation musicale mécaniquement déduite de principes abstraits, ne fût-ce qu'en raison du déploiement diachronique du phénomène sonore. Stockhausen arrête en fait la structuration de ses champs temporels à un certain stade de leur fragmentation mais il se trouve

alors confronté à un problème dialectique - type de problème qu'à l'évidence il cherche à éviter: comment articuler la micro-structure des éléments occupant les petits champs temporels et la macro-structure qui architecture ces champs?

On lui a parfois reproché de traiter, dans certaines de ses oeuvres, ce problème à la légère: par exemple - et l'on cite alors volontiers le *Klavierstück IX* - de remplir des plages de temps délimitées, des "boîtes" préalablement construites, d'un matériau relativement indifférent. Il y a là, il est vrai, une source d'hétérogénéité et surtout de dissociation qui ne peut que mettre en péril l'idéal naturaliste d'une interaction universelle.

Il y aurait cependant une image "naturelle" qui permettrait de conjoindre plus étroitement, en un même principe, le microcosme et le macrocosme de l'oeuvre; cette métaphore, qui pourrait d'autant plus facilement satisfaire Stockhausen qu'elle fut - et reste toujours - une image dominante de la musique occidentale, est celle de l'oeuvre musicale conçue comme développement organique. Goethe est à l'origine de cette vision où la graine est au principe de l'oeuvre, graine dont procède ensuite la feuille puis la branche puis l'arbre - aujourd'hui, la biologie ne manquerait pas d'images plus sophistiquées pour prolonger cette conception organique de l'oeuvre musicale.

Il est frappant que Stockhausen se soit confronté à cette logique en quelques oeuvres singulières qui s'étagent sur près de 30 ans (ce qui indique bien d'ailleurs combien Stockhausen fait preuve de constance dans ses orientations de pensée): dans *Formel* (1951), *Mantra* (1970) et *In Freundschaft* (1977), une "formule" liminaire serpente, prolifère et se déploie en sorte d'engendrer toute l'oeuvre, non point exactement à son image mais plus précisément dans son sillage. Cette distinction désigne pourquoi Stockhausen n'a pu trouver en cette logique de la "formule", où la présentation de l'unique règle se fait dans la forme de l'objet, de quoi composer à volonté: l'écoute ne saurait en effet se satisfaire d'une répétition incessante et les opérations indispensables de variation d'un tel objet épuisent bien vite l'attention perceptive. Ce qui, dans l'ère tonale, pouvait tenir en éveil l'audition sur de vastes plages temporelles ne fonctionne plus si l'on ne se donne plus qu'un seul point de départ. L'oeuvre classique était en effet à la fois tonale et thématique; il y avait donc en elle un deux originel - le ton et le thème - où chaque terme était tel que les opérations structurales (écrites) qui le constituaient et l'affectaient étaient également perceptibles (audibles). Comment cela fonctionnerait-il encore quand les opérations de structure sont désormais "inconscientes", quand, corollairement, les opérations perceptibles s'avèrent, en premier ordre, relativement grossières et quand, comble de la difficulté, on se refuse - comme le fait Stockhausen - à la dialectique, au fait de poser un deux pour n'accepter de poser qu'un terme unique?

"Même des formes originellement épiques comme les suites, les oeuvres à variations, les "fantaisies" - formes que l'on peut désigner comme ouvertes et aussi sans fin - 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"<sup>14</sup>."

Stockhausen va déployer son propos musical sur la base d'un macrocosme, non d'une cellule génératrice. Il y a, en effet, dans sa vision du temps musical, quelque chose qui l'insurge violemment contre la conception dialectique du développement où s'avère la scission en processus d'un être musical posé a priori. Cette conception désigne pour lui un temps qu'il nomme dramatique et qui, loin d'être l'éclosion spontanée, l'avènement nécessaire d'un germe initial, lui apparaît plutôt comme une violence faite à un matériau sommé de remplir la fonction qui

lui est dévolue. Ce développement n'est donc, pour Stockhausen, qu'une téléologie camouflée où la graine grandit pour devenir fleur. Or, la fleur, point d'arrivée du développement, ne saurait être en musique qu'un effet de la mémoire: si donc la fleur est la Forme, la fin de l'oeuvre n'est pas la fleur puisque la fin n'est qu'un point temporel, comme les autres. Si ce point ultime de l'oeuvre a bien une fonctionnalité singulière, puisqu'à partir de lui on peut recollecter le tout de l'oeuvre et comprendre la Forme, ce terme n'est cependant pas, en soi, le tout de l'oeuvre. Symétriquement, le premier point posé par l'oeuvre n'en était pas la graine mais seulement le commencement d'une contemplation, le premier regard posé sur quelque détail local d'une fleur déjà épanouie.

La fleur musicale, c'est le timbre et son temps sera le moment. A prendre le son - le timbre - comme modèle naturel et temporel de structure musicale, on ne peut que rejeter la logique dramatique et déboucher sur une toute autre vision du temps qui va se concentrer chez Stockhausen en une problématique du moment musical.

"J'entendrai par moment toute unité de forme possédant, dans une composition donnée, une caractéristique personnelle et strictement assignable<sup>15</sup>."

L'enjeu musical va être pour Stockhausen la composition de moments, c'est-à-dire de présents durables qui soient, d'une part, intérieurement homogènes (chaque instant de leur parcours continuant le précédent) et, d'autre part, découpés sur le fond musical que donne l'oeuvre en sa globalité; on pourra alors désigner telle succession d'instant comme ce moment particulier, puis telle autre comme cet autre et on arrivera ainsi à engendrer à plus vaste échelle ce que Stockhausen nomme des "groupes de moments". Le moment, c'est donc le présent comme stase durable, comme continuité séquentielle; on voit ici comment Stockhausen "remplit" ses champs temporels, ces cases (disjointes entre elles) que sont les moments: le moment existe non comme assemblage hétéroclite mais à raison de sa composition interne et ses frontières sont moins l'effet extérieur d'une obstruction que l'effet interne d'une limitation d'extase. La durée du moment, son épaisseur temporelle, se conjoint à d'autres durées semblables en des séquences chronologiques, en des "groupes de moments" qui ne sont nullement orientés mais sont régis par des lois macroscopiques équivalentes à celles qui ordonnent entre eux les formants d'un même timbre. L'oeuvre globale est ainsi conçue à l'image d'une seule sonorité qui se déploie plutôt qu'elle ne se développe. La composition s'attache alors moins aux éléments du timbre (qui seraient ses fréquences ou les "hauteurs" de la partition) qu'à ses parties (qui sont les formants du timbre soit, métaphoriquement, les moments de l'oeuvre).

"Des compositeurs qui s'occupent (de dépasser le temps conduisant à la fin, la mort) doivent se résigner à accepter l'appellation (de connotation péjorative) de romantiques<sup>16</sup>."

Avec cette problématique du moment musical, Stockhausen a bien conscience de renouer avec l'ancienne logique romantique. Cette vision de la temporalité, à l'exact opposé du temps musical classique, du temps dramatique et irréversible, du temps étroitement délimité par son début et sa fin, conduit inéluctablement Stockhausen à un éloge de l'éternité du moment présent; en découleront non moins nécessairement des problèmes relatifs à la forme musicale car celle-ci ne trouve plus de raison d'être à se doter d'un commencement et d'une fin; cela entraînera Stockhausen dans une vision singulière de la forme ouverte: non point une forme multiple, diversifiable selon certaines variantes combinatoires (encore qu'il ait été le précurseur de cette orientation avec son *Klavierstück XI*) que l'idée d'une forme sans fin ni commencement, même si elle doit bien, pour des raisons uniquement pratiques, supporter un début et un terme: des "formes ouvertes au sujet desquelles je disais qu'elles avaient toujours déjà commencé et qu'elles peuvent sans cesse se poursuivre"<sup>17</sup>.

“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<sup>18</sup>.”

Cette temporalité du moment met à l'épreuve la notion de durée. Lorsque Stockhausen évoque l'“éclatement du concept de durée”, il a en tête cette dissolution du sentiment de durée qui accompagne l'extase momentanée, mais on peut cependant relever, en cette problématique du moment, un autre facteur d'écartèlement du concept de durée. Il n'est en effet pas équivalent d'être la durée de déroulement d'un moment (durée pleine de la présence sonore) et d'être une durée d'intervalles (durée qui sépare deux moments). Ce partage de la durée n'est pas l'apanage du moment musical; la distinction a valeur générale et disjoint ce qui est communément recollecté sous le même terme: durée de déroulement d'un quelque chose de musical (durée d'un objet, d'un moment et, pourquoi pas, d'un silence) et durée d'intervalle entre deux “quelques choses”.

Cette césure dans le concept de durée est d'importance: peut-on compter pour la même durée - une ronde, par exemple - cette première durée remplie d'un geste homogène, cette deuxième durée qui établit l'intervalle entre deux pizzicati, cette troisième durée qui est une pause de silence et pour finir cette quatrième durée qui correspond à une unique hauteur tenue sans vibrato? On répondra certes que la durée, comme tout concept, est une abstraction qui assimile nécessairement des réalités concrètes hétérogènes mais l'argument reste un peu bref en raison de l'importance capitale de cette catégorie pour la conception du temps musical. Il y a, irrémédiablement, que la durée musicale est cette mise en oeuvre de la temporalité qui conjoint le temps irréversible du flux musical et le temps extatique du moment: le temps perçu comme ce que dure toute chose est ainsi lui-même partagé en deux visages qu'aucun décret ne saurait superposer.

“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<sup>19</sup>.”

Si Stockhausen déclare vouloir moins imiter la Nature qu'y ajouter quelque nouveau monde, ce qu'il construit est cependant bâti à son image et c'est un peu de temps cosmique que Stockhausen tend à capter dans ses vastes compositions musicales. Si un compositeur prétend ajouter au monde - n'est-ce pas là une définition recevable de la création? - est-il en son pouvoir d'y ajouter un temps cosmique? N'est-ce pas là d'ailleurs la source de cette imagination démiurgique qui caractérise si fortement Stockhausen: “Si je ne suis pas Dieu, alors que se passe-t-il? Et si Dieu n'est pas moi<sup>20</sup>” Vouloir ajouter un monde au monde, n'est-ce pas en effet se concevoir comme l'égal de Dieu? Accéder par la musique à un autre monde, n'est-ce pas ce qui conduit la musique à cette fonction sacrée séculaire qu'on lui prête et que Stockhausen voudrait raviver?

“Il y a une raison (...) fondamentale de l'échec des compositeurs de la première moitié du siècle (...): pas un seul n'a pu découvrir une nouvelle fonction authentique de la musique; il est incertain, bien que non improbable, que notre génération finisse par réussir à la tâche. La nouvelle fonction de la musique doit être, dans son essence, d'ordre sacré (...). La foi en une fonction de la musique (...) sera la vraie direction et fera éclore des oeuvres recevables: telle est notre conviction<sup>21</sup>.”

La musique, dit-on, rassemble et relie les hommes. La musique serait ainsi le paradigme du lien communautaire. La religion de la musique serait cette piteuse religion laïque que l'Etat même s'accorderait à célébrer, une fois par an. Comment cependant ne pas voir que la musique, lorsqu'elle est art, divise, partage, singularise, mettant chacun face aux détours de son

oreille. Je n'entends pas ici un particularisme culturel, un éloge des différences; j'entends plutôt que, face à l'oeuvre musicale, chacun est convoqué, comme sujet auditeur, et qu'en ce point où chacun décide ce qui lui revient d'écouter, nul lien, nulle communauté ne se constituent, nul public n'a puissance collective de sujet. La musique n'est pas un bien commun (du monde, de l'humanité ou de l'histoire). La musique ne franchit pas d'horizon de transcendance; elle ne relie nuls mondes disjoints, ne sacralise nul rapport.

S'il s'agit ultimement, dans l'art, d'ajouter quelque chose, s'il s'agit, dans l'art musical, d'augmenter le temps (plus que d'inventer de nouvelles temporalités), l'ambition ultime du compositeur ne serait-elle pas alors, moins de faire advenir un autre monde, un autre temps, que d'ajouter une ou deux secondes à ce monde-ci?

<sup>1</sup> Toutes les citations de cet article sont de Stockhausen. Pour celle-ci: Cott, Jonathan: *Conversations avec Stockhausen*, Lattès, Paris 1971, p.43.

<sup>2</sup> *Id.*, p.28

<sup>3</sup> “Situation actuelle du métier de compositeur” (1954), in *Domaine Musical*, 1er semestre 1954, p.131.

<sup>4</sup> “Entretien”, in *VH 101* no4, Hiver 1970-71, pp.113-114.

<sup>5</sup> “Telemusik”, in *Revue d'Esthétique* no2-3-4, 1968.

<sup>6</sup> Cf. l'étude historique sur ce sujet d'Antoine Bonnet: cours pour le CAPES publié par le CNED.

<sup>7</sup> Cf. Badiou, Alain: *L'être et l'événement*, Seuil, Paris 1988.

<sup>8</sup> *Conversations...*, p.214.

<sup>9</sup> *Id.*, p.76.

<sup>10</sup> Je me permets de renvoyer à mon article: “Comment passer le temps...selon Stockhausen”, in *Analyse Musicale* no6, Avril 1988.

<sup>11</sup> *Conversations...*, p.276.

<sup>12</sup> Je renverrai ici le lecteur intéressé à la brochure: “Traversée du sérialisme”, Conférence du Perroquet no16, Avril 1988.

<sup>13</sup> “Situation de l'artisanat”, in *Contrechamps* no9, 1988.

<sup>14</sup> “Momentform”, in *Contrechamps* no9, 1988.

<sup>15</sup> *Id.*

<sup>16</sup> *Id.*

<sup>17</sup> *Id.*

<sup>18</sup> *Id.*

<sup>19</sup> *Id.*

<sup>20</sup> *Conversations...*, p.87.

<sup>21</sup> “Musique fonctionnelle” (1957) in *Avec Stravinsky*, Ed. du Rocher, Monaco 1958, pp.95-96.

Michael Kurtz

## “OÙ LA MUSIQUE EST VIVANTE...” Entretien de Michael Kurtz avec Karlheinz Stockhausen

Monsieur Stockhausen, vous avez donné des cours et des conférences en Finlande, en Afrique du Sud, au Japon et aux Etats-Unis. Vous voyagez aussi à travers toute la planète pour des concerts. Vous représentez déjà aujourd'hui un classique de l'histoire de la musique de la seconde moitié du siècle. Pourtant, cette célébrité mondiale a aussi sa contrepartie. Sollicitations et requêtes arrivent de toutes parts et atteignent souvent des proportions énormes. Comment vous retrouvez-vous dans ce contexte?

Stockhausen: Je dois, plus encore qu'auparavant, apprendre à me concentrer, à dire non. A chaque proposition de concert, je me demande de plus en plus si cela est compatible avec le travail sur *Licht* (Lumière). Quand quelqu'un m'offre la possibilité de travailler, de répéter et de diriger la prochaine scène de *Licht*, je dis oui. Et quand il s'agit seulement de diriger des oeuvres que quelqu'un d'autre pourrait aussi diriger, je dis non. Le choix est souvent douloureux, car il n'existe presque pas de chef d'orchestre qui veuille diriger mes oeuvres. Elles demandent trop de répétitions pour le système général des concerts, et les chefs veulent avancer plus vite entre la première répétition et le concert.

Les interprètes les plus célèbres de notre temps ne dirigent pas mes oeuvres parce qu'ils ne veulent pas prendre le temps de les étudier. Je ne parle pas seulement des oeuvres pour solistes mais aussi des oeuvres de musique de chambre.

Aussi dois-je me concentrer sur ce qui est alors le prochain projet, en l'occurrence, pour l'avenir proche, *Licht*.

- Au début de l'année 1988, *Montag* (Lundi) sera baptisé à Milan. Vous travaillez à *Montag* depuis deux ans. Qu'en est-il actuellement, que composez-vous en ce moment ? Pouvez-vous nous en parler?

Stockhausen: Le 3 septembre, à la Philharmonie de Berlin, j'ai dirigé la première d'*Eva's Lied* (Chant d'Eve) pour cor de basset, 3 joueuses de cor de basset, 7 voix de jeunes garçons, 3 x 2 synthétiseurs, un percussionniste et bande magnétique, après un mois entier de répétitions quotidiennes; depuis mon retour de Berlin, je travaille à *Eva's Zauber* (Magie d'Eve) (une commande pour le 15e anniversaire du festival de Metz). J'ai composé environ 25 minutes - la première partie d'*Eva's Zauber* - l'an dernier, en à peu près trois mois et demi et jusqu'à la fin octobre j'ajouterai encore une demi-heure environ - j'y travaille quotidiennement; cette partie de *Montag* est pour cor de basset solo, flûte alto et piccolo solo, chœur mixte, chœur d'enfants, 3 x 2 synthétiseurs, un percussionniste et bande magnétique. Les premières répétitions pour les solistes sont prévues pendant la semaine du 24 octobre au 1er novembre à Baden-Baden, et l'une des solistes ira ensuite à Budapest pour travailler avec les enfants. Nous nous réunissons tous le 14 novembre à Baden-Baden. Nous répéterons jusqu'au 18 novembre à Baden-Baden, puis nous irons à Metz où nous exécuterons cette oeuvre deux fois, les 20 et 21 novembre, et le 23 novembre une fois encore à la Musikhochschule de Freiburg.

Je fais ensuite une tournée de onze concerts à travers toute l'Italie avec une partie de *Montag aus Licht* et deux oeuvres antérieures pour soliste de *Samstag aus Licht* (Samedi de Lumière) (la formule noyau de *Luzifer's Traum* (le Rêve de Lucifer), le *Traum-Formel* (Formule de rêve) pour cor de basset et le *Zungenspitzenanz* (Danse de la pointe de la langue) pour piccolo; entre-temps seront joués *Der kleine Harlekin* (Le petit Arlequin), le *Gesang der Jünglinge* (Chant des adolescents) et *Telemusik*. Après cette tournée, je vais composer une nouvelle oeuvre, jusqu'en avril 1987. Elle doit être créée le 29 mai avec la Neue Philharmonie de Cologne et elle s'intitule *Eva's Erstgeburt* (Première naissance d'Eve). Cette oeuvre est pour soprano, basse, chœur mixte, chœur de jeunes garçons, sept groupes orchestraux, 3 x 2 synthétiseurs, un percussionniste et bande magnétique.

- Pouvez-vous nous parler du déroulement de *Montag*, de l'organisation scénique. Comment commence le tout?

Stockhausen: Trois actes. Premier acte: *Eva's Erstgeburt*. Eve: une sculpture, une femme est prête pour l'enfantement. On vit chacune des étapes de la naissance de l'homme. On entend la formation en neuf mois d'un corps humain et un premier enfantement. Celui-ci produit des êtres intermédiaires étranges entre l'homme et l'animal (quelque chose de très humoristique, comme il y en a dans plusieurs contes).

Il y a ensuite la manifestation de ces nouveaux petits hommes qui se comportent musicalement comme des *Heinzelmännchen* (nains)<sup>1</sup>.

Vient ensuite *Eva's Danklied* (Chant de grâces d'Eve), un chant de grâces pour soprano. Après ce chant de grâces, on voit les personnes les plus diverses venir présenter leurs voeux et, de façon plus prononcée, le *Geschrei* (Cri) des nouveaux êtres, jusqu'à ce qu'avec *Luzifer's Zorn* (Colère de Lucifer), une basse entre en scène et proteste: "ça ne va vraiment plus - rentrez tous à nouveau - reprenons le tout depuis le début". Alors vient *Das grosse Geweine* (Les grandes lamentations), puis une pause.

Dans le deuxième acte, il y a une fête mystique pour *Eva's Zweitgeburt* (Deuxième enfantement d'Eve), une *Mädchenprozession* (Procession de jeunes filles) avec chœur de jeunes filles. C'est un nouveau Noël purement musical. Une *Befruchtung mit Klavierstück* (Fécondation avec pièce pour piano) a lieu, puis un deuxième enfantement. Sept petits garçons viennent au monde. Le coeur de la femme-sculpture s'ouvre et on entend *Eva's Lied* par le cor de basset solo. Dans cette scène, on découvre les sept garçons sous la forme de sept musiciens très talentueux. La joueuse de cor de basset leur transmet les sept *Lieder der Tagen* (Chants des jours). A partir de là, le déroulement se complique beaucoup: Eve se multiplie en trois joueuses de cor de basset, et l'on ne sait jamais avec certitude jusqu'où cette multiplicité d'Eve peut aller. Les petits garçons deviennent des chanteurs virtuoses. A la fin, la figure envoûtante d'Eve prend les petits garçons avec elle dans une cachette, et l'on imagine ce qui peut s'y passer. Cette dernière scène du deuxième acte s'intitule *Initiation*. Vient ensuite la deuxième pause.

Après *l'Initiation* vient *Botschaft* (Message). Eve revient seule. Les petits garçons sont devenus des hommes. Ils sont fascinés par cette figure attirante qui joue pour elle-même, de façon tout à fait introvertie. Des femmes arrivent en courant et annoncent avec empressement la venue d'un musicien remarquable, qui fait tourner toutes les têtes. Après une nouvelle rencontre - cette fois très érotique - entre Eve et les hommes (qui sortent des frises du théâtre), ce musicien est amené par les femmes, et lorsqu'il entre, on constate qu'il est le reflet d'Eve habillé en jeune homme. Les deux figures d'Eve se nomment *Eva* et *Ave*; elles tombent amoureuses l'une de l'autre et jouent un ravissant duo. Le chœur commente polyphoniquement cette scène, qui aboutit sur un gracieux enlacement - musical et corporel - des deux personnages. Pendant ce temps, plusieurs enfants se sont approchés avec curiosité, et le fantôme du reflet d'Eve - la flûtiste alto *Ave* - se retourne tout d'un coup vers les enfants et abandonne la

5 13. I. 86 MONTAG aus LICHT (astronische Musik)

Handwritten musical score for various instruments including Synthi 1, Synthi 3, V.iol.-Spektra, Chor. Sopr., Synthi 2, Solosopr., Fl. Kl. Ob., Tenöre, Bässe, and Kl.+Ve.+Va. spektra. The score includes notes, rests, and dynamic markings such as *ppp*, *f*, and *pp*. There are also some annotations like "EVA-FORMEL" and "MICH".

Handwritten program notes and score details for three acts:

- I EVAS ERSTGEBURT**
  - 1 IN HOFFNUNG (16')
  - 2 DIE HEINZELMÄNNCHEN (4')
  - 3 GEBURTS-ARIE (12')
  - 4 KNABEN-GESCHREI (16')
  - 5 LUZIFERs ZORN (8')
  - 6 DAS GROSSE MÄDCHEN (8')
  - 7 MÄDCHEN PROZESS (8')
- II EWITGEBURT**
  - 1 EVAS LIED (ca. 34')
  - 2 WÖCHENLIEDER
  - 3 BASSETUNEN INITIATION
- III EVAS ZAUBER**
  - 1 BOTSCHAFT (27'2" + 2'12" + 4'24" + 8'48" = 42'36" + 2" = 42'38")
  - 2 DER KINDERFÄNGER (17'36")
  - 3 ENTFÜHRUNG (17'36")

Additional notes include "Schlagz. Auftitte" with numbers 3, 7 Knaben, 5, 8, 12, and "55 Tonzenen (neue Numerierung)" with a sequence of numbers from 1 to 55. There are also detailed annotations for "Tonzenen (Produkt-Numerierung)" and "Halter".

Karlheinz Stockhausen,  
Montag aus Licht  
Plan général

joueuse de cor de basset. Celle-ci est effrayée, déçue. Les adultes sont tout aussi épouvantés, désespérés, et se retirent avec crainte. Il y a quelque chose d'inquiétant dans l'air.

*Ave* commence un jeu virtuose avec les enfants, dans lequel elle les tient tout à fait captifs, par toutes sortes de scènes surréalistes de magie, de cirque, d'épouvante, de folie; elle fascine de plus en plus les enfants et les enferme dans son monde musical. Pendant tout ce temps les enfants l'imitent. Elle leur joue encore quelque chose et les enfants chantent et jouent à sa suite. Mais, rythmiquement, elle fait en sorte que les enfants deviennent de plus en plus semblables à des marionnettes, ils ralentissent leurs actions en des ritardandi géants, se figent, et graduellement reprennent leurs mouvements. Cela se produit plusieurs fois, jusqu'à ce qu'*Ave* ait tellement assimilé les enfants à son jeu qu'elle les prend avec elle dans l'*Entführung* (Enlèvement), où elle joue la "formule d'Eve" avec de nombreuses variations à la flûte piccolo. Les enfants chantent la formule autant de fois - toujours plus haut - et partent avec le musicien. Piccolo et voix d'enfants disparaissent dans le lointain et se transforment en chants d'oiseaux. Pendant ce temps, la grande figure d'Eve se plisse et se ride graduellement, et se transforme en vieille montagne. De petits buissons, des arbustes, des animaux, des fleurs et des ruisseaux jaillissent de sa peau. De grands oiseaux blancs arrivent de toutes les directions du ciel en poussant des cris aigus en crescendo, et tournent avec de lents battements d'ailes autour du mont Eve. Au loin, on entend les voix des enfants-oiseaux qui se poursuivent dans le foyer. Lorsque les spectateurs sortent, ils entendent de tous côtés dans le foyer cette nuée d'enfants-oiseaux. On voit *Ave* jouant du piccolo parmi plusieurs photos de sa propre figure, un jeune garçon et une jeune fille qui chantent.

Il en va de même au début de *Montag aus Licht* - j'ai oublié de décrire cela - lorsqu'on entre dans le théâtre; dans le foyer, il y a la figure d'Eve-joueuse de cor de basset dans différentes poses corporelles. Tout autour, sur les murs du foyer, des haut-parleurs diffusent une polyphonie compliquée de cor de basset en guise de *Montags-Grüss* (Salut du lundi).

De même, on entend à la fin le *Montags-Abschied* (Adieu du lundi), une polyphonie en douze parties de voix d'enfants qui sont devenues des voix d'oiseaux et des sons de piccolo.

Voilà - en gros - *Montag aus Licht*. (Il y a encore plusieurs scènes de détail que j'ai volontairement laissées de côté).

- Le sujet de *Licht*, c'est Michel, Lucifer et Eve, leurs rapports mutuels et leurs actions communes. Michel et Lucifer sont des anges, Lucifer est un ange déchu. Qui est Eve? Serait-elle une sorte de figure primitive de l'homme? Tout au début de 1977, vous aviez l'intention de faire intervenir Adam et Eve; mais vous avez ensuite décidé de ne garder qu'Eve, parce que, disiez-vous, ce sont des variantes d'un seul et même être.

*Stockhausen*: La question est compréhensible, mais elle porte aussi à confusion. Si vous me demandez qui est Michel, je vous dirai qu'il est pour moi le créateur cosmique de notre part du cosmos, celle dans laquelle nous vivons, et je suis curieux de savoir ce qu'il est pour vous. Pour la pensée humaine, il n'est pas possible de décrire un tel individu, car il a autant d'émanations qu'il veut; autant d'innombrables visages, figures et apparences. Il se montre dans toutes ses créatures, mais également dans des figures extraordinaires qui ont acquis un caractère symbolique pour l'humanité, comme "vainqueur du dragon", avec plusieurs figures de héros et plusieurs noms.

Et en ce sens, Eve est justement une personnalité spirituelle de notre univers local, qui se concentre sur le renouveau de la qualité des corps, des êtres vivants; qui s'occupe de cela, qui s'y efforce constamment. Eve aussi n'a pas qu'une forme. Elle n'est pas seulement l'Eve qui est reconnue comme la mère de plusieurs enfants dans un seul paradis de cette planète, mais elle est un esprit beaucoup plus grand; elle est un esprit qui s'installe dans plusieurs émanations pour l'amélioration des planétaires, c'est-à-dire des êtres qui vivent sur les planètes

(vraisemblablement aussi sur le soleil, car un soleil, - comme notre soleil - est aussi une planète, de Sirius par exemple, c'est-à-dire d'un soleil primitif, d'un soleil-mère; Jakob Lorber dit que 200 millions de soleils tournent autour de Sirius, notre soleil-mère).

Il est certes vrai que les êtres spirituels qui s'incarnent sous quelque forme que ce soit, sur une planète, sur un soleil, ont différents corps, et que l'on tend constamment à une amélioration de ces corps. Eve est l'esprit qui veille à cela, et c'est ainsi que je l'ai composée dans l'oeuvre *Licht*.

- Je crois que la particularité de votre cycle *Licht* est que vous ne mettez pas n'importe quelle matière en musique, vous ne faites pas un opéra littéraire habituel, mais vous développez une sorte de théâtre du monde cosmique. Michel, Lucifer, Eve sont bien des êtres spirituels, si l'on peut s'exprimer ainsi. Mais ils ont aussi des effets, des influences sur les hommes. Quels seraient ces effets et influences de Michel, Lucifer et Eve, où se rencontrent-ils dans la vie?

*Stockhausen*: Chacun doit le trouver soi-même. Je vais seulement vous dire comment ils se manifestent dans mon oeuvre. On peut très bien s'en rendre compte quand on assiste à une représentation de *Donnerstag aus Licht* (Jeudi de Lumière) et de *Samstag aus Licht* et ensuite aussi de *Montag aus Licht*. Là-dessus, je ne puis que vous donner mes impressions personnelles, mais cela n'est pas nécessairement valable pour quelqu'un d'autre; la plupart des gens me prennent pour un fou. Il est tout à fait dénué de sens de dire dans une publication générale plus que ce qu'il y a dans mon oeuvre. Car vous savez, ce ne sont pas seulement les gens du monde musical, mais aussi la plupart des gens cultivés qui se moquent de moi parce que je prends de telles idées en considération et parce que je compose quelque chose de semblable.

- A Darmstadt en 1961 et en 1970, vous avez fait un examen rétrospectif de la Nouvelle Musique pendant chacune des décennies précédant ces dates. Qu'ajouteriez vous à cela? Quelles conclusions tireriez-vous aujourd'hui? Quels sont les critères, les questions compositionnelles qui vous préoccupent actuellement, en particulier depuis votre travail sur *Licht*?

*Stockhausen*: Il s'est passé tant de choses qu'il m'est difficile en ce moment d'en parler correctement. Ces deux derniers jours par exemple, j'ai discuté passionnément, avec les deux joueurs de synthétiseur qui travaillent avec moi, à propos des deux nouveaux synthétiseurs que nous voulons acquérir. Le Studio électronique, où je travaille presque quotidiennement depuis plus de 20 ans, est devenu mobile, transportable, et ses capacités se sont considérablement accrues. Ces derniers mois, j'ai composé un grand nombre de timbres, que j'ai reproduits digitalement sur des cassettes pour ne pas les perdre. Je dis bien: j'ai composé des timbres (et non pas choisi des timbres à mon goût), pour les synthétiseurs de Michael Obst, de mon fils Simon et de Michael Svoboda.

J'ai composé et stocké plus de 150 programmes de timbres pour *Eva's Lied* et pour *Eva's Zauber*. Il y a là une énorme révolution en cours. Je ne sais absolument pas comment noter correctement les timbres. Les registres de programmes (les *dope sheets*) et les cassettes ne suffisent pas, et je dois chercher un moyen fiable de conserver ces timbres, qui sont impossibles à décrire et que l'on ne peut pour le moment spécifier qu'avec des chiffres et des symboles.

La même chose vaut pour tout ce qui a découlé de la technique compositionnelle des dernières années. Si un collègue qui n'écrit que pour des instruments classiques lisait mes partitions de ces dernières années (par exemple la partition pour la 4X, le *Computeur-Synthétiseur* de l'IRCAM à Paris à l'aide duquel j'ai composé *Kathinka's Gesang* (Chant de Kathinka) pour flûte et musique électronique 1984), il ne comprendrait rien. Tous les compositeurs qui n'ont aucune formation en musique électronique devraient passer par une école sévère pour simplement comprendre ce que j'ai noté là, ce que j'ai réalisé; pour le moment, seuls les deux techniciens

avec lesquels j'ai travaillé peuvent vraiment le comprendre.

Je ne veux pas dire *comment* je l'ai fait, mais bien *ce que* j'ai fait.

Cela vaut pour les compositions que j'ai réalisées depuis le mois de janvier de cette année, c'est-à-dire pour la version soliste de *Michael's Reise* (Le voyage de Michel), qui comprend entre autres deux synthétiseurs, et pour les nouvelles parties de *Licht* pour 3x2 synthétiseurs. Ce que j'ai composé depuis plusieurs années pour cor de basset et pour flûte alto ne serait pas non plus compris - dans le cas où un autre compositeur aurait cela en main. En effet, j'ai utilisé de nombreuses micro-échelles qui, avec ces instruments traditionnels, engendrent également des timbres que l'on n'a jamais entendus et dont la différence avec les timbres habituels n'est en aucune manière minime. Ces timbres sont nouveaux pour moi aussi et je ne les ai découverts que grâce à une collaboration très étroite, pendant de nombreuses semaines et au travers d'innombrables expérimentations, avec les instrumentistes.

On peut en dire autant en ce qui concerne le renouvellement de la composition pour trompette, à travers la collaboration avec mon fils Markus. On peut étudier cela dans les partitions de *Sirius*, *Aries*, *Michael's Reise*, *Halt* (Arrêt), *Vision*, *Oberlippentanz* (Danse de la lèvres supérieure).

De nouvelles découvertes sur les possibilités instrumentales de la clarinette, de la clarinette basse et en particulier du cor de basset ont été rendues possibles depuis 1974 grâce à une collaboration continue avec Suzanne Stephens. Les nombreuses partitions écrites pour ces instruments constituent les documents de ces découvertes. Quiconque s'y intéresse devrait lire les partitions de *Sirius*, *Harlekin*, *Amour*, *Mondeva*, *Mission und Himmelfahrt* (Mission et Ascension), *Traum-Formel*, *Eva's Lied*, *Ave*.

En fait, je n'ai vraiment appris à connaître la flûte, la flûte alto et le piccolo qu'à travers les compositions pour Kathinka Pasveer. Ce que Kathinka joue dans les oeuvres *Amour*, *Kathinka's Gesang*, *Zungenspitzentanz* (Danse de la pointe de la langue), *Ave*, *Der Kinderfänger* (Le charmeur d'enfants) et *Entführung* étonnera n'importe quel flûtiste du point de vue technique - je ne parle pas du tout ici du contenu de la musique.

Une partition comme *Kathinka's Gesang* montre quelles possibilités entièrement nouvelles ont été découvertes au moyen de techniques spéciales comme les techniques de souffle, les microtons, les accords, les bruits, le chant et le jeu simultanés, etc. Il ne s'agit pas de petites variantes d'une technique traditionnelle, mais de techniques tout à fait nouvelles. Aucun flûtiste ne peut comprendre cela sans autre, car l'on ne trouve rien de semblable dans la littérature. Par conséquent, celui qui veut jouer ces oeuvres a intérêt à travailler avec ces instrumentistes, afin d'apprendre la nouvelle technique. C'est bien entendu ce qui se passe. Dans *Eva's Lied* par exemple, deux nouvelles joueuses de cor de basset - des élèves de Hans Deinzer - ont été initiées à une technique de jeu entièrement nouvelle. Toutes deux ont appris, après un long apprentissage, ce qu'aucun joueur de cor de basset ne connaissait auparavant.

Cela vaut également pour la coordination du jeu par coeur. Les instrumentistes qui travaillent avec moi jouent par coeur et exécutent presque toujours simultanément des mouvements. Les mouvements sont coordonnés avec le jeu, et composés souvent jusque dans le moindre détail. (Il ne faudrait pas que le développement de mes compositions soit entravé par ce qu'en disent les "experts": l'un aime les mouvements, l'autre ne les aime pas). Les solistes précités et leurs élèves accomplissent sur le plan de la technique musicale et de la coordination des actions corporelles et du jeu musical quelque chose qui est pour moi et pour les interprètes une terre entièrement nouvelle.

La notation subit actuellement une évolution très importante. Certes, elle n'a jamais cessé de se développer, mais on a eu un temps l'impression que la notation de studio pour la musique électronique était située d'un côté, et celle pour les instruments traditionnels de l'autre. Entre-temps les deux se sont rejointes, le "studio" devient un instrument, voire un ensemble d'instruments, et les instrumentistes apprennent de nouvelles techniques, qui font énormément

avancer leur instrument et leur art.

De même pour la technique vocale que je développe avec les chanteurs (des partitions comme *Sirius*, *Kindheit* (Enfance), *Mondeva*, *Examen*, *Vision*, *Unsichtbare Chöre* (Choeurs invisibles) montrent cela très clairement).

Pour la découverte de poses et de gestes, il y a de nouvelles notations, que l'on peut étudier dans les partitions de "*Vortrag über Hu*" ("Conférence sur Hu"), 3. *Examen* et *Vision*. Dans *Zungenspitzentanz* de *Samstag aus Licht* également, les mouvements sont entièrement synchronisés avec la musique, tant pour le danseur (le "danseur aux bandelettes") que pour le chat (la joueuse de piccolo de *Luzifer's Tanz* (Danse de Lucifer).

Si l'on veut apprendre des techniques entièrement nouvelles pour tous les instruments à vent, on peut analyser la partition de *Luzifer's Tanz* pour orchestre à vent et percussions écrite en 1983. Si on assiste à une répétition en lisant la notation, on peut constater que ces instruments à vent, qui n'utilisaient jusqu'à présent que des techniques traditionnelles, ont appris grâce à cette oeuvre une gamme entièrement nouvelle de sonorités consonantiques. Par "sonorités consonantiques", j'entends toutes sortes de timbres de bruit, avec des hauteurs définies, notées aussi précisément que les hauteurs des oscillations périodiques. J'ai de plus utilisé de nombreuses consonnes plosives au début et à la fin de groupes de sons.

Tout cela est arrivé d'un coup dans le monde des instruments traditionnels. Ces dernières années sont les plus fructueuses de ma vie - en ce qui concerne le renouvellement de la technique, du langage, de la notation musicale et ainsi également du monde sonore, du monde sonore musical. Par contre, les premières années dans le studio de musique électronique m'apparaissent aujourd'hui comme un travail de préparation, de même que les années de *Gruppen* pour trois orchestres, de *Zyklus* pour un percussionniste, de *Refrain* et de *Carré* (mes dernières oeuvres utilisant le jeu instrumental traditionnel), comparées avec des oeuvres comme *Mixtur*, *Hymnen*, *Trans*, *Mantra* ou *Sternklang*.

Dans *Sternklang*, en 1971, 13 synthétiseurs étaient déjà utilisés. Les autres interprètes sont des chanteurs, tous amplifiés à l'aide de microphones. Les instrumentistes transforment leurs instruments par des synthétiseurs, afin de produire avec l'instrument des timbres vocaliques exacts (ils contrôlent les filtres par l'intermédiaire d'une pédale). Les timbres consonantiques sont eux aussi produits par les synthétiseurs.

Les représentations avec synthétiseurs ont à vrai dire commencé avec la version de *Hymnen* pour solistes, et depuis lors, pour ce qui concerne la composition des sons et des formes, le développement s'est accéléré de façon extraordinaire.

- Vous décrivez, dans un texte sur la musique électronique de *Kathinka's Gesang* que vous avez réalisé à l'IRCAM à Paris, que c'est là qu'il y a eu la possibilité de produire pour la première fois des spectres de phases synchrones avec décalages contrôlés de sons partiels isolés. Cela signifie-t-il que les sons partiels isolés peuvent retentir avec un décalage temporel, défini par le compositeur?

*Stockhausen*: Non. J'ai complètement réinterprété les parties des six percussionnistes de la version originale dans la version *Kathinka's Gesang* pour flûte et musique électronique. Les sons de base - ou sons fondamentaux, comme nous disons - sont ceux-là même qui sont joués avec des plaques sonores dans la première version. Une composition entièrement nouvelle en est ressortie pour les 22 *Übungen* (22 exercices), où, dans chacun des exercices, existe en effet une rotation de phase.

- Et que veut dire cela?

*Stockhausen*: Une rotation de phase dans la musique électronique de *Kathinka's Gesang* signifie



ceci: dans *Synthétiseur X 4*, chacun des six accumulateurs électroniques du synthétiseur (une "plaque") peut enregistrer 192 générateurs de fréquences. Multipliés par six, il y a donc 6 x 192 générateurs, qui peuvent être programmés par ordinateur exactement d'après le déroulement de phase de chaque ondulation. Chaque section de la composition *Katbinka's Gesang* pour musique électronique commence par un point zéro, dans lequel l'ensemble des générateurs est en phase synchrone. Cela produit une forte détonation qu'il faut même délimiter électriquement. Cette synchronicité de toutes les phases se disperse lentement après le point zéro et conformément à des suites temporelles que j'ai définies mathématiquement. On perçoit toutes les phases intermédiaires. Quand notamment les sons partiels pairs - à savoir le deuxième, quatrième, sixième, huitième, etc. - ou les impairs - à savoir le troisième, cinquième, septième, neuvième, etc. et particulièrement le quatrième, huitième, seizième, trente-deuxième, etc. sont en phase synchrone, on entend clairement, comme à travers de légers glissandi qui partent vers le haut et vers le bas, les phases en nombre différent devenir synchrones et se disperser à nouveau. On peut donc aussi suivre le moment où le quart du temps d'une durée définie est atteint - le moment où un nombre déterminé de sons partiels retombent dans la même phase - ou lorsque le tiers du temps est atteint, ou encore la moitié (qui engendre presque la même sensation que le temps zéro, parce que, dans ce cas, c'est la quantité immédiatement inférieure à la quantité la plus élevée de tous les sons partiels qui est synchroniquement en phase), les deux tiers, les trois quarts, etc. On perçoit donc dans chaque section le passage à travers un riche spectre harmonique. Les glissandi qui s'entrecroisent produisent un spectre de mouvements incroyablement différencié et chatoyant. Dans aucun studio de musique électronique (y compris le studio de Cologne), il n'avait encore été possible de composer des ondulations en phase synchrone, surtout en telle quantité. Grâce à un véritable progrès technique, une expérience musicale telle que nous n'en avons jamais connue auparavant est donc devenue possible.

- Vous venez de mentionner que vous testez de nouvelles techniques aussi avec des chanteurs. Pouvez-vous décrire plus précisément ce qu'il en est?

*Stockhausen*: Un aspect serait par exemple *Stimmung* pour 6 voix. Six chanteurs peuvent, par le transfert de l'émission sonore de la cage thoracique aux sinus frontaux et maxillaires, chanter des spectres d'harmoniques de façon si précise que chaque harmonique pourra être accentuée en particulier, depuis [u], la résonance la plus fermée jusqu'à [i], la résonance la plus claire du cercle vocalique (ou le carré vocalique, tel qu'il est représenté dans la préface de la partition). Les harmoniques sont notées précisément au moyen de nombres et de signes phonétiques. Le deuxième aspect est que dans toutes mes compositions vocales, il y a toujours davantage de sons consonantiques qui s'ajoutent aux voyelles. Quand on entend, par exemple dans *Donnerstag aus Licht*, la partie de Michel dans *Kindheit* - et d'abord dans *Examen* - ou aussi la partie de basse et celle du soprano, il y a de temps en temps des claquements (clicks) avec des hauteurs tout à fait déterminées: des claquements de langue qui ont une hauteur définie et une couleur vocalique précise selon le degré d'ouverture de la cavité buccale. La même chose s'applique aux consonnes muettes [s], [f], [sch] - en allemand, le *sch* est déjà un grand bruit. Ces *timbres de bruit* sont notés en tant que matériau musical avec des hauteurs exactes, et utilisés au même titre dans le contexte des voyelles.

La plus grande partie du texte est composée d'onomatopées. Le caractère d'image sonore de ce qui est produit par la voix est donc aussi essentiel que la communication de syllabes significatives, de mots, et de groupes de mots entre eux.

Il est important de souligner aussi que, dans ces partitions, la technique du glissando est extrêmement élargie, aussi bien dans le processus d'installation de la vibration sonore que dans sa disparition, ou qu'à l'intérieur du déroulement du son (dans le corps du son, comme je le nomme).

Toutes les propriétés sonores qui jusqu'à maintenant étaient données au travers des dialectes des différentes traditions (ou, comme je le dis, au travers des développements musicaux insulaires) deviennent dans mes compositions un matériau musical unifié, qui est composé de façon abstraite.

Les *trema*, par exemple, deviennent aussi importants que des sons stables, mais en tant que sons en suspens qui ont une modulation fréquentielle définie de la voix. Le *vibrato*, qui jusqu'à maintenant appartenait toujours au coloris personnel d'un chanteur ou d'une chanteuse, est de plus en plus utilisé dans mes compositions dans le sens d'une configuration sonore pertinente. J'indique la vitesse du vibrato, et aussi *vibrato accelerando* jusqu'à une vitesse bien précise, ainsi que *vibrato ritardando*, *senza vibrato*, etc. Le vibrato devient musicalement important en tant que propriété d'identification pour des sons définis. Je pourrais à ce sujet vous donner tout un cours avec des exemples.

- Monsieur Stockhausen, depuis ces dernières années, la musique est de plus en plus absorbée inconsidérément, comme une drogue, avec la diffusion continue à la radio, la consommation ininterrompue de disques pop et la récente hégémonie du walkman. En tant que professeur, vous en savez beaucoup sur la question. Un grand fossé qui rend les gens incapables de saisir la substance musicale est en train de se creuser. Comment jugez-vous cette situation en tant que musicien créateur? Ne croyez-vous pas qu'à travers ces médias s'est créé un monde qu'on ne peut plus ignorer?

*Stockhausen*: Si je pouvais avoir une influence quelconque (mais c'est plutôt utopique, en tant qu'individu, de vouloir empêcher cette évolution), j'encouragerais encore plus fortement l'accroissement de cette pollution de l'environnement musical. On devrait l'augmenter jusqu'à ce qu'un engorgement musical massif se produise et accrocher les gens avec des menottes aux amplificateurs. Cela déclencherait forcément un mouvement mondial de thérapie musicale, dans laquelle l'engorgement pop-musicologique serait à nouveau dissout avec *Mixtur*, *Telemusik* et *Luzifer's Tanz*, jusqu'à ce que les patients se mettent à siffler par tous les trous!

- Revenons maintenant à notre thème. Que signifie pour vous la substance musicale? J'ai déjà utilisé ce concept, et je veux dire par là : qu'est-ce exactement que la sphère de la musicalité? Vous aviez nommé cela autrefois: la force de transformation dans son action en tant que temps, en tant que musique. Quelle est l'essence de la musique?

*Stockhausen*: L'essence de la musique est de transformer tout ce qui est perceptible sous forme de sons, de communiquer par les sons. Cela commence avec la musique la plus primitive, lorsque les enfants imitent une vache ou un oiseau, et va jusqu'au point où quelqu'un essaie d'imiter avec sa voix un petit extrait de mon *Gesang der Jünglinge* (au point donc où il se laisse aller à cela et croit réaliser cette imitation d'une façon ou d'une autre).

La musique tente, par les moyens les plus différents, de transposer tout ce qui existe sous forme de sensations pour les yeux, les mains, le nez, la bouche - pour tous les sens du corps - et tout ce qui est supra-sensible dans les formes du son, dans les formes acoustiques, et de le façonner en une forme artistique plus ou moins accomplie, de telle sorte que cela puisse être perçu de façon musicale.

Les gens choisissent ce qui leur correspond, d'après les niveaux les plus différents de la musique. Il y a un choix immense, du plus simple, du plus irréflecti, au plus différencié, au plus sublime.

- D'innombrables jeunes gens reçoivent une éducation instrumentale dans les écoles de musique et dans les conservatoires. On travaille souvent très dur, et il n'est pas rare que la pratique

instrumentale se rapproche d'un entraînement mécanique, qui ressemble à celui d'un sportif accompli. Ma question se pose comme suit: pratiquer de façon aussi exclusivement technique a-t-il un sens? Comment intégrer aussi la musicalité pendant le travail?

*Stockhausen:* Il faut jouer de bonnes pièces le plus tôt possible. Même si on ne les joue pas de façon parfaite, la forme artistique de ce qui est joué produit son effet: elle se grave dans l'esprit et transforme très lentement - en tout cas un petit peu - l'esprit de celui qui joue, selon la forme du morceau. Il y a des morceaux faciles dans la musique du passé. J'ai composé quelques morceaux relativement faciles. On devrait en tout cas passer aussi vite que possible à l'interprétation de la musique pour que la communication avec l'art reste vivante et pour éviter que l'enfant ne soit simplement poussé dans une chambre avec un instrument pour "travailler", parce que les parents ont payé un instrument et des leçons, et attendent que l'enfant devienne, si possible, plus cultivé encore qu'ils ne le sont eux-mêmes, ou qu'il continue du moins de maintenir le niveau familial, c'est-à-dire ce que les parents ont trouvé juste et beau dans la musique.

Afin que l'éducation ne soit pas mécanisée, les parents et le professeur doivent emmener les enfants à de bons concerts - si possible à des concerts de nouvelle musique et pas seulement de musique du passé. Ainsi, par la rencontre avec ce qui est inconnu, ce qui n'est pas encore expliqué et qui ne compte pas encore parmi les valeurs historiques établies, par tout cela justement, l'âme sera particulièrement éveillée, imprégnée et rendue responsable d'elle-même. Avec le nouveau, personne ne sait avec certitude ce qui est vraiment juste et bon. Chacun doit donc décider conformément à son instinct et à son sentiment musical. Ce qui nous fait obstacle, c'est cet enseignement, imposé du haut vers le bas par les professeurs et les parents, qui dicte ce qui est musicalement juste et bon. Et aussi ce sentiment d'arrogance suffisante envers la musique de notre temps, surtout envers la musique qui apparaît comme la moins conventionnelle et la moins compréhensible. Si l'on avait vraiment compris de quoi il en retourne avec la vie, on ferait découvrir au plus vite le nouveau et l'inconnu aux enfants; on les emmènerait écouter des exécutions d'oeuvres nouvelles, même si on ne les comprend pas soi-même en tant que parent ou professeur. Les jeunes sont encore ouverts à ce qui n'est pas étiqueté, à ce qui n'est pas encore catalogué, à ce qui n'est pas encore stable.

Je ne vois pas d'autres moyens, bien que l'ensemble du monde de la pratique musicale d'aujourd'hui aille dans la direction opposée: l'exploitation et la mise à profit de la musique du passé, qui est stable et qui ne peut plus bouger - qui n'a plus le droit de bouger - et qui représente un paysage culturel mort, bon pour les musées, où l'on se réfère sans cesse aux qualités établies des oeuvres des temps anciens, qui ne sont plus discutées ni remises en question. Le pire dans tout cela est que ce répertoire devient de plus en plus restreint parce qu'on répète de moins en moins, parce qu'il y a de moins en moins de temps à disposition, de sorte que les enfants n'ont plus la possibilité d'entendre l'exécution des oeuvres de Monteverdi, ou encore de celles de Dufay, Ockeghem, Obrecht, Orlando di Lasso, Sweelinck, Senfl, Heinrich Schütz, ou des cantates de Bach. Ils ne cessent de retrouver les mêmes oeuvres à l'affiche, et ces oeuvres sont précisément jouées et rejouées inlassablement par les interprètes les plus célèbres.

Ainsi, là où le langage se renouvelle, là où la musique est vivante - ce que la jeunesse produit est toujours fragile, toujours menacé - c'est là que devraient se retrouver directement tous les êtres jeunes de cette planète, et n'écouter tout le reste, tout ce qui appartient au passé, que de temps en temps, pour s'orienter, pour savoir où nous nous situons et où nous étions autrefois. Mais ils devraient s'identifier aussi peu que possible avec un monde musical qui n'est vraiment plus notre monde.

Dans le domaine de la musique, il y a Dieu sait combien de responsables qui glosent sans arrêt sur ce que doit être la grande musique, qui prétendent que nous en avons assez, que le déve-

loppement de la musique pourrait s'arrêter tranquillement; l'important serait que ces oeuvres du passé soient continuellement réinterprétées, et nous devrions attendre une bonne fois que l'avenir nous révèle si la musique de notre temps a quoi que ce soit d'utile à ajouter à celle du passé. Une telle attitude est épouvantable! Cette déclaration de banqueroute historique, curieusement, n'existe que dans le domaine de la musique. Jamais on ne pourrait se permettre cela, dans un domaine de la technique moderne ou de la science, ni dans un métier ou dans une profession moderne. Mais dans la musique on nourrit cette position réactionnaire.

- Depuis les années 70, on peut souvent constater dans les écoles et les collèges à quel point l'ambiance du renouveau social de 1968 s'est affaiblie. L'intérêt pour la musique contemporaine s'amenuise, beaucoup se tournent vers le passé. Comment réveillerez-vous les étudiants d'aujourd'hui, comment leur redonneriez-vous de l'élan?

*Stockhausen:* Exactement comme je le fais. Je développe sans arrêt tous les domaines de la composition, je travaille les nouvelles compositions avec d'excellents musiciens et je donne des concerts dans tous les pays. Un groupe d'étudiants de l'Université de Freiburg est venu à Milan pour assister à la première de mes opéras *Donnerstag* et *Samstag aus Licht*. Il y a quatre ans, j'ai donné 6 représentations de *Sirius* à l'IRCAM à Paris; il y a trois ans, j'ai donné 9 concerts différents avec toutes mes compositions de musique électronique, et, au cours de la dernière année, 6 concerts avec mes nouvelles oeuvres électroniques et instrumentales. Les salles sont toujours remplies, en majorité par de jeunes auditeurs. Quelques-uns reviennent assister trois ou quatre fois aux mêmes concerts.

Il y a quatre ans, j'ai donné 35 concerts différents avec mes oeuvres, au Königliche Konservatorium de La Haye. Chaque soir, la salle était remplie d'étudiants qui venaient de Norvège, d'Angleterre, d'Amérique, d'Allemagne et de toutes les villes hollandaises. De nombreux étudiants du Conservatoire ont assisté régulièrement aux séminaires donnés par les interprètes le matin et l'après-midi: des cours d'instruments, des cours de direction, des cours d'analyse. J'ai dirigé l'orchestre de l'école, nous avons répété une semaine entière. Deux de mes oeuvres pour orchestre ont été jouées par les étudiants. Il y a deux ans, mon fils Markus, Suzanne Stephens, Kathinka Pasveer et moi-même avons répété quotidiennement, pendant trois semaines, avec plus de 80 étudiants, à Ann Arbor, Michigan (USA), et nous avons donné des concerts de musique de chambre avec mes oeuvres.

En cette année 1986, j'ai donné deux concerts différents pour l'inauguration du nouveau Conservatoire de Caen, en Normandie, avec Markus et Majella Stockhausen, Suzanne Stephens et Kathinka Pasveer, ainsi qu'une conférence, avec exemples musicaux joués, sur "L'art d'écouter". J'ai donné un autre concert avec introduction pour les étudiants de l'Université. Si vous aviez vu combien les salles étaient remplies jusqu'à la dernière place et quel public intelligent et enthousiaste il y avait là!

L'année prochaine, avec un groupe de 8 solistes, je vais donner quotidiennement des concerts et des cours pendant trois semaines, au Conservatoire d'Odense au Danemark; nous allons aussi monter mon oeuvre pour orchestre *Inori* et l'exécuter plusieurs fois avec un orchestre d'étudiants scandinave qui comprend 91 musiciens.

Partout où je donne des concerts et des cours, les jeunes viennent. Ils écoutent ma musique, ils s'informent à l'aide de partitions, de disques, de textes. Je reçois presque chaque jour des lettres d'étudiants qui veulent travailler avec moi, ou qui veulent savoir quand les prochains concerts auront lieu, - surtout d'Angleterre et des États-Unis, mais très souvent aussi d'Italie. Le monde bouge.

- Si vous aviez encore un voeu à formuler pour votre vie, quel serait-il?

*Stockhausen*: Que je finisse de composer *Licht* - la semaine; que je finisse de composer le *Jour*; que je finisse de composer l'*Heure*; que je finisse de composer la *Minute*; que je finisse de composer la *Seconde*!

Karlheinz Stockhausen  
Cologne  
Avril 1988  
(Photo Henning Lohner)

Entretien réalisé le 27 septembre 1986 à Kürten.

Traduit de l'allemand par Hélène Bernatchez et Vincent Barras

<sup>1</sup> Selon la légende, Cologne vécut une période bénie où de petits nains mystérieux (les "Heinzelmännchen") faisaient la nuit le travail des hommes sans que personne ne les voie jamais (NDT).



La Fondation Louis Vuitton pour l'Opéra et la Musique  
et "Montag aus Licht" de Karlheinz Stockhausen

Dans le cadre d'une politique de travail à long terme, la Fondation Louis Vuitton pour l'Opéra et la Musique a affirmé, dès sa constitution, sa volonté de s'engager aux côtés des compositeurs, au plus près de la création, dès la genèse de l'oeuvre.

Elle a toujours également témoigné de son désir d'accompagner l'artiste, à son gré, tout au long de la production.

La création de "Montag" de Karlheinz Stockhausen est à ce titre une opération exemplaire.

En 1986, la Fondation Louis Vuitton apportait son aide aux Rencontres Internationales de Musique contemporaine de Metz pour présenter "Evas Zauber", fragment de "Montag", troisième journée du cycle "Licht" qui couvre les sept jours de la semaine.

Elle participe cette année à la création en France de l'intégrale de cette même journée, dans le cadre du Festival d'Automne à Paris 1988, au Théâtre des Champs-Élysées.

L'édition d'un ouvrage d'analyses et de commentaires consacré à Karlheinz Stockhausen viendra prolonger cet événement.

L'envergure de cette oeuvre immense témoigne de la stature d'un compositeur dont on fête le soixantième anniversaire.

Sa force de création, sa conception d'une musique pensée à l'échelle planétaire, mais tout autant nourrie de ses rêves personnels que des influences artistiques de notre monde, en font une personnalité hors de toute commune mesure.

Rolf Liebermann  
Président du Comité artistique  
de la Fondation Louis Vuitton  
pour l'Opéra et la Musique

Montag aus Licht  
Répétition  
Scala, Milan  
Karlheinz Stockhausen  
Membres du Choeur de la Radio  
Hongroise  
Costumes: Mark Thompson  
Mai 1988  
(Photo Henning Lohner)



KARLHEINZ STOCKHAUSEN

## MONTAG AUS LICHT

*Opéra en trois actes pour 21 solistes,  
choeurs, chœur d'enfants, orchestre moderne*

*Livret*

Le Festival d'Automne à Paris et la Fondation Louis Vuitton pour l'Opéra et la Musique présentent,  
pour la première fois en France, l'intégrale d'une journée de l'Opéra de sept jours, *Licht*.

## MONTAG AUS LICHT [LUNDI DE LUMIERE]

Opéra en trois actes pour 21 interprètes  
(14 voix solos, 6 instrumentistes solos, 1 acteur)  
Chœur, chœur d'enfants  
orchestre moderne

Livret

LUNDI de LUMIERE est le jour d'EVE, de même que le JEUDI de LUMIERE est le jour de MICHEL et le SAMEDI de LUMIERE le jour de LUCIFER. LUNDI est une célébration musicale en l'honneur de la mère, une fête de la naissance et de la nouvelle naissance de l'homme.

### Ier Acte du LUNDI de LUMIERE

#### LE PREMIER ENFANTEMENT d'EVE

pour  
3 sopranos, 3 ténors, 1 basse, 1 acteur  
choeur, chœur d'enfants (7 sopranos et 7 altos)  
Orchestre moderne

est une suite de 6 scènes:

ESPERANCE  
LES NAINS  
AIRS de NAISSANCE 1 ET 2  
CRIS de GARÇONS  
LA COLERE de LUCIFER  
LES GRANDES LAMENTATIONS

LE PREMIER ENFANTEMENT d'EVE est dédié au Dr Wolfgang Becker, Directeur du Département Nouvelle Musique de la WDR de Cologne.

ESPERANCE

En 9 cycles on entend comment une formule musicale croît et devient de plus en plus vivante.

Trois sopranos chantent en tirant en longueur:

Agni — Agnu-bus

\*

Montak — Dienstag — Mittwoch — Donnerstag —  
Freitag — Samstag — Sonntak

\*

Mont Lu-ze-va  
MONDEVA  
MICHEVA Eau

\*

Terre  
Terra Mader  
Asura  
Terre Ciel

\*

Nous Dhi Jana Esa EVE sa-nas  
Sapiens  
Huvva  
Lubudens  
Huvva Huvva

\*

Inana  
I- I-nanna -nanna  
Mon- Mon-deva -deva Mondeva  
Esa  
Akka Aditi  
Samudra Mer du monde Océan

\*

et le chœur chante simultanément:

Sainte soit Eve  
mu

\*

Sarakka Juksakka Uksakka

\*

Montahak lumière de la lune (la semaine commence chaudement)  
LUZEVA MONDEVA MICHEVA

\*

Petite est la terre,  
petit est son univers dans le nombre infini  
des univers.  
Diebienstak Lumière de mars pan pan!  
Merci EVE, pour ton aide  
lors de la première naissance et de la renaissance de l'homme.

\*

Nous prions pour un nouveau paradis  
pour le perfectionnement de l'homme.  
mercredi lumière de Mercure  
Homo Sapiens —  
Homo Faber —  
Homo Ludens.

\*

DIEU, ô éternelle et incommensurable intelligence,  
beauté,  
tu T'es manifesté dans Tes enfants.  
Nous chantons et jouons  
pour TOI.  
Michel nous appelle — oh  
Michi Michikiki niminimi  
Michabel oh — oh — doux!  
Si viril — Markus — Markus — Markuhuss!

\*

Urd  
Urd Werdandi Skuld  
Lachesis Klotho Atropos

\*

Mutter mother madre  
Geburt Birth Naissance  
Réincarnation  
Montag Monday Lundi  
Eva Eve (angl.) Eve (français)  
Esa Jana  
Asura

\*

nouveau  
au a-ä-e-i-o-ou-i-o  
pendant neuf mois grandissent dans l'eau sombre  
hi-mi-na-kunds  
kunda  
jäntú kun-drr jätä  
kundr kundi Kinder (enfants)  
Asura lumière du soleil enfants du lundi

\*

Nous — Tes interprètes —  
chantons et jouons et dansons!  
Frei-bei-bei-tag Freitag lumière de Vénus  
luiä satana  
hübu tentation LUCIFER - EVE  
Vendredi tentation d'EVE  
Trombone Trom-bo-ne

\*

Musique pour la Fête de la naissance  
— nouvelle naissance —  
LUNDI de LUMIERE:  
JOUR d'EVE  
ESA - JANA  
donne-nous une nouvelle vie,  
luis dans la nuit de la mort  
Samstak lumière de Saturne  
Tabag de la mort Jour de LUCIFER  
LUCIFER.  
Ton feu fait fondre la glace,  
transforme la nuit de la résurrection  
en lumière.

\*

Neuvième lune  
Lundi mardi mercredi jour de Thor  
vendredi samedi  
dimanche neuvième lune  
deux lunes embryon  
sept lunes foetus  
pendant neuf mois  
dans l'Obscurité du corps de MONDEVA  
grandissent des enfants dans l'eau  
himinakunds  
[t} Yu - t} ai - t} oeu - t} yu - t} oau - t} oei - t} i-u -i]  
kunda  
jäntú jätä feorrankundr  
himinakunds feorrankundi kundi Kinder  
Asura ásub  
Di-bi-manche lumière du soleil  
appelle les enfants du lundi.

\*

LES NAINS

Les trois sopranos chantent avec joie et très vite, en une longue onde sonore avec *decrecendo* et *crescendo*:

1er Soprano

[: Hababaleo leo swallows hirondelles leo lun-hundi haleo horse  
perroquet love-bird rondini cheval perroquet oiseau de paradis ouah!  
enfants du lundi! :]

2ème soprano

[: Haleo haleo lion haleo enfant du lundi  
hirondelles rondini hirondelles hirondelles  
première naissance lion hirondelles cheval  
perroquet perruche toutou! :]

3ème soprano

[: Haleo lion haleo leo lundih  
hirondelle hirondelles rondini cheval  
perroquet perruche ouah!  
Haleo haleo :]

Une deuxième fois, elles chantent leurs figures de texte rapides, un demi-ton plus haut.

Puis, une troisième fois, deux demi-tons plus haut, avec ralentissement et accélération.

Et une quatrième fois - mais trois demi-tons plus haut - en ralentissant et en accélérant encore davantage.

Finalement elles chantent une cinquième onde une tierce majeure plus haut, avec ralentissement et accélération extrêmes.

1er AIR de NAISSANCE

Une voix de femme lance en hollandais: "Mon Dieu, que je suis fatiguée!"

Il tonne. Une figure noire est entrée sans que l'on s'en aperçoive. On entend des rires de bébé.

Toutes les femmes lancent: "Hou-hou!" Un cor typhon sonne une fois. - Du lointain parvient un signal de cor analogue. Toutes lancent: "Ak-kar" - Le cor est donné deux fois. Deux signaux de cor y répondent. - Après le troisième appel: "Ag-ni!" et trois coups de cor, des voix répondent de très loin: "Ag-ni!", suivies de trois coups de cor.

La figure noire s'approche. Toutes les femmes crient de façon perçante à demi étouffée: "LUCIFER!" La figure hurle: "Quelle horreur!" Pendant un moment, toutes restent figées; puis la figure s'enfuit.

Les sopranos commencent alors un air de naissance. Elles remercient le ciel pour la naissance de deux fois sept garçons: sept garçons-animaux et sept nains.

1er AIR de NAISSANCE

JOUR de la LUNE — JOUR de LUNA — JOUR d'EVE

Fête de la Naissance

Célébration de l'amour pour la Mère des Cieux

Célébration de l'amour pour la mère.

2ème soprano	1er soprano	3ème soprano
EVE (en riant) bahabababaha ha Kna-bahabaha haba a-voir	Merci, EVE pour deux fois sept garçons (angl) 1 2 3 4 5 6 7 (it) 1 2 3 4 5 6 7 (all) 1 2 3 4 5 6 sie-ben 8 9 10 11 12 13 14	A-ha-kkarr
Hironde-belles	tschi ————— u tschu ————— i Lion ... faux! hirondelles-lion! hirondelles — garçon-lion! couples d'hirondelles garçon — lion (bruits de baisers)	Célébration musicale en souvenir de la difficile naissance de l'homme, des êtres mal nés avant la renaissance, des bâtards avant les anges,  (avec humour: garçon-lion) de l'ignorance avant la vérité, de la monstruosité avant la beauté, de la surdité avant la musicalité.
Li-hi-on ron-di-ni le-o-ne	chevaux ... non! perroquet-perruche-ouah! (roquet) Köterr... perroquet ai perruche ouah! toutou roquet toutou (claquement de langue)	(lancer en chuchotant:) un deux trois  quatre cinq six sept un
s —————		

<i>Sagittarius</i> <i>garçon-cheval, cavalier</i> <i>Sagittarius</i> <i>ta ta ta -----</i> <i>tuta tita ta</i> <i>ta ta ta ----- E-</i>	<i>garçon-cheval-prr prr prr</i> <i>prp -----</i> (siffler en chuchotant:) <i>nains</i> <i>chiffre sept</i> <i>Mock Dick Mick Dock</i> <i>Frick Sack Sock</i>	<i>Centaur rr</i> <i>Cen</i> <i>Cen -taurr</i> (bruit du vent - trémolo) <i>pji—u pji—u pji—u</i>
-VA	<i>muunti</i>  <i>mardi</i>  <i>dikdik</i>	<i>petit bonhomme du lundi</i> <i>petit bonhomme du mardi</i> <i>petit bonhomme du mercredi</i> <i>petit bonhomme du jeudi</i> <i>petit bonhomme du vendredi</i> <i>petit bonhomme du samedi</i> <i>petit bonhomme du dimanche</i>
(avec beaucoup de bruit) <i>jö - i - ü - e - ö</i>  <i>i-o-i-o i-e-ö-ä-ö-i-ö-i-e-ä</i> <i>i - o</i>	<i>nain du lundi, du mardi</i>  <i>Mick du mercredi Mer-cre-tic Mercurik</i> <i>jovistelpits mikele Heinzelmichelmann</i> <i>dohonokelpokeldok</i>	(dans un souffle à peine perceptible) 1 2 3 4 5 6 7 <i>nain du mercredi</i> <i>petit bonhomme du jeudi</i>
<i>frai-</i>  <i>tak</i> <i>ave-musik</i> <i>hai-----</i> <i>-----</i>	<i>fraitak</i>  <i>mahakdak mähäkdok frakfrik</i> <i>frigga venusik nikkelfik</i> <i>a-baintselfrik venusipik fridach</i> <i>venuschemumel frigigapuschel</i> <i>frai fri - a i - a - i frik</i>	<i>petit bonhomme du vendredi petit</i> <i>bonhomme du jour de Frigga</i> <i>nain du venerdì</i> <i>nain du vendredi</i>  <i>Heinzel -----</i>
<i>nain</i> <i>nain du dimanche</i>	<i>sakelwakeldak</i> <i>satursak</i>	<i>mann</i> (fortement soufflé) <i>ein ----- s (un)</i>
<i>Sonntagshein-</i>  <i>ze ----- l</i> <i>männ-</i>  <i>chen</i>	<i>So - ho - hon - tags - hai</i> <i>heintselrapeintseli son von</i> <i>mikasan sok domeni</i> <i>kokroksokstock kokroksok</i> <i>baintsel -sonn -tags-</i> <i>so — k</i>	<i>deux trois</i> <i>quatre cinq six</i> <i>sept huit neuf dix onze</i> <i>douze</i> <i>treize</i> <i>quatorze</i>

## 2ème AIR de NAISSANCE

Les femmes crient et exultent. Pendant qu'elles chantent des accords en grandes ondes avec des voyelles changeantes, arrivent trois ténors ("marins") qui s'inclinent:

*nous te saluons*  
*Sarakka - EVE, Juksakka EVE, Uksakka-EVE!*

Ils chantent en direction des sopranos:

*Lachesis Klotho*  
*Lachesis Sarakka Luzeva Akka Klotho*  
*Atropos*  
*Lachesis EVE Klotho Atropos*

Les femmes répondent:

*Susu coquille*  
*Subusu coquille*

et les ténors se gargarisent:

*a ----- ö ä u a a ö o ö a oa ua*

Ils crachent de l'eau et continuent à chanter:

*Urd uru*  
*urturu naissance uru*  
*urukete tukete lachetu tukete lachetu*  
*Urd Werdani ninini*

*ruketu Urt Werdani ruketu*  
*tukete tukete take teke tike toke tuke tu ketu*  
*Urt jeketu urt Werdani*

*Skult Skult*  
*tubedube skuld tubedup*  
*Atropos Uksakka*  
*acqua acqua Samudra*

(se gargarisant avec de l'eau) *a -----*



Ils crachent rythmiquement de l'eau dans toutes les directions selon une ample trajectoire, et sont accompagnés par le chant des trois sopranos et des femmes:

*Was-ser (Eau)  
Akka Samudras  
Acqua EVE  
Océan Acqua  
Akkas EVE  
hana jauna esa efa*

Les marins s'inclinent à nouveau, rient.

**3 marins**

*Akka Aditi Asura  
inana (10 x) nana ja!  
jaketa taketa (6x) inana na  
tiketi taketa ta inana ina  
na tiketi taketi ta inana*

**Les femmes**

*a — sura  
su — o — a  
su — o — a  
  
su — a  
  
a — su  
a — su  
a — su — ra*

Puis ils chantent en direction des trois sopranos et de toutes les femmes:

*Lutsifefa lutsihifefa lutsefa efa  
lutsefa lutsefa lutsefalu tsefalu (6x)*

*mon mondefa efa  
mondeva mondeva jokete tukete  
jokete tukete lutsefa mondefa  
mont -e -fa mont  
mondeva mondeva mont*

*micha mi-che-va ha ha ha mi-che-fa mi-micheva  
tigedi tegede tägede  
tagede tägede tegede  
tiketi tiketi ti  
mondevamicheva*

*lutseva mondeva micheva miche-e-fa  
michefa micheva michevami  
cheva miche-vami cheva  
e-fa*

Ils partent en faisant des gestes d'adieu accompagnés d'allées et venues et des réponses des trois sopranos:

Trois sopranos	Trois marins
	<i>Adieu!</i>
<i>Adieu</i>	
	<i>Sarakka</i>
<i>Matrosade!</i>	<i>EVE Juksakka-EVA</i>
<i>Mariners</i>	
	<i>Uksakka-E-</i>
<i>Maradé!</i>	<i>VA</i>
	<i>Adieu, ô femmes!</i>
<i>Compagnons de table</i>	<i>Adefa Adefa</i>
<i>Marins Asee!</i>	<i>Adefa</i>
	<i>Mondefa Michefa Adefa!</i>
<i>Mabatrosen à la mer A-</i>	
<i>dieu, Mattenoots Matenots,</i>	<i>Meerefa Mondeva Micheva</i>
<i>Matelots Matrosadé,</i>	<i>Adefa!</i>
	<i>Marefa</i>
<i>Maradé</i>	
	<i>Marefa Mondefa Micheva</i>
	<i>Adefa Adefa!</i>
<i>Martolos</i>	
	<i>A-</i>
<i>Matros</i>	
	<i>de-</i>
<i>Ma-</i>	
	<i>fa</i>
<i>ri- ner A-</i>	
<i>de</i>	<i>Abade</i>
<i>Matrio</i>	
	<i>Abadefa</i>
<i>Ma — tros</i>	<i>A-</i>
<i>A-</i>	<i>dieu</i>
<i>dieu</i>	<i>A-</i>
<i>Ma-</i>	<i>de-</i>
<i>tros</i>	<i>fa</i>
<i>Maradé</i>	<i>A-de-fa</i>
<i>Ma-rä-ne</i>	<i>A-de-fee</i>
<i>Mor-je</i>	<i>A-fee</i>

CRIS de GARÇONS

Le garçon-lion rugit: *Houa* ——— ! Femmes (sans voix): *ho* ——— ! La soprano rit gênée: *hn n n*.

Le couple d'hirondelles se bécotent. Femmes: *ts ts ts!* La soprano rit à nouveau.

Un bébé crie (6 x), une vache meugle (7 x), tous les 14 enfants les accompagnent de faibles cris.  
Coup de gong.

Cris courts et longs de tous les enfants, sons indignés des femmes.

Les trois sopranos, l'une après l'autre, lancent:

*Formation - Formierung - (angl.) formation!*

Vient alors un accelerando de plus de 15 minutes.

3 sopranos, chœur de femmes et enfants

*be bi ba gy bu gi*

Voix graves

*mugis, ô mer,*

*à mon oreille:*

*Comment se fait-il  
qu'EVE ait mis au monde  
sept enfants-animaux*

*et sept nains?*

*Océan,  
pourquoi les as-tu  
procréés en garçons?*

*ma-rins*

*petite carotte rouge  
petit épi de maïs  
mariner*

Voix supérieures

*Trois marins*

*nous livre la mer,*

*des fruits, des jus,  
des bouquets de fleurs.*

*Trois marins*

*nous prend la mer.*

*Femmes, enfants*

*tournent en rond,*

*chantent,  
crient:*

*O, les trois marins,  
revenez donc!*

Chœur d'hommes

*Mugis, ô mer, à mon oreille:  
Comment se fait-il qu'EVE ait mis au monde  
sept enfants-animaux et sept nains?  
Océan, pourquoi les as-tu procréés en garçons?*

*Marins petite carotte petit épi de maïs  
Mariner Mahatros Maradé Marée  
Meer-EVA Mondeva Micheva Luzi Luzefa  
Meerefa Efa Mondeva Luzefa*

*Ridda per leone Leo,  
ridda per li rondini,  
cavallucio pappagalli cagnolino,  
sette nani, gnomi.*

*Trois marins vous ont été livrés par la mer,  
des senteurs, fruits, jus et bouquets de fleurs.  
Trois marins vous prend la mer,  
prend la mer, prend l'onde.*

*Les femmes, les enfants tournent en rond,  
chantent, crient.*

*O, les trois marins, revenez donc!  
Des fruits, des jus pour les femmes  
et pour les enfants,  
les enfants, l'enfant d'EVE, pour les enfants d'EVE.*

*des fruits, des jus*

*pour les femmes  
pour les enfants*

*des fruits et des jus  
pour les enfants*

*Mabatros  
Maradée*

*Meer-efa  
Mondeva  
Micheva  
Luzefa*

*Ridda per  
leone  
rondini  
cavallucio  
pappagalli  
cagnolino*

*sette nanini  
un deux  
trois quatre cinq  
six sept huit  
neuf dix onze  
douze treize*

*Une ronde pour les  
petits animaux-garçons:  
garçon-lion  
couple d'hirondelles  
garçon-cheval  
petit perroquet*

*perruche  
garçon-toutou  
et les sept nains  
Mock Dick Mick Dock  
Frick Sack Sock.  
STOP!*

*Belle est EVE, belle est la mer,  
est la mer, est l'onde.  
Belle est EVE, belle est la mer  
des fruits et des jus et beaucoup de choses encore  
beaucoup de choses encore...*

*Une ronde, une ronde pour les petits  
animaux-garçons, les garçons:  
garçon-lion  
couple d'hirondelles  
garçon-cheval petit perroquet  
perruche garçon-toutou  
et les sept nains  
Mock Dick Mick Dock Frick Sack Sock!*

*Mugis, ô mer, à mon oreille:  
Comment se fait-il qu'EVE ait mis au monde  
sept enfants-animaux et sept Heinzl-Rapeinzelmann?  
Océan, pourquoi les as-tu procréés  
en garçons seulement?  
Pourquoi seulement en garçons?*

*Marins  
petite carotte rouge  
petit épi de maïs  
mariner Mahatros Maharadé  
Meerefa EVA Mond-EVA (EVE de la lune)  
Micheva  
Luzefa*

Une jeune chèvre bête — retentit la fanfare d'un communiqué spécial à la radio. Des oiseaux piaillent tous à la fois; ils sont dominés par une perruche qui tente de siffler la Marseillaise.

Trois sopranos solos: *Allons enfants de la Patri — e!*  
Tous: *Allons!!*

3 sopranos, chœur de femmes et enfants

**Voix graves**

Luzikatz  
Pipifratz  
Penischatz  
Vöglitits  
Heinzelspitz  
Männikitz  
Büblefitz

Mokkimatz  
Dikkipatz

Sokkischmatz

Devinez  
qui perdait  
de nos chers  
Petär Ötvösch  
Bogdanov  
Dyer Thompson  
Heinzelmännchen  
sa petite banane  
petite carotte rouge  
petit épi de maïs?  
Ausgespritz  
eingeritz  
abgeschnitz  
reingeblitz  
vongeflitz  
fortgespritz  
weggebliebs!  
— Mock Dick  
Mick Dock Frick  
Sack Sock Löw  
hirondelles cheval  
perroquet toutou!

**voix supérieures**

Ritsche ratsche  
dans le pétrin  
sont les garçons  
de la première naissance.  
hu ——— i  
Qui veut se charger  
de ces nabots?

Enfants de lointains  
magiciens

Baby-buggy  
boogie boogie!

Petär Ötvösch  
Bogdanov, Chris  
Dyer Thompson  
hai!

Ririrara -  
rutschifutsch, nous  
prenons le coche, nous  
prenons le train du lundi,  
le train du lundi  
crabachait et  
grosse madame  
ribiait ai!  
Rira rutsch nous  
prenons le coche!

choeur d'hommes

Sette nani  
cagnolino  
pappagalli  
cavalluccio petit cheval  
rondini couple d'hirondelles  
leone  
Luzefa  
Micheva Mondefa mer  
Meerefa:  
Maradé  
Maratrohos Mariner  
petit épi de maïs

petite cabarotte rouge

marins  
pourquoi procréés en  
gabarçons seulement?

Océan  
Saha - mubudr  
Samubudr  
Aditi  
Abaditi  
comment as-tu  
mis au monde  
les enfants-animaux  
et les sept nains

procréés procréés  
nés?  
murmure, mugis  
à mon oreille.  
mugis à mon oreille!

3 sopranos, chœur de femmes et enfants

[ : Luzi-kat Luzi-kat : ]

Pipi-frat Pipi-frat

[ : Peni-schatz Peni-schatz : ] (5 ×)

Schatz

Vögli-tit Vögli-tit

Vögli-tit Heinzelspitz

[ : Heinzelspitz Heinzelspitz : ] (2 ×)

[ : Männi-kit Männi-kit : ] (3 ×)

[ : Büble-fitz Büble-fitz : ] (2 ×)

Mokki-matz Mokki-matz

[ : Dikki-patz Dicki-patz : ] (4 ×)

pa ——— zi

[ : Mikki-latz Mikki-latz : ] (6 ×)

la ——— zi

[ : Dokki-ratz Dokki-ratz : ] (4 ×)

[ : Frikki-tatz Frikki-tatz : ] (2 ×)

[ : Sakki-hatz Sakki-hatz : ] (6 ×)

Sokki-schmatz ausge-spritz

[ : ausge-spritz ausge-spritz : ] (2 ×)

einge-ritz einge-ritz

[ : abge-schnitz abge-schnitz : ] (8 ×)

[ : Luzi-Luzi : ]

Pi-zi Pi-zi

[ : Pe-zi Pe-zi : ] (5 ×)

Vög-zi Vög-zi

Vög-zi Hein-zi

[ : Hein-zi Hein-zi : ] (2 ×)

[ : Männ-zi Männ-zi : ] (3 ×)

[ : Büb-zi Büb-zi : ] (2 ×)

Mock-zi Mock-zi

[ : Dick-zi Dick-zi : ] (4 ×)

[ : Mick-zi Mick-zi : ] (6 ×)

[ : Dock-zi Dock-zi : ] (4 ×)

[ : Frick-zi Frick-zi : ] (2 ×)

[ : Sack-zi Sack-zi : ] (6 ×)

Sock-zi aus-zi

[ : aus-zi aus-zi : ] (2 ×)

ein-zi ein-zi

[ : ab-zi ab-zi : ] (8 ×)

ténors et basses

[ : Lu-Sa-ze-mu-va-dra : ] (10 ×)

Lu-A-ze-di-va-ti

[ : Lu-O-zi-ze-va-an : ] (2 ×)

Lu-E-zi-fa-va-de

Sa-mu-dra

[ : E-Lu-fa-zi-de-va : ] (4 ×)

[ : O-Lu-ze-zi-an-de : ] (4 ×)

[ : A-Lu-di-ze-ti-va : ] (6 ×)

[ : Sa-Lu-mu-ze-dra-fa : ] (3 ×)

[ : E-Lu-fa-zi-de-va : ] (4 ×)

[ : Mon-Lu-de-zi-va-fer : ] (7 ×)

[ : Mi-Lu-ke-ze-va-ti : ] (12 ×)

[ : E-Lu-fa-zi-ma-ma : ] (12 ×)

Tous répètent aussi vite que possible la figure précédente, tout en insérant petit à petit des syllabes chantées auparavant. Le chant se transforme en cris.

#### LA COLERE DE LUCIFER

Sans que personne s'en aperçoive, un être en deux figures est entré: l'une chante avec voix de basse, l'autre émet simultanément les sons les plus curieux. Les enfants, les sopranos et le chœur des femmes réagissent d'abord par des frémissements, des gémissements, des geignements. Les trois sopranos lancent sans voix: *LUCIPOLYPE!*

LUCIPOLYPE célèbre de façon fantastiquement extravagante l'alphabet de A à Z, réparti en 26 phases et selon 26 styles, manières et plans phonétiques. Ces phases sont marquées par des mesures de début, de *Afa* à *Xifa*, en passant par *Befa*, *Cefa*, *Defa*, *Efa*, etc. Aux mesures de début, le chœur et les enfants crient à chaque fois un mot de façon synchrone, qui commence par A,B,C, etc. jusqu'à Z.

Pendant tout ce temps, les 3 sopranos sifflent et crachent en direction de LUCIPOLYPE.

Après la lettre I (*Ifa*), LUCIPOLYPE perd sa contenance et insulte l'humanité entière, mais surtout les femmes. Il est interrompu par des palabres bruyants de députés et par une sonnette de table, un réveil-matin et des aboiements. Ensuite, il se moque avec sarcasme et cynisme des enfants-animaux et des nains.

A la lettre W, il est à nouveau interrompu par un réveil-matin, une voix de femme lance: *De-te-tyrr!*, une voix de personnage historique hurle: "*A partir de cinq heures cinquante-cinq, on ripostera par les armes!*" suivi de: *Heil!* crié par des hommes, et du bruit d'une chasse d'eau.

Les 3 sopranos solos lancent:

*Inumare LUCIPOLYPE!*

Toutes les femmes poussent des cris perçants prolongés, et jusqu'à Z des cris de colère comprimés.

LUCIPOLYPE termine par des sons gutturaux d'étouffement et disparaît.

Puis les 3 sopranos chantent:

*Always, always, always  
LUCIPOLYPE spoils the game!*

#### LES GRANDES LAMENTATIONS

Les 3 sopranos, les femmes du chœur — et, à l'arrière-plan, les hommes — pleurent maintenant artistiquement de différentes manières; ils sont interrompus par des cris isolés réclamant *MOCK* (avec l'écho du barrissement d'un éléphant et d'un train marchant avec locomotive à vapeur dans un tunnel) *DICK*, *MICKY*, *DOCK* (on entend une hyène, un bombardier en piqué avec éclatement de la bombe, et le gémissement d'une femme) *FRICK* — *mes allumettes!* *SACK - SOCK!* - *Non! Non!! Non!!!*

Une loutre pleure, il pleut. Les femmes couinent et fredonnent au rythme de la valse d'un manège de foire et du bruit de crécelle de roues de loterie. Un bébé éternue fortement.

Jusqu'à maintenant, les 3 sopranos ont chanté des accords tenus, souvent couverts:

*La colère de LUCIFER,  
le courroux de LUCIFER  
contre les femmes est la  
hu hu ho ho hv ha haine de LUCIFER  
contre MICHEL.*

*Les grandes lamentations  
sont rédemption céleste,  
pluie de l'âme.*

*Musique de larmes.*

*Lunedì Munedi Runedi  
jugent jogät juguΘ juΘ  
iugint jugunt iunta jugs junds  
jung - jungs*

Vers la fin des lamentations, la basse LUCIFER revient en colère, chante, crie, hurle, jure. Sa voix fait un couac. Finalement, il compte les enfants — la voix rauque, presque éteinte:

*un deux trois quatre cinq six sept  
(il respire avec peine)  
huit neuf dix onze douze treize*

Il montre les dents, regarde les enfants d'un air hébété, explose, sa voix fait un couac:

*Rentrez tous!!  
Reprenons le tout depuis le début!!!*

Il lance d'une voix enrouée:

*Faisons une pause!*



Montag aus Licht Acte I  
 Helmut Clemens, Julian Pike, Alastair Thompson, ténors  
 Membres du Choeur  
 Mise en scène: Peter Bogdanov - Décors: Chris Dyer  
 Costumes: Mark Thompson  
 Scala, Milan - Mai 1988  
 (Photo Henning Lohner)

IIème Acte du LUNDI de LUMIERE

**LE SECOND ENFANTEMENT d'EVE**

pour  
 7 petits chanteurs solistes / cor de basset, 3 joueuses de cor de basset / piano /  
 chœur de jeunes filles, chœur (bande magnétique)  
 orchestre moderne

est une suite de quatre scènes:

PROCESSION de JEUNES FILLES  
 FECONDATION avec PIECE pour PIANO  
 RE-NAISSANCE  
 LE CHANT d'EVE

PROCESSION de JEUNES FILLES

Des femmes chantent:

**sopranos**

*Luna*  
*Mer Samudra glace*  
*Akka Jana*  
*marée HUVVA*

*Luna*  
*sea Samudra glace*  
*Akka Esa*  
*marée HUVVA*

**altos**

*Luneva*  
*eau water en glace*  
*glace*  
*Urd — Werdani — Skuld EISVA*

*Luneva*  
*femme verseau acqua in ghiaccio*  
*glace*  
*Urd — Werdani — Skuld EVA*

LE SECOND ENFANTEMENT d'EVE est dédié à Suzanne Stephens

Un chœur de jeunes filles s'approche, s'achemine lentement, en trois groupes, vers la scène et chante:

O EVE mère,  
nous, tes enfants, exultons:  
Lundi, jour d'EVE,  
merveilleux est le créateur de la femme,  
merveilleux est le peintre de ses couleurs,  
merveilleux est le sculpteur de ses formes,  
l'artiste de ses organes,  
le poète de ses sons,  
le jardinier de ses boucles,  
l'horloger de son pouls et de ses cycles.

LUNDI de LUMIERE:  
Fête d'action de grâces pour Dieu,  
l'inventeur de la femme,  
célébration de l'admiration de la femme,  
une fête musicale pour EVE,  
qui, dans notre univers, pour notre terre,  
est la tendre aide  
pour la nouvelle naissance de l'humanité.

EVA AKKA ESA JANA  
Nous chantons pour toi, EVE,  
pour te remercier d'avoir amélioré  
le corps humain  
depuis la bête jusqu'à l'homme d'aujourd'hui  
dans les paradis de l'ennoblissement.

EVA MONDEVA INANNA ASURA  
Nous chantons pour t'émouvoir,  
pour nous aider encore,  
à créer des hommes plus sains,  
plus beaux et plus musicaux.

Viens, enfante, EVE,  
fonde un nouveau paradis des enfants.

#### FECONDATION avec PIECE POUR PIANO

Une des jeunes filles lance: "Aimard, viens Aimard!" Toutes appellent: "Viens, viens Aimard!", et une voix isolée ajoute: "Féconde EVE pour la SECONDE NAISSANCE!"

Un pianiste se dirige vers le piano à queue, se concentre et joue une PIECE POUR PIANO. Les jeunes filles accompagnent le jeu du piano en fredonnant.

#### RE-NAISSANCE

Une voix de bébé crie. Des battements de tambour, des bruits de crécelle à coquille et des voix d'enfants indiens commencent. Les jeunes filles crient doucement de joie et accompagnent en chantant:

Lun mundum mundum  
din  
mäkrevä  
ton  
frae dai dai vae — vae vae vae Vénus  
sam sa  
sononono nononono no!

Le pianiste disparaît.

Les jeunes filles chantent pendant la RE-NAISSANCE sept invocations, et les uns après les autres apparaissent les 7 garçons des jours:

EVE mère,  
Nous, tes enfants, te prions:  
donne-nous un garçon du lundi,  
donne-nous un enfant du lundi.

EVE,  
donne-nous le garçon du mardi,  
un enfant du mardi.

EVE,  
donne-nous le garçon du mercredi,  
EVE, donne-nous un enfant du mercredi.

EVE,  
donne-nous le garçon du jeudi,  
un enfant du jeudi  
pour la nouvelle naissance de l'humanité.

EVE,  
donne le garçon du vendredi  
pour l'amélioration du corps humain.

EVE,  
donne-nous un garçon du samedi,  
donne-nous un enfant du samedi.

#### EVA MONDEVA INANNA ASURA JUksAKKA!

Nous chantons pour t'émouvoir,  
pour nous aider encore,  
à créer des hommes plus sains, plus beaux,  
des enfants du dimanche plus musiciens,  
des enfants doués pour l'art.

Viens, enfante, EVE,  
fonde un nouveau paradis des enfants.

\*

Merci à toi, ô mère du monde,  
pour la seconde naissance de LUMIERE.

53 Evas Lied

So	75,6	75,6	378	74	16	24	75,6	378	36,18	378	378	378	75,6	75,6	75,6
SA	6						6	7	6	7	6	7	6	7	6
FR	5						5	5	6	5	6	5	6	5	6
DO	4						4	4	5	4	5	4	5	4	5
MI	3						3	3	4	3	4	3	4	3	4
SI	2	2	2	2	2	2	2	2	3	2	3	2	3	2	3
HO	1	1	1	1	1	1	1	1	2	1	2	1	2	1	2

Solo  
9xB (7!)  
9xC (6½)  
9xD (6½)

Mo 40,5"  
Di 26,5"  
Mi 37,2"  
Do 34"  
FR 39"  
SA 33,3"  
So 48,5"  
256 (4'16") x 4 = 17'04"  
(ca. 20' d'arrêt d'obélisque = verbeux)

Karlheinz Stockhausen,  
Evas Lied  
Etude préparatoire

LE CHANT d'EVE

est une suite de quatre situations:

COEUR DE BASSET — LE CERCLE DE LA SEMAINE — JOUEUSES DE COR DE BASSET — INITIATION

COEUR DE BASSET

Une femme lance à haute voix: "Oh Eve!" On entend la sirène d'un transatlantique. *Coeur de Basset* entre en scène en jouant du cor de basset.  
Les jeunes filles se retirent.

LE CERCLE DE LA SEMAINE

Les sept garçons — le garçon du lundi, le garçon du mardi, le garçon du mercredi, le garçon du jeudi, le garçon du vendredi, le garçon du samedi, le garçon du dimanche — sont amenés les uns après les autres par *Coeur*, disposés selon une ellipse, et chacun apprend son chant du jour.

Voici les textes:

LE CERCLE DE LA SEMAINE  
(LES SEPT CHANTS DES JOURS)

LUNDI

Lumière de la Lune (*avec humour*: la semaine commence chaudement...)  
Jour d'EVE — Naissance des enfants  
tsch — Frémissement — Courage  
Vert Vert Argent — Soprano  
Eau — Sentir  
Cérémonie et Magie

MARDI

Lumière de Mars (*comique*): pan pan!  
Jour de guerre LUCIFER-MICHEL  
Ouille! Crier — Bravoure  
Rouge — Trompette et Trombone  
Terre — Goûter  
Idéaux — Dévouement

MERCREDI

Lumière de Mercure Paix — Chanter  
Gentillesse (*avec espièglerie*: si Dieu le veut!)  
Jaune — Soprano-Ténor-Basse  
Air — Voir  
(*glissandos d'harmoniques*): ha — ä — e — o — i  
Harmonie - Art

JEUDI

Lumière de Jupiter  
Jour de l'étude — Jour de MICHEL  
Parler - Assiduité (*avec humour: on n'a rien sans peine, fichtre...*)  
Bleu — Ténor  
Ether — Entendre  
Amour — Sagesse (*écho lointain:*) MICHA — tromba

VENDREDI

Lumière de Vénus  
Tentation (*en expirant et inspirant sans voix:*) [: tū hū hū hū hū hū hū hū hū hū :] EVE-LUCIFER  
exp. insp. e. i. e. i. e. i.  
Iouler — Stabilité  
Orange — Cor de basset — Trombone  
Flamme — Sentir — Toucher  
Savoir — Raison

SAMEDI

Lumière de Saturne  
Jour de la Mort — Jour de LUCIFER LUCIFER  
Pleurer — Sans peur  
Noir — Noir bleuté des glaces — Basse  
Feu — Transformation — Penser  
Esprit — Intelligence — Intelligence de feu

DIMANCHE

Lumière du Soleil  
Mariage mystique EVE-MICHEL  
Soupirs et cris d'allégresse — Fidélité  
Or — Cor de Basset-Trompette  
Lumière — Intuition  
Volonté Force — Son de DIEU HU — DIMANCHE

JOEUSES DE COR DE BASSET

*Coeur* — au milieu des garçons — joue maintenant avec eux et se multiplie de façon magique en trois autres joueuses de cor de basset. Elles jouent pleines de séduction avec les garçons, s'interchangent, deviennent moins ou plus nombreuses.

INITIATION

*Coeur* et les trois joueuses de cor de basset commencent une danse synchrone, dansent autour des garçons avec de plus en plus d'exubérance, disparaissent et réapparaissent en d'autres lieux, les troublent et les envoûtent.

Finalement *Coeur* et les joueuses de cor de basset séduisent les garçons et les entraînent avec eux. On entend des sons, des bruits, des appels et des cris aigus érotiques, un orage lointain. Un garçon lance: "*Eteins la lumière!*"



Karlheinz Stockhausen  
*La Rochelle*  
Juin 1976  
(Photo J. David)



IIIe Acte du LUNDI de LUMIERE

LA MAGIE d'EVE

pour  
cor de basset, flûte alto et piccolo /  
choeur, choeur d'enfants /  
orchestre moderne

est une suite de trois scènes:

MESSAGE  
LE CHARMEUR d'ENFANTS  
ENLEVEMENT

MESSAGE

est une succession de quatre situations:

Le MIROIR d'EVE — NOUVELLE — SUSANI — AVE

Le MIROIR d'EVE

EVE, incarnée dans *Coeur de Basset*, revient, comme absente d'esprit. Elle bouge comme dans un rêve — l'instrument en position de jeu — s'arrête un moment, voit le reflet de sa propre silhouette, est fascinée par son image dans le miroir et commence à jouer. Des hommes apparaissent petit à petit tout autour et chantent:

*"Miroir, mon cher miroir,  
Qui est la plus belle dans tout le pays?"*

NOUVELLE

Des femmes approchent, courent vers EVE et les hommes, et rapportent:

*"Un musicien,  
un musicien d'une beauté merveilleuse, doux et émouvant  
est arrivé.  
Tout le monde dit  
qu'il possède un pouvoir magique."*

Puis elles repartent en courant, tout en criant et en riant.

LA MAGIE d'EVE est dédiée à Suzanne Stephens et Kathinka Pasveer.

SUSANI

Lorsque toutes les femmes sont parties et que le silence règne, EVE joue avec les hommes, déployant tour à tour séduction, rêverie, coquetterie, tendresse, esprit, refus, arrogance, charme et beaucoup d'humour. Les hommes l'accompagnent en chantant:

*"Su- sa-ni  
Sung-sang-sing  
Su-sa-ni  
Sung-sang-sing  
Su ————"*

Du verre éclate. Une voix de femme lance fortement: "Okay!"

Puis les hommes continuent à chanter:

*"Bien-aimée des cérémonies,  
service sacré d'une célébration musicale:  
cor de basset, magicienne des instruments,  
instrument du haut et du bas,  
tu lies femmes et hommes,  
gardienne des forces mystérieuses  
qui unissent ce qui est séparé."*

*Le miroir d'EVE:  
Mélodie d'EVE miroitée dans l'espace et dans le temps,  
s'inclinant, descendant, s'abandonnant  
au grave des voix d'hommes,  
s'élevant comme la plus belle de tout le pays."*

*"Su-sa-ni  
sung-sang-sing,  
tu unis l'obscur  
de la formule d'EVE miroitée dans le grave  
en passant par sa forme originelle  
- qui tient la balance au milieu -  
à la formule de MICHEL miroitée dans l'aigu  
avec des traits montants tombants  
tu relies les couches par l'ascension et la descente."*

*Tu ramasses les segments de la formule,  
tu les redistribues,  
tu guéris le monde par l'union  
des tierces du corps d'EVE avec les quarts  
de l'âme de MICHEL,  
tu aides à la vraie compréhension  
de LUMIERE."*

Accompagnée des femmes, une flûtiste alto déguisée en jeune homme arrive sur la place en jouant. Les hommes s'avancent, curieux, les femmes se mêlent à eux: tous regardent fixement EVE et la flûtiste, qui jouent un duo dans l'esprit des 7 jours de la semaine, avec des poses osées, une virtuosité de danseur, beaucoup d'humour, de charme et des allusions érotiques. Le chœur commente par les paroles suivantes:

"Bruire  
bruissement enivrant  
BRIGHT du Lundi  
Echo de Susani  
AVE flûtiste  
vert argent comme EVA  
Lueur claire du Lundi  
[mo: ]"

"Crier  
cris stridents  
Dispute  
FIGHT du Mardi  
aussi rouge que le sang  
[ti: ]"

"Chanter  
Concorde  
Chanter  
HEIGHT du Mercredi  
gentillesse  
Wednesday  
jaune  
jaune vert-rouge-bleu  
[ve: ]"

"Parler  
relation accordée  
RIGHT du Jeudi  
compréhension véritable  
du bleu pur du Thursday  
[θæ: ]"

"Touler  
ioulement séduisant  
fuis la séduction  
FLIGHT du Vendredi  
orange  
soleil du soir  
[frae: ]"

"Pleurer  
sentiment sonore  
aux degrés les plus fins  
adieux  
NIGHT du Samedi  
noir  
[satu: ]"

"Soupirer et exulter  
dans une union mystique  
LIGHT du Dimanche  
LUMIERE OR  
or lumineux  
Sunday  
EVA AVE  
[sa: ]  
[sandéi: ]"

EVE et la flûtiste terminent dans une pose enlacée.

#### LE CHARMEUR D'ENFANTS

Des enfants se sont joints à eux: curieux, ils essaient de frayer leur regard à travers les adultes. Fasciné, le flûtiste regarde subitement les enfants et commence à jouer avec eux. EVE est troublée, déçue, elle se retire en sifflant et feulant.

Les femmes et les hommes se sont reculés, effrayés, regardent avec stupeur le charmeur d'enfants ensorceler leurs enfants, et disparaissent, angoissés, quelques-uns d'entre eux lançant encore de temps à autre des regards fixes vers la scène.

Les enfants essaient d'imiter tout ce que le flûtiste leur montre, jusqu'à ce que celui-ci les tienne complètement sous son emprise par sa musique et qu'ils apprennent de lui les figures les plus insensées, composées de sons, de bruits, de syllabes et de gestes.

Des scènes sonores du monde entier apparaissent et disparaissent en un clin d'oeil. Le charmeur d'enfants va jusqu'à amener les petits à retirer leurs chaussures et les jeter en un gros tas.

L'humour enfantin est à la fête.

Le charmeur d'enfants siffle et chante, et les enfants répètent tout:

*"Un coq et un pasteur;  
Venez, mes petits poussins!*

*Ha haba hababa, surtout n'ayez pas peur, n'ayez pas peur!*

*Vivant ou mort: filer escroquer haleter!*

*Voie des spectres - homme des esprits - sorcière Schreckse schrill!  
Hababa haba!!*

*Dresser les oreilles, pleurer éclater —  
m m mä — mekker klekker Ziegenschlekker: Tête coupée!*

*Détonation et guerre —  
son et victoire —  
à la maison, mes petits animaux d'Eve!*

*Que c'est beau!  
Fumer siffler chuintier rouler avec fracas:  
partir dans les nuages en pétaradant  
et en voltigeant, grondant, balbutiant:*

*Crac! pan! zan!  
petit phoque ehö ehö  
jeck häng schäng  
ehö hō petit enfant de la terre!*

*Mais qu'est-ce que c'est que ça?  
mon coeur dans la rue?  
perroquet dans le nez!*

*Délicieux pâtissier  
gourmand céleste!*

*Ritsche ratsche  
plitsche platsche  
Plups! Plups! Plöps!*

*Onze fois meuh imbécile comme une vache  
abruti comme un boeuf*

*yeux — nez —  
abrutis jusqu'à la mort!*

*Katolikal — piat  
Tu es ... Tu es magnifique!*

*hāi ka kaba kahala kahalata beja  
EVA Suka Kathinka hababa*

*gak gak gak*

*Y Y YY YY Y JANOS REMENYI  
e e e EDIT TIMAR*

*gok gok gok gok gok gok gok  
gagak gok gak*

*schnat schnat schnat schnat schnat schnat schnat schnat schnat*

*hai-lo-ts  
ts ts hai-lo o o*

*bu hō by hi huii"*

Enfin, le charmeur d'enfants enlève ses petits virtuoses et s'en va avec eux dans le lointain. On les entend encore longtemps siffler et chanter le chant d'EVE, de plus en plus haut et de plus en plus semblables à des voix d'oiseaux:

*"LUNDI — né de LUMIERE —  
Cérémonie et Magie."*

Après un moment, l'un des enfants revient en courant, regarde étonné, lance: "Oh — vous êtes encore là?", court vers les chaussures, fouille dedans, met des chaussures et se dit à lui-même: "Que c'est sale dehors!" Puis il saute sur ses pieds et file, regarde encore une fois derrière lui — et disparaît.

Dans le lointain, on entend longtemps encore les voix d'enfants-oiseaux.

Traduit de l'allemand par Marlies et Ralph Fassey

## NOTES SUR LES OEUVRES

Les notes sur les oeuvres sont classées par ordre alphabétique. Elles proviennent pour la plupart de programmes de concerts et de pochettes de disques, et se trouvent dans les volumes II à VI des *Texte zur Musik* de Stockhausen publiés par DuMont, Köln. Nous avons conservé, pour toutes les oeuvres, le titre allemand (toujours traduit à sa première apparition). En revanche, les personnages de *Licht* apparaissent, dans le corps du texte, sous leur forme française (cf. le livret de *Montag aus Licht*).

DONNERSTAGS-ABSCHIED (MICHAELS-ABSCHIED) (1980)  
(Adieu du Jeudi, Adieu de Michel)  
Pour 1 trompette enregistrée sur 5 canaux

*Donnerstags-Abschied* est né en 1980, en relation avec *Vision*. A la fin de *Vision*, cinq trompettistes revêtus des costumes de Michel apparaissent sur cinq toits ou balcons situés autour de la place de l'Opéra. Chacun est éclairé, telles des statues, et répète, indépendamment des autres, une partie de la formule de Michel pendant environ trente minutes, en guise de signal, avec des pauses variables.

Les cinq trompettistes s'arrêtent de jouer l'un après l'autre suivant l'ordre des parties de la formule, et se retirent de manière stylisée.

La création scénique de *Donnerstag aus Licht* eut lieu le 15 mars 1981 à 19h30 au Teatro alla Scala de Milan sous la direction de Peter Eötvös.

DRACHENKAMPF und ARGUMENT (1980)  
(Combat du dragon et Argument)  
Pour trompette, trombone, synthétiseur /  
ténor, basse / un percussionniste /  
2 danseurs

Michel apparaît sous les traits de deux personnages, comme trompettiste et comme danseur. Chacun porte le même costume bleu clair avec l'emblème de Michel. Le trompettiste joue successivement la mélodie de Michel, la mélodie d'Eve et la mélodie de Lucifer. Il est accompagné par un organiste situé au fond de la scène qui prononce, d'abord sourdement, puis à voix

haute, et finalement en chantant, les mots suivants:

"Il n'y a pas de chez soi,  
les anges aussi sont éternellement en chemin."

Un globe terrestre roule sur la scène. Michel-le-danseur l'ouvre. Un petit diable noir en sort rapidement, tombe tout de suite par terre, se trémousse, bondit, se roule comme un poisson jeté sur la rive. Parfois il se rapproche trop de Michel-le-danseur, en gardant toujours les bras croisés sur la poitrine. L'organiste dit en chuchotant: "Oh! Prr! Le diable au centre de la terre!" Soudain, le diable se fige complètement, décroise lentement les bras, montre en l'élevant sur la pointe des doigts un globe terrestre bleu qu'il donne à Michel-le-danseur. Celui-ci se tourne vers le trompettiste, et s'en rapprochant, lui remet le globe. Michel-le-trompettiste observe attentivement le globe en le tournant dans sa main, puis il va vers un aquarium en verre transparent et jette le globe dans l'eau.

Furieux, le diable frappe du pied, bondit, se roule, se trémousse, émet des sons menaçants - et attaque Michel-le-danseur qui se tourne vers le trompettiste pour lui demander son aide.

Celui-ci vient à son secours à grands pas et tire sur le diable avec la trompette. Alors, Lucifer se précipite sur scène avec des claquettes tout en jouant du trombone; il est déguisé en torero avec l'emblème de Lucifer. Il tape du trombone et des pieds. Le diable sautille par terre et se transforme en dragon.

Michel et Lucifer se livrent désormais un double duel violent que l'organiste, comme personnage *impartial*, accompagne et suit fébrilement en poussant des cris et des exclamations. Acculés à la dernière extrémité, les deux Michel assèment cependant progressivement 15 coups au dragon-diable, jusqu'à ce que les deux Lucifer s'écroulent, grièvement blessés. Michel-le-danseur court

vers le trompettiste, va chercher la sourdine (*Flüster-Dämpfer*) de celui-ci, court vers le dragon-diable, pose un pied sur sa tête et lui enfonce la sourdine dans la gueule où elle reste coincée. Les deux Lucifer essaient encore trois fois de se redresser - avec des gestes d'agonie terribles - ils se cabrent, tombent sur le ventre, se tordent, palpitent, ont les jambes en l'air, se relèvent, retombent, se dégonflent.

La lumière s'éteint. Seuls le globe terrestre, qui flotte dans l'eau, le visage de l'organiste et deux *rin*<sup>1</sup> sur un pupitre sont illuminés. L'organiste commence à jouer un duo brillant. Le trompettiste entre dans l'obscurité en jouant doucement, et Michel-le-danseur court vers le petit globe, le pousse encore une fois et frappe en mesure, comme une horloge, des clochettes. Au point culminant du duo, l'organiste s'écrie en parlé-chanté (*Sprechgesang*):

"Les enfants des nuages exultent!  
Les animaux sauvages se laissent mener par les enfants.  
Des voix angéliques résonnent.  
Exultent la Terre  
et MI-KA-EL."

Une troisième figure de Michel entre depuis la droite et se dirige vers le trompettiste en chantant avec une voix de ténor:

"MI-KA-E-HELL:  
Lucifer crée à nouveau des problèmes!"

Au même moment, la basse Lucifer hurle d'en haut les mots suivants:

"Michel, bouffon!  
Homme-bouffon  
Homme-bouffon, bouffon!  
De retour...  
Pour Te moquer de Ton frère!  
(rire sarcastique) Ha -----"

Les cloches tubulaires commencent à sonner; les trois Michel fixent Lucifer, qui s'approche de la balustrade de la galerie; celui-ci ne regarde que le ténor Michel qu'il entraîne dans une dispute. Chacun trouve des arguments pour se faire comprendre. Le tromboniste, à moitié agenouillé, se retire et s'immobilise au bord de la scène à gauche, le trombone embouché. Le dragon-diable - grièvement blessé - s'éloigne à reculons sur son ventre, jusqu'à ce qu'on ne voie plus que sa tête et ses avant-bras. Ils suivent le dialogue entre la basse Lucifer et le ténor Michel. Le tromboniste et le trompettiste accompagnent et commentent

la basse et le ténor.

La version autonome de *Drachenkampf und Argument* fut écrite en 1986-87, sur une commande de Blaise Calame pour les Nuits de la Fondation Maeght.

*Drachenkampf* - comme toute la scène *Festival* [de l'opéra *Donnerstag aus Licht*] - est dédié à mon fils Simon.

EINGANG und FORMEL (1978)  
(Entrée et Formule)  
Pour trompette

*Eingang und Formel* est le début du 2ème acte: *Michaels Reise um die Erde* (Voyage de Michel autour de la terre) de l'opéra *Donnerstag aus Licht*. La version originale est pour trompette et orchestre. Pour des représentations en concert, cette scène d'introduction est éditée comme solo pour trompette. *Eingang und Formel* est dédié à Markus Stockhausen.

Le trompettiste joue la formule de Michel, une des trois formules (qui sont: Eve, Lucifer, Michel) sur laquelle toute l'oeuvre *Licht* est basée.

La formule noyau de *Licht* est faite de cinq parties qui sont séparées par des pauses. Pour obtenir la formule de Michel qui, elle, est composée de sept parties, on intercale à la formule noyau des "interventions" (*Variation, Echo, Echelle de sons, Modulation, "Souffle"*), des "silences colorés", des "bruissements différents". Les parties ont des timbres différents qui sont obtenus par la trompette, soit ouverte, soit avec quatre sourdines différentes, soit par des façons spéciales de jouer. En plus, les sept parties ont des intervalles différents et des dynamiques différentes qui caractérisent chacune des parties. La formule de Michel a douze tempi différents d'après une échelle chromatique entre 63,5 et 120.

EXAMEN (de DONNERSTAG aus LICHT) (1979)  
Pour ténor, trompette, danseur, cor de basset et piano

Michel fait un triple examen pour être accepté à la haute école de la musique.

Dans le 1er examen, Michel, dans le rôle de sa mère, retrace sa jeunesse comme chanteur. Dans le 2ème examen, il retrace, dans le rôle de son père, sa jeunesse comme trompettiste. Mondeva apparaît dans l'air, comme ange gardien de Michel. Dans

<sup>1</sup> Instrument de percussion extrême-oriental ayant la forme d'un petit bol et possédant une longue résonance.

le 3ème examen, il retrace, dans son rôle d'enfant, sa jeunesse comme danseur, en dansant, chantant, et jouant de la trompette simultanément sous les traits de trois figures - disparaissant, parfois rapide comme l'éclair, en tant que chanteur ou trompettiste, et réapparaissant à un autre endroit.

#### IN FREUNDSCHAFT (1977)

(Amicalement)

Pour trombone

La composition *In Freundschaft* fut conçue dès le départ de façon à pouvoir être jouée par différents instruments solos. La première version est née le 24 juillet 1977 à Aix-en-Provence, et est un cadeau d'anniversaire pour la clarinettiste Suzanne Stephens.

*In Freundschaft* est composé en trois couches - selon une polyphonie horizontale - et exige un art particulier de l'écoute. Au début apparaît la formule à partir de laquelle la pièce tout entière est composée. Elle a cinq parties, séparées par des pauses. Du dernier intervalle (seconde mineure) de la cinquième partie, surgit à travers une accélération progressive un trille dans le registre moyen qui déterminera toute la composition. Ensuite la formule intervient à l'intérieur des trois couches: les parties d'une couche supérieure, calme, à peine audible, et d'une couche inférieure, forte, rapide alternent autour de la couche médiane, formée des segments du trille auxquels se rapportent tous les sons. Quiconque écoute attentivement découvrira que la couche supérieure et la couche inférieure se réfléchissent l'une l'autre, temporellement et spatialement. Elles se rapprochent l'une de l'autre chromatiquement en sept phases, échangeant leurs parties et s'unifient en une mélodie continue dans le même registre. Le processus éclate par deux fois en cadences enthousiastes: la première fois "librement" après la troisième phase, la deuxième fois "avec véhémence - avec bonheur" après la sixième phase. Par endroits, le tempo est si ralenti, ou une constellation sonore si rapidement répétée, que l'on peut entendre les détails les plus subtils de la formule, et la beauté sonore fait oublier un instant le processus de développement. Différenciation claire, relation avec un centre commun constant, échange, rapprochement, mouvement des éléments vivants, croissant vers la fin de la formule: *In Freundschaft*.

#### GESANG DER JÜNGLINGE (1956)

(Chant des adolescents)

Musique électronique

Le travail sur la composition électronique *Gesang der Jünglinge* était basé sur l'idée de concilier des sons chantés avec des sons

électroniques: il fallait pouvoir les entendre aussi rapides, longs, forts et doux, aussi denses et entrelacés, dans des intervalles aussi petits et grands et dans des différences de timbres aussi nuancées que l'imagination le souhaitait, libérés des limites physiques de quelque chanteur que ce soit. Aussi fallait-il composer des sonorités électroniques beaucoup plus différenciées que celles composées jusqu'à présent, puisqu'un phonème chanté représente sans doute ce qu'il y a de plus complexe dans la structure sonore - à l'intérieur de l'échelle qui s'étend des voyelles (sons) jusqu'aux consonnes (bruits) - et que par conséquent une fusion de tous les timbres utilisés dans une famille de sonorités n'est perceptible que si les sons chantés peuvent apparaître comme des sonorités électroniques et vice versa. A des endroits déterminés de la composition, les sonorités chantées sont devenues parole compréhensible, à d'autres moments, ils restent de pures valeurs sonores, et entre ces extrêmes il y a différents degrés d'intelligibilité de la parole. Des syllabes et des mots isolés sont tirés du "Cantique des trois adolescents dans la fournaise" (3ème chapitre du *Livre de Daniel*). Chaque fois que le signe sonore de la musique devient momentanément langage, c'est pour louer Dieu.

Mais à une expérience aussi nouvelle en matière de langage musical s'ajoute quelque chose de tout aussi essentiel: la direction et le mouvement des sonorités sont organisés ici pour la première fois par le musicien et deviennent perceptibles comme dimension nouvelle de l'expérience musicale. *Gesang der Jünglinge* est en effet composé pour 5 groupes de haut-parleurs, qui doivent être disposés autour des auditeurs dans l'espace. De quel côté, par combien de haut-parleurs à la fois les sonorités et groupes de sonorités sont diffusés dans l'espace, s'ils le sont dans une rotation à gauche ou à droite, en partie figés et en partie mobiles, tout cela devient déterminant pour cette oeuvre.

#### HYMNEN (1966-67)

(Hymnes)

Musique électronique et concrète

Depuis plusieurs années déjà, j'avais le projet de composer une oeuvre importante de musique électronique, vocale et instrumentale avec les hymnes nationaux de tous les pays. En 1966 j'en ai commencé la réalisation au Studio de musique électronique de la WDR. Jusqu'à ce jour, quatre régions d'une durée totale d'environ 113 minutes ont été écrites. Dans chaque région il y a des hymnes déterminés qui forment des centres, auxquels se réfèrent musicalement de nombreuses autres nations avec leurs têtes caractéristiques. La première région a deux centres: *L'Internationale* et *la Marseillaise*. Elle se développe comme une forme rigoureuse et directionnelle à partir d'un charabia inter-

national provenant d'émetteurs à ondes courtes. Je l'ai dédiée à Pierre Boulez.

Les première et deuxième régions se suivent sans transition. Elles sont reliées par un flot sonore aigu qui, au début de la Marseillaise, avait jailli d'un son profond et distordu, puis survolé toute la région jusqu'à la fin, devenant pour un long moment tout à fait libre; après avoir traversé neuf piliers sonores (avec lesquels commence la deuxième région), il est précipité vers le bas et finit par être reconnu en tant que cris humains, qui se transforment encore en cris d'oiseaux - nasillement de canards - hurlements d'une foule humaine - jusqu'au rappel profondément sombre de la Marseillaise, à un tempo huit fois plus lent. La deuxième région a quatre autres centres: l'hymne de la République Fédérale d'Allemagne, un groupe d'hymnes africains, mélangés et alternés avec le début de l'hymne russe; et à la fin d'une transition tout à fait continue entre le centre allemand et le centre africain, un centre individuel qui - en tant que réflexion sur un deuxième hymne allemand du passé - dévoile le processus de toute la composition et brise soudainement le temps: c'est l'enregistrement original d'un instant du travail en studio, où un deuxième présent devient simultané avec le passé et le passé antérieur. Cette deuxième région est dédiée à Henri Pousseur. Les deux régions ensemble ont une durée d'environ 56 minutes. La deuxième et la troisième région doivent être séparées par une pause assez longue.

La troisième région a trois centres. Elle commence avec la suite de l'hymne russe, lent et cette fois-ci non mélangé; c'est le seul hymne entièrement réalisé avec des sonorités électroniques et dans lequel on trouve l'expansion harmonique et rythmique la plus grande que j'aie jamais composée. Suit l'hymne américain, qui forme un deuxième centre et qui entretient - à travers des collages fugitifs et des mixtures pluralistes - les rapports les plus variés avec tous les autres hymnes. Les derniers sons d'ondes courtes laissent entendre "in a few seconds across the ocean" et débouchent dans le centre exalté de l'hymne espagnol. La troisième région dure environ 24 minutes. Elle est dédiée à John Cage. Suit une brève interruption.

La quatrième région a un centre double: l'hymne suisse et un hymne appartenant à l'empire utopique de l'*Hymunion* dans l'*Harmonie* sous *Pluramon* - c'est l'hymne le plus long et le plus pénétrant de tous: il est transformé à partir de l'accord final de l'hymne suisse en une pulsation tranquille de basse obstinée, au-dessus de laquelle se concentrent des blocs, des surfaces et des voies gigantesques dans l'abîme desquels sont criés des noms avec leurs multiples échos. La quatrième région dure environ 32 minutes et demie et est dédiée à Luciano Berio.

Les hymnes nationaux sont la musique la plus connue que l'on puisse imaginer. Tout le monde connaît l'hymne de son pays et peut-être encore quelques autres, du moins leurs débuts.

Si l'on intègre de la musique connue dans une composition de musique inconnue et nouvelle, on entend particulièrement bien de quelle manière elle a été intégrée: non transformée, plus ou moins transformée, transposée, modulée, etc. Plus le *quoi va de soi*, plus on est attentif au *comment*.

Naturellement, les hymnes nationaux sont plus que cela: ils sont "chargés" de temps, d'histoire - de passé, de présent et d'avenir. Ils mettent l'accent sur la subjectivité des peuples à une époque où l'universalité est trop souvent confondue avec l'uniformité. La subjectivité et les interactions entre les sujets musicaux doivent également être distinguées de l'isolement et de la séparation individualistes. La composition *Hymnen* n'est pas un collage.

Les multiples interactions, aussi bien entre les différents hymnes eux-mêmes qu'entre ces hymnes et les nouvelles formes sonores abstraites pour lesquelles nous n'avons pas de nom, sont entièrement composées.

De nombreux processus compositionnels d'inter-modulation ont été appliqués. Par exemple, le rythme d'un hymne est modulé avec l'harmonie d'un autre hymne, ce qui en résulte avec la courbe d'intensité d'un troisième, ce résultat est à son tour modulé avec la constellation des timbres et le déroulement mélodique des sonorités électroniques; sur ce dernier résultat enfin se greffe encore une forme de mouvement spatial. Parfois, les parties d'un hymne sont intégrées à l'état brut dans l'environnement d'événements sonores électroniques, presque sans être modulées; parfois, les modulations vont jusqu'à les rendre méconnaissables. Entre les deux extrêmes, il y a des degrés et des échelons multiples de perceptibilité.

En plus des hymnes nationaux, d'autres "objets trouvés" ont été utilisés: des bouts parlés, des bribes de mélodies populaires, des conversations enregistrées, des événements provenant de récepteurs à ondes courtes, ainsi que des enregistrements de réunions publiques, de manifestations, d'un baptême naval, d'une épicerie chinoise, d'une réception officielle, etc.

Les grandes dimensions sur le plan du temps, de la dynamique, de l'harmonie, du timbre, du mouvement spatial, de la durée globale et l'inachèvement de la composition découlaient du caractère universel du matériau ainsi que de l'ampleur et de l'ouverture dont j'ai fait l'expérience en travaillant sur ce projet - unification, intégration de phénomènes anciens et nouveaux, apparemment sans rapport.

Dissimule ce que tu composes dans ce que tu entends.

Cache ce que tu entends.

Place quelque chose à côté de ce que tu entends.

Place quelque chose loin en dehors de ce que tu entends.

Soutiens ce que tu entends.

Poursuis longtemps un événement que tu entends.

Transforme un événement au point de le rendre méconnaissable.

Transforme un événement que tu entends en l'événement pré-

cédent que tu as composé.  
Compose ce qui selon toi va arriver.  
Compose souvent, mais écoute longuement aussi ce qui est

déjà composé, sans continuer de composer.  
Mélange toutes les indications.  
Accélère de plus en plus le flux de ton intuition.



Karlheinz Stockhausen  
Paris, 1973.  
(Photo: Bernard Perrine)

KATHINKAs GESANG als LUZIFERs REQUIEM (1982-83)  
(Chant de Kathinka comme Requiem de Lucifer)  
Pour flûte et 6 percussions

Il s'agit de la 2ème scène de l'opéra *Samstag aus Licht*. Elle peut être représentée seule en version scénique ou concertante. Sa durée est d'environ 33 minutes. Pour des représentations concertantes, il est également possible d'enregistrer la percussion sur six canaux et de la diffuser par haut-parleurs pendant que joue la flûte. L'oeuvre peut aussi être jouée par une flûte solo. Deux autres versions existent pour flûte et musique électronique (sur six canaux) ou pour flûte et piano (enregistrement du piano sur cinq canaux avec un piano concertant).

*Samstag aus Licht* (Saturnstag) est le Jour de Lucifer: jour de la mort, nuit de transition vers la lumière.

Comme Lucifer, chaque homme - enchanté par la nature sensuelle de la musique de la vie - meurt d'une mort apparente. Ainsi, *Luzifers Requiem* est destiné à chaque homme qui cherche la lumière éternelle.

Par des exercices musicaux qu'elle écoute régulièrement pendant 49 jours après sa mort physique, l'âme d'un mort est protégée des tentations par le *Chant de Kathinka*, qui la conduit vers la claire conscience. Pour se préparer à la mort, on peut apprendre, de son vivant, à écouter ces exercices de manière juste.

KATHINKA:

KAT (Cat - chat, la forme animale de Samedi)

THINK (songe)

A (Alif-Alpha, au commencement, à l'origine).

Kathinka chante avec la flûte et la voix.

Six percussionnistes - *les six sens mortels* - produisent la résonance avec des plaques sonores et des "instruments magiques":

1. la vue
2. l'ouïe
3. l'odorat
4. le goût
5. le toucher
6. la pensée

*Kathinkas Gesang* commence avec un *Salut*. Ensuite, l'âme est instruite à travers 2 x 11 exercices et 2 pauses en 24 stades qui forment un processus homogène et qui sont indiqués clairement par les signaux du fa<sup>3</sup>. Ces *Exercices* sont suivis par:

*Le congédiement des sens*

*Issue*

*Les 11 sons de trombone*

*Le cri.*

*Le congédiement des sens* est un double agrandissement de la formule de Lucifer, un demi-ton plus bas sur mi bémol, avec les 7 signaux du fa<sup>3</sup> au début des 7 segments. Sont congédiés successivement:

- le 4ème sens: le goût,
- le 1er sens: la vue,
- le 5ème sens: le toucher,
- le 3ème sens: l'odorat,
- le 6ème sens: la pensée
- et en dernier, le 2ème sens: l'ouïe.

Ensuite, dans *Issue*, le dernier souffle se transforme lentement en un rire aigu, mourant, qui débouche sur le noyau de la formule de Lucifer, *Les 11 sons de trombone*, arrachés à la flûte à la fin de *Kathinkas Gesang*.

*Le cri* est-il la rédemption pour la renaissance, l'extinction éternelle ou l'entrée dans la lumière claire? C'est chaque âme défunte qui en décidera elle-même.

Par l'écoute attentive, *Kathinkas Gesang als Luzifers Requiem* conduit les âmes des morts à la conscience claire. Si *Luzifers Requiem* est joué pour aider un défunt, il faudrait l'exécuter deux, trois, quatre fois par jour, voire plus souvent, pendant 49 jours après sa mort physique: avec flûte et percussion, avec flûte et bande magnétique, avec flûte et musique électronique (ou avec piano enregistré et piano concertant), ou avec une flûte solo.

*Kathinkas Gesang als Luzifers Requiem* est une commande du Südwestfunk de Baden-Baden. Il a été écrit en février et mars 1983 à Diani Beach près de Mombasa (Kenya), avec la collaboration de la flûtiste Kathinka Pasveer à qui il est dédié.

#### KLAVIERSTÜCKE

Les *Klavierstücke* s'articulent en une série de cycles.

Le premier cycle, de I à IV a déjà été publié. Je travaille en ce moment au deuxième cycle, de V à X. Les pièces V à VIII sont terminées.

J'ai écrit les parties I à IV en 1952-53 à Paris, c'est-à-dire avant *Kontra-Punkte* pour 10 instruments.

Si, après avoir travaillé pendant un an à des compositions de musique électronique exclusivement, je m'attelle maintenant et en même temps à des pièces pour piano, c'est que je trouve dans les compositions les plus strictes du point de vue structurel des phénomènes musicaux essentiels qui se déroberont à une mesure objective. Ces phénomènes n'en sont pas moins réels, détectables, imaginables et sensibles. Mais, pour le moment du moins, je peux rendre ces choses plus clairement par le traitement d'un

instrument et d'un interprète que par une composition électronique. Il s'agit ici tout d'abord d'un nouveau sentiment du temps dans la musique, sentiment que les infiniment fines nuances "irrationnelles", les mouvements et les fluctuations d'un bon interprète approchent parfois de plus près qu'une nuance calculée au centimètre. De tels critères formels à caractère statistique nous placent dans un rapport nouveau, jusqu'ici inconnu, face à la question de l'instrument et du jeu instrumental.

#### KLAVIERSTÜCKE I-IV (1952-53)

Les *Klavierstücke I-IV*, créés en 1954 lors des cours d'été de Darmstadt par Marcelle Mercenier, furent dominés par un concert de sifflements d'une rare intensité. On y trouve déjà une transition entre des structures ponctuelles (IV<sup>ème</sup> pièce) et des formes complexes, plus hautement organisées (I<sup>ère</sup> pièce). Avec ces pièces débute ce qu'on a appelé "Gruppen-Komposition" (Composition par groupes). Ces remarques mises à part, le silence ("pause") est introduit dans ces pièces suivant de nombreux modes de jeu dans la composition. Une manière possible d'introduction à cette musique serait de prêter une attention particulière à la façon dont ces silences sont composés et répartis dans le temps; à la longueur et à la densité avec lesquelles on les ressent - selon que le silence est précédé ou suivi de sons forts ou doux, de groupes de sons plus ou moins fournis. Car, jusqu'à aujourd'hui, cela n'entraîne pas dans l'apprentissage de notre langage musical: se taire au bon moment, et vivre les silences - qu'ils soient soudains ou introduits graduellement, troublés ou déchirants - aussi diversement que les sons.

#### KLAVIERSTÜCKE V-X (1954-55)

Il ne s'agira plus dorénavant de musique instrumentale ou de musique électronique, mais bien de musique instrumentale et de musique électronique. Chacun de ces mondes sonores a ses propres impératifs et ses propres limites.

La conception musicale réclamera tantôt des instruments, tantôt des générateurs de sons - avec toutes les conséquences qui en découlent. Toute tentative de brouiller les frontières aboutit à des contradictions. Il est encore trop tôt pour parler d'une synthèse possible. Trop de questions attendent une solution claire dans les deux domaines. Seul celui qui a expérimenté et réalisé ce qu'il y a d'essentiel dans la composition électronique jusqu'à aujourd'hui - et nous devons nous en tenir à cela lorsqu'il s'agit de "musique électronique" - celui-là seul a une position qui lui permet d'apercevoir les conditions nécessaires d'une nou-

velle musique instrumentale. Quant à la synthèse, si l'on a une attitude responsable, on parlera de ce qui est réalisable dans l'immédiat ou dans un futur proche. Le musicien devrait garder pour lui ses idées fantasques sans rapport avec la réalité d'aujourd'hui. Celui à qui le monde électronique s'est ouvert ne manque pas d'imagination et a sans doute aussi un sens développé des combinaisons. Mais ce qui décide de la capacité créatrice d'un compositeur, c'est la réalisation de la musique, la canalisation de son imagination, les oeuvres qu'il a produites jusqu'ici et qu'il produit maintenant: non pas ses pronostics sur une musique future possible.

Le deuxième groupe des *Klavierstücke* fut composé après une période consacrée exclusivement à la composition de musique électronique. Il s'agissait d'utiliser le plus efficacement possible les exigences toutes particulières de l'instrument. La conception musicale, dans ce cas spécial, est si intimement liée au piano, que la réalisation qui s'ensuit redéfinit de fait l'instrument et l'écriture pianistique.

Composition instrumentale et composition électronique côte à côte: cela conduit à une fonction nouvelle et inattendue de l'instrumentiste. Ses critères typiques de production du son deviennent les facteurs sériels de la composition. L'échelle des degrés d'approximation, correspondant aux mesures de grandeur de la notation, devient l'une des qualités formelles constitutives. La "précision" est régie dans sa relativité par de nouveaux systèmes de notation. Les unités de mesures empiriques, par opposition aux unités de mesures rationnelles de la composition électronique, sont incorporées aux composantes sérielles. Les critères de hasard, en relation avec les signes notés, sont régis par différents signes choisis en vue des réactions psychiques de l'exécutant, et reçoivent un sens structurel qui participe à l'éclaircissement du contexte musical: des relations insécurisantes en guise de qualités formelles constitutives!

Pour l'exécutant, cela signifie seulement: répondre aussi précisément que possible aux signes notés par les modes de jeu correspondants de son instrument. Les limites des champs de dispersion sont directement et graduellement formulées par le système de notation.

Il serait souhaitable que les musiciens exécutants - et particulièrement ceux de notre génération - commencent simultanément, et à revoir la conception de l'interprétation qui jusqu'alors avait été la leur, et à se confronter avec notre musique; cette musique qui est écrite pour eux, et qui, d'une manière particulière, leur propose la mission la plus haute: faire d'une partition de la musique. Le temps où l'on prédisait le déclin de l'instrumentiste, le temps où la production et la reproduction mécanique de musique restait en marge de la société est bien révolu. Néanmoins, il est plus qu'honteux d'écouter les programmes des "grands interprètes" de notre temps; et ceux des "plus grands" sont les plus spécieux. Il n'est décidément

pas difficile de souhaiter un nouveau type d'instrumentiste. On peut bien imaginer à quoi il ressemblera en écoutant et en étudiant notre musique.

Compositeur d'aujourd'hui et instrumentiste de demain sont inséparablement liés l'un à l'autre. Il n'en sera pas toujours ainsi. On ne verra pas toujours de jeunes pianistes jouant (dans le meilleur des cas) Schoenberg, Webern, Messiaen dans des lieux perdus; on ne verra pas toujours quelques rares jeunes instrumentistes faisant bloc avec nous, ayant acquis la technique, l'intelligence et la sensibilité musicales nécessaires. Ce n'est pas à l'égard du public que s'exerce notre critique, mais bien à l'égard de notre propre désunion: compositeur et instrumentiste!

#### KLAVIERSTÜCK VI (1954-55)

Dans *Klavierstück VI* - dédié à David Tudor - se développe un nouveau rapport de temps entre l'exécutant et le son: les temps inhérents aux sons - déclenchés par les signes les plus divers commandant les actions du pianiste - interviennent de façon de plus en plus marquée en lieu et place du temps chronométrique ou du temps métrique; une série de nouveaux types d'attaques (effets d'harmoniques, "échos", nombreuses gradations dans l'emploi de la pédale modulant le spectre harmonique du piano) est employée pour déterminer ce qu'on appelle les "champs temporels" dans lesquels l'exécutant réagit continuellement à la vie propre des sons et des figures sonores.

J'ai écrit le *Klavierstück VI* entre novembre 1954 et mars 1955, sur une commande de la ville de Darmstadt. La pianiste Marcelle Mercenier en a donné la première exécution lors des cours d'été de Darmstadt en 1955. Pendant l'exécution, j'étais assis près d'elle pour tourner les pages. Déjà quelques minutes avant le début la salle murmurait. Des auditeurs riaient, parlaient de plus en plus fort, bougeaient leurs chaises. Soudain, Boulez, à coup de quelques expressions françaises bien senties, apostropha vertement des auditrices qui se trouvaient devant lui et qui ne pouvaient réprimer leurs gloussements. Il y eut un moment de calme, puis le bruit reprit de plus belle. La pianiste devint nerveuse. A cela s'ajouta que pendant les silences de la pièce, on entendait régulièrement grésiller un grillon qui se cachait quelque part dans le plafond en bois, et qui déclenchait à chaque fois un rire approbatif pour ses figures d'accompagnement. Enfin, il y eut des sifflements sauvages puis des applaudissements. J'étais bien trop énervé pour rire de la situation: j'attrapai la partition sur le piano (je vois encore aujourd'hui la tête effarée de la pianiste), et je sortis de la salle, la partition sous le bras. Je ne sais pas au juste ce que je voulais alors. (J'appris plus tard que ma fuite fut suivie d'une confusion totale. Madeleine Mercenier était tellement désespérée qu'elle chercha

ma femme, la découvrit finalement, et la pria de saluer à ma place.) Pendant ce temps, je me précipitai au dehors où il faisait noir comme dans un four; puis dans ma chambre au premier étage de la même maison, où je m'enfermai. Après quelques minutes, j'entendis des pas. On frappa tempêteusement, et Nono appela: je devais absolument revenir. Je lui dis qu'on ne continuerait pas tant que le calme ne serait pas revenu dans la salle. Il repartit aussitôt et tint je ne sais quel discours au public. Puis il revint et nous regagnâmes ensemble la salle. Tout était à présent calme là-bas. Marcelle recommença au début. Après quelques minutes pourtant, le bruit reprit plus fort qu'avant. Elle s'interrompit parce qu'elle n'entendait tout simplement plus ce qu'elle jouait.

L'année dernière, David Tudor - qui entre temps a souvent exécuté la pièce - a joué ce même *Klavierstück V* lors du concert d'ouverture des cours d'été de Darmstadt. On aurait pu entendre tomber une épingle.

#### KLAVIERSTÜCK IX (1954, 1961)

*Klavierstück IX* vit le jour en 1954, dans le contexte de la composition nx4: *Klavierstück V-X*. Il resta inachevé pendant 7 ans, et reçut en 1961 sa forme définitive. Différentes formes du temps musical y sont réunies: la périodicité, et toute une série de degrés d'apériodicité. Des événements immobiles, "monotones" se transforment en événements flexibles, "polytones". Ils sont juxtaposés de manière abrupte, ou se mélangent dans des relations toujours renouvelées.

#### KLAVIERSTÜCK X (1954-55)

Dans le *Klavierstück X*, j'ai essayé de mettre en rapport désordre et ordre relatif. A l'aide d'une échelle de relations de désordre et d'ordre, j'ai composé des structures dans des séries comportant différents degrés d'ordre. Les degrés d'ordre plus élevés se distinguent par une plus grande univocité (absence de hasard), les degrés d'ordre moins élevés par un plus grand caractère de probabilité et un nivellement des différences (permutabilité croissante, perceptibilité décroissante). Un ordre plus grand est lié à une densité plus faible et à un isolement plus marqué des événements. Au cours de la pièce, on atteint les extrêmes: certaines structures se cristallisent en des formes individuelles uniques (degré d'ordre maximum), d'autres se nivellement pour former des complexes massifs. Au cours du processus de médiation entre désordre et ordre se déploient, à partir d'un état initial uniforme de grand désordre (nivellement),

des formes toujours plus nombreuses et plus concentrées. J'ai fait face à l'absence croissante de nivellement en supprimant de plus en plus l'isolement des formes et en unifiant finalement les formes les plus personnelles qui se sont constituées au cours de la pièce en une forme supérieure.

#### KLAVIERSTÜCK XI (1956)

Le *Klavierstück XI* - créé en 1957 en deux versions par David Tudor à New York - transfère l'idée du champ temporel sur la forme globale. 19 groupes développés à partir d'un noyau commun et avec une direction temporelle sont reliés entre eux par l'interprète en une grande forme; leur ordre étant choisi littéralement en un clin d'oeil, ils s'influencent directement: le groupe choisi sur le moment détermine temporellement et spatialement le caractère de celui qui va suivre; une continuité ne s'installe qu'au moment de l'interprétation, et seulement à ce moment-là; la "musique" n'existe pas en dehors de sa réalisation sonore, sur le papier. Cette musique instrumentale se déroule toujours plus à la répétition, à l'aspect mécanique et par là aussi à la reproduction (haut-parleurs, etc.; on a dans le meilleur des cas une "version", mais non pas la "pièce"); et elle réclame de plus en plus un interprète qui soit aussi proche du son que du silence, qui soit ouvert à la mise en forme, un interprète imprévisible et créateur comme David Tudor.

Musique instrumentale et musique électronique: *Etudes électroniques - Zeitmasze* pour vents - Musique électronique pour 5 groupes de haut-parleurs - *Gesang der Jünglinge - Klavierstück XI* (1956).

Travailler de manière extrêmement fonctionnelle dans chaque domaine, utiliser chaque moyen de façon productive plutôt que de façon reproductive: générateurs - magnétophones - haut-parleurs doivent engendrer ce qu'aucun instrumentiste ne saurait jamais faire; partition - musicien - instrument doivent produire ce qu'aucun appareil électronique ne saurait jamais engendrer, imiter, ou répéter.

Composer de la musique électronique: décrire ce qui sonne en termes mécaniques et électro-acoustiques et le penser entièrement à travers la machine, l'appareil, le schéma de montage; envisager une production unique et une répétition à volonté de la composition.

Ecrire - désormais à nouveau - de la musique instrumentale: déclencher par des signes optiques l'action de celui qui joue, et s'adresser directement à l'organisme vivant du musicien, à sa faculté de réaction imprévisible, toujours changeante; d'une représentation à l'autre, rendre possible production réitérée et non-répétition.

C'est ainsi que la musique électronique pourrait coexister avec une nouvelle musique instrumentale, et que pourrait naître l'espoir qu'elles se rencontrent réellement de temps en temps dans une oeuvre.

*Klavierstück XI*: 19 groupes de notes différents sont répartis de façon irrégulière sur une feuille de papier (53 x 93 cm). Au verso de cette feuille se trouvent les indications suivantes: le musicien regarde sans intention la feuille et commence avec le groupe qu'il voit en premier; il le joue à la vitesse (toujours à l'exception des petites notes), avec l'intensité de référence et le type d'attaque qui lui conviennent. Lorsque le premier groupe est terminé, il lit les indications suivantes concernant la vitesse, l'intensité de référence et le type d'attaque, puis porte son regard sans intention sur un autre groupe et le joue selon ces trois indications.

L'indication "porter son regard sans intention de groupe en groupe" signifie que le musicien ne doit jamais relier entre eux des groupes déterminés ou en sauter d'autres.

Chaque groupe peut être relié avec chacun des 18 autres, de sorte que chaque groupe peut également être joué avec chacune des six vitesses, intensités de référence et types d'attaque. Si un groupe se termine avec un point d'orgue, il faut attendre la fin de sa durée avant de lire l'indication de jeu et de choisir le groupe suivant: il en résultera une pause plus longue qu'après les groupes sans point d'orgue final; cependant, si un groupe se termine avec le mot "relier", la note ou l'accord final doit être tenu jusqu'à ce que les indications d'exécution soient lues et le groupe suivant choisi, et c'est alors que les groupes joués sont reliés aux groupes suivants.

Si l'on atteint le même groupe une deuxième fois, ce sont les indications entre parenthèses qui comptent; la plupart du temps il s'agit de transpositions d'une ou deux octaves vers le haut ou vers le bas, chaque fois différentes pour la portée supérieure et la portée inférieure; des notes sont ajoutées ou supprimées. Si l'on atteint le même groupe une troisième fois, on arrive à la fin d'une des réalisations possibles de la pièce. Il se peut qu'alors certains groupes n'aient été joués qu'une fois ou pas encore. Ce *Klavierstück* devrait si possible être joué deux fois ou plus dans un programme.

#### KLAVIERSTÜCK XIV (GEBURTSTAGS-FORMEL) (1984) (Formule d'anniversaire)

*Geburtstags-Formel*, en tant que *Klavierstück XIV*, provient de la partie *Befruchtung mit Klavierstück* (Fécondation avec Klavierstück) du deuxième acte de l'opéra *Montag aus Licht*. Elle fut composée les 7 et 8 août 1984 à Kürten et est dédiée à Pierre Boulez pour son 60ème anniversaire.

#### KONTAKTE (1959-60)

(Contacts)

Pour sons électroniques

L'oeuvre *Kontakte* existe en deux versions: l'une, à 4 pistes, pour sons électroniques, dont une réalisation à un ou deux canaux est particulièrement appropriée aux retransmissions radio-phoniques ou aux versions discographiques; l'autre pour sons électroniques, piano et percussion; dans celle-ci, les sons électroniques sont restitués par une installation de haut-parleurs à 4 canaux, pendant que deux instrumentistes jouent des instruments de métal, de peaux et de bois.

Les sons électroniques sont produits à l'aide d'un générateur basses fréquences (dont la fréquence d'impulsion oscille continuellement entre 16 et 1/16 impulsions par seconde, et dont les durées d'impulsion pourront être variées entre 1/10000 et 9/10 de seconde), relayé par un "amplificateur de signal" réglable (utilisé comme un filtre relativement étroit), avec des longueurs d'ondes continuellement variables et des durées de résonance variant proportionnellement, ainsi qu'un filtre de bande de fréquence sélectif. Des générateurs sinusoïdaux et d'ondes carrées sont employés pour quelques rares événements sonores. La plupart des sons, bruits-sons ou bruits sont engendrés par l'accélération multiple de suites d'impulsions rythmées. Une plaque réverbérante, avec des temps de réverbération réglables en permanence, est utilisée pour certains sons.

L'échelle des "couleurs de son" électroniquement produites intègre également des notes, des sons et des bruits coutumiers (bruits de métal, de peaux, de bois, etc.) et opère une médiation entre eux; elle rend possible les transformations des sons de chacune de ces catégories vers chaque autre, ainsi que les mutations des sons en des événements sonores complètement nouveaux, inconnus jusque-là.

Le titre se réfère tant aux contacts entre les groupes sonores électronique et instrumental qu'aux contacts entre moments autonomes, très caractéristiques, et - dans la version à 4 canaux (haut-parleurs) - entre les formes de mouvements spatiaux. C'est au Studio de musique électronique de la WDR de Cologne que furent réalisées entre février 1958 et l'automne 1959 les expérimentations sonores qui devaient servir à la composition. La partition comme sa réalisation ont vu le jour grâce à une commande du WDR, entre septembre 1959 et mai 1960. L'oeuvre est dédiée au Dr Otto Tomek qui dirigeait à l'époque le département de musique nouvelle du WDR de Cologne.

Dans *Kontakte*, comme dans *Gesang der Jünglinge*, des événements sonores connus sont liés à des événements sonores inconnus; les uns pour lesquels nous disposons de noms, les autres que nous ne pouvons nommer. Ici, ce sont des voyelles, des syllabes, des mots chantés en interdépendance avec des sons électroniques; là, des sons de piano et de percussion (métal,

peaux, bois, et toutes les nuances de bruits, comprenant de nombreux degrés dans les hauteurs, les timbres, les enveloppes, les durées, plus ou moins définissables.)

Ces sons connus donnent une orientation, des perspectives à l'écoute. Ils fonctionnent comme des panneaux de signalisation dans l'espace infini du monde récemment découvert de l'électronique.

Parfois, les sons électroniques se rapprochent des sons connus, jusqu'à ce qu'on ne puisse plus différencier les uns des autres. Ils sonnent alors "comme des Schlitztrommel" (tambour de bois à feutre), "comme des Darabuccas" (tambour arabe), "comme le marimba", "comme d'énormes tam-tams", "comme des cymbales antiques".

La rencontre du familier, du nommable, dans les régions de l'inconnu et du sans nom, confère aux premiers un mystère et une fascination accrues. Et inversement, le connu, le banal même, le vieux, auxquels nous ne prêtions presque plus l'oreille, redeviennent frais et vivants dans l'environnement nouveau de l'inconnu.

Après le passage par l'expérience abstraite, "informelle", "figurative", après de longues excursions dans des couches micro et macrocosmiques, cette nouvelle conscience apparaît de façon toujours plus claire d'oeuvre en oeuvre: *Gesang der Jünglinge - Gruppen - Kontakte - Carré - Momente - Mixtur - Mikrophonie I et II - Telemusik - Progression - Hymnen - Stimmung - Kurzwellen*.

#### LUZIFERs TRAUM ou KLAVIERSTÜCK XIII (1981)

(Rêve de Lucifer)

Pour basse et piano

Il s'agit de la première scène de l'opéra *Samstag aus Licht*, qui peut également être exécutée en version de concert: Lucifer rêve le *Klavierstück XIII*, une composition en cinq couches temporelles, marquées progressivement par

"une compression de figures d'une musique humaine, des extensions et des pauses destinées à abolir le temps."

Il conjure les éléments

"air	rythme
eau	mélodie
terre	harmonie
feu	dynamique
lumière	couleur:
SAMEDI de	LUMIERE!"



Vers la fin, "il écoute, charmé, une mélodie simple, la repousse - s'en délecte - la repousse à nouveau - se laisse envoûter - meurt lentement d'une mort apparente."

L'oeuvre fut composée entre mai et septembre 1981, sur une commande des 10èmes Rencontres Internationales de Musique Contemporaine de Metz. Elle est dédiée, pour son 20ème anniversaire, à ma fille Majella.

#### MANTRA (1970)

Pour 2 pianistes et dispositif électro-acoustique

Le plan formel et le squelette de *Mantra* sont nés entre le 1er et le 20 juin 1970 à Osaka, au Japon. Chaque matin, je composais pendant environ trois heures dans ma chambre d'hôtel, avant d'aller, à midi, à l'auditorium sphérique de l'exposition mondiale, où je jouais mes oeuvres pour un million d'auditeurs environ, tous les jours, de 15 h 30 à 21 h, et ce avec 20 jeunes chanteurs et instrumentistes.

Du 10 juillet au 18 août à Kürten, je travaillai sans relâche à la partition, et le 18 octobre 1970 à 20 h 30, l'oeuvre, une commande de la Südwestfunk de Baden-Baden, fut créée dans le cadre des Donaueschinger Musiktage für zeitgenössische Tonkunst par les pianistes Aloys et Alfons Kontarsky.

L'oeuvre est conçue à partir d'une formule de 13 sons, le "mantra". Après les quatre premiers accords, on entend ce "mantra" dans la voix supérieure du premier piano. Il a quatre segments, séparés par des pauses; chacun des 13 sons a une caractéristique différente, qui déterminera chacune un grand cycle de l'oeuvre: 1. répétition régulière; 2. accent de fin d'oscillation; 3. son "normal"; 4. groupe rapide d'appoggiatures; 5. "tremolo"; 6. accord; 7. accent de début d'oscillation; 8. liaison "chromatique"; 9. staccato; 10. répétition irrégulière ("signaux en morse"); 11. trille; 12. procédé sforzato de mise en oscillation; 13. liaison en arpège.

Le "mantra" est joué simultanément dans la voix supérieure et en miroir dans la voix inférieure, les quatre segments étant intervertis.

Il n'y a que des alignements et des superpositions continues de ce "mantra" dans 12 formes de dilatation et en 13 x 12 transpositions. En effet, dans les 13 grands cycles, où un son du "mantra" est chaque fois lui-même le son central autour duquel apparaissent les autres formes de dilatation, c'est chaque fois une autre des 13 caractéristiques qui est dominante. *Mantra* n'est donc pas une forme de variation. Le "mantra" n'est pas varié; aucun son n'est ajouté, rien n'est "accompagné", orné, etc. Le "mantra" reste toujours lui-même et se montre dans ses 12 facettes avec ses 13 caractères.

Le passage rapide avant la fin est une compression de l'oeuvre

entière en un espace de temps minime; toutes les dilatations et transpositions sont résumées de façon extrêmement rapide à l'intérieur de quatre strates.

La modulation dite en anneau que j'ai utilisée comme processus technique permet un nouveau système de relations harmoniques. Chacun des deux pianistes dispose en effet, à sa gauche, d'un appareil dans lequel sont intégrés un amplificateur de micro, un compresseur, un filtre, un modulateur en anneau, un générateur sinusoïdal avec échelle et un potentiomètre. Le son du piano est amplifié par deux micros et modulé en anneau avec une oscillation sinusoïdale. Derrière chaque piano sont placés, à une certaine distance, des haut-parleurs qui reproduisent le son modulé simultanément au son joué. Le son modulé doit être un peu plus fort que le son original.

Les pianistes règlent dans chacun des 13 grands cycles de l'oeuvre le son sinusoïdal correspondant au son central, autour duquel sont centrées toutes les transformations du "mantra". Le premier pianiste règle successivement les 13 sons "supérieurs" du "mantra", le deuxième pianiste, les 13 sons "inférieurs", c'est-à-dire ceux du "mantra" en miroir. Ainsi, le premier et le treizième son de chaque retour du "mantra" sont identiques au son sinusoïdal "en miroir"; ils sont tout à fait "consonants", par conséquent, tout à fait "naturels", comme des sons de piano. Suivant l'intervalle qui sépare les autres sons du "mantra" de ce "son en miroir" de la modulation en anneau, la sonorité modulée est plus ou moins "dissonante" et, dans le spectre, différente par rapport au piano (les secondes mineures et les septièmes mineures et les septièmes majeures produisent les sonorités modulées les plus "dissonantes", alors que les octaves et la quinte produisent les sonorités les plus "consonantes"). On sent ainsi une "respiration" harmonieuse continue entre sonorités modulées consonnantes et dissonnantes, grâce à des rapports exactement réglés entre les sons sinusoïdaux qui modulent et les sons de piano qui sont modulés.

La construction homogène de *Mantra* est une miniature musicale de la macrostructure homogène du cosmos; elle est également un agrandissement vers le champ temporel acoustique de la microstructure homogène des oscillations harmoniques dans le son lui-même.

#### MISSION und HIMMELFAHRT (1978)

(Mission et Ascension)

Pour trompette et cor de basset

Cette oeuvre est tirée du deuxième acte: *Michaels Reise um die Erde* (Voyage de Michel autour de la terre) de l'opéra: *Donnerstag aus Licht*. La version originale est pour trompette, cor de basset, clarinette, 2ème cor de basset et orchestre.

Dans la version originale, *Mission* est suivi par une *Insulte* et une *Crucifixion* tandis que dans la version de concert, *Mission* est directement suivi par *Ascension*.

Michel vient de la gauche, perdu dans ses pensées, s'assied sur le bord de la scène et commence un soliloque triste avec sa trompette. Après un moment, il entend de loin l'appel d'un cor de basset - le début de la formule d'Eve de *Licht*. Michel, très heureux, répond avec un motif semblable. Le cor de basset joue la suite de la formule d'Eve et répond. Sur un trille apparaît du fond à droite une "fille aux étoiles" avec un cor de basset. Michel s'incline en jouant la quarte ascendante de la formule de Michel. La "fille aux étoiles" l'imité et s'incline également. A partir de maintenant, l'un apprend la formule de l'autre - partie après partie - sérieux et plein d'humour, simple et virtuose, solennel et décontracté. Ils dansent l'un autour de l'autre et jouent à la fin de façon merveilleusement synchrone. La "fille aux étoiles" l'enchanté et l'emmène en dansant.

#### MONDEVA (de DONNERSTAG aus LICHT) (1979)

Pour cor de basset et ténor

Une fille aux étoiles - mi-oiseau, mi-femme avec un cor de basset - apparaît à Michel. Il tombe éperdument amoureux de "Mondeva - Mésange de la lune - Luneva - Bec d'argent". Au cours d'un jeu érotique, il découvre que sa musique a le pouvoir d'infléchir les choses. Mondeva et Michel échangent leurs mélodies. Michel cueille une fleur d'iris bleue et la met dans le pavillon du cor de basset, en chantant:

"Eve, aide-moi à remplir ma mission!  
Aime par ta beauté sensuelle, corporelle:  
Musique de Sirius...SIRISU - MUNDIVA:  
Témoin d'êtres humains plus beaux."

Mondeva se retire dans le ciel. Il veut la suivre, mais elle le rejette. Pendant qu'elle se perd au loin, il chante:

"Mondeva, femme aux étoiles:  
Je te garde dans mon coeur."

Michel lui fait des signes d'adieu, en écoutant, songeur, le cliquetis mourant des clefs du cor de basset.

#### NASENFLÜGELTANZ (1983)

(Danse des ailes du nez)

Pour percussion et synthétiseur

Dans *Luzifers Tanz*, la troisième scène de *Samstag aus Licht*, un grand orchestre est réparti en dix groupes. Les groupes sont dis-

posés verticalement sur cinq étages, les uns au-dessus des autres, et ils représentent les dix parties d'un visage humain géant. Le percussionniste et sa "baraque de tir" constituent le nez. Accompagné par l'orchestre, il joue en solo le *Nasenflügelanz*: "Juch! huh! päng! tsasch! poi! Wake take prrr! Psch - psss - pffff!" Tout cela à 4 voix... avec des intermèdes défendus... et de l'humour...

J'ai transformé et complété cette danse en un duo pour percussion et synthétiseur. Elle peut également être jouée comme solo de percussion.

#### OBERLIPPENTANZ (1983)

(Danse de la lèvre supérieure)

Pour trompette piccolo, trombone, 2 percussions, 4 cors

Depuis 1975 j'ai composé de nombreuses oeuvres pour trompette, dédiées à mon fils Markus (*Sirius, Michaels Reise*, etc.). Au cours de l'année 1983 il venait de temps en temps me trouver en me disant: "Écoute cette trompette piccolo", et il improvisait quelque chose. C'est ainsi que j'écrivis *Oberlippentanz* pour la troisième scène, *Luzifers Tanz*, de l'opéra *Samstag aus Licht*.

Après la création concertante (University of Michigan, Ann Arbor) et scénique (La Scala, Milan) de la scène pour solistes et grand orchestre, qui dure environ 51 minutes, j'ai réalisé en 1985 une version de concert de *Oberlippentanz*, pour trompette piccolo, trombone ou euphonium, 4 ou 8 cors et 2 percussions, d'une durée d'environ 11 minutes.

Issue à l'origine d'une situation scénique de protestation, cette musique joue avec des atmosphères juvéniles, fougueuses, gaies, frémissantes comme le vent et la tempête, lyriques, rêveuses, pleines de colère et avec des atmosphères libérées qui chantent à nouveau. Ainsi la "protestation" - par opposition à la vie quotidienne - reçoit une mise en forme musicale sublimée.

Seul celui qui s'est penché sur la production de formes sonores aussi différenciées avec une trompette piccolo peut imaginer la magie fantastique qu'accomplit la lèvre supérieure qui danse.

#### REFRAIN FÜR DREI SPIELER (1959)

(Refrain pour trois instrumentistes)

Pour piano, célesta et vibraphone

Une structure sonore calme et ample est perturbée six fois par un bref refrain. Celui-ci contient des glissandos et des clusters, des trilles, des sons graves (dans la partie de piano) et de brefs morceaux de mélodie; ces éléments n'apparaissent pas ailleurs



Suzanne Stephens, cor de basset  
Répétition  
Milan  
Mai 1988  
(Photo Henning Lohner)

dans la forme. Les moments où l'on joue un refrain sont choisis par les instrumentistes eux-mêmes et ils peuvent varier d'une représentation à l'autre; cependant, une fois qu'ils sont fixés, la forme (Gestalt) définitive du refrain est influencée par son environnement immédiat (trilles, glissandos et mélodie doivent alors être formés avec des sons de l'accord précédent ou suivant, fixé dans le texte); inversement, un refrain produit à chaque fois une modification dans la suite du déroulement de la forme: les sonorités du piano, du célesta et du vibraphone changent grâce aux instruments de percussion qui s'y ajoutent et qui en modifient le timbre dans une mesure croissante ou décroissante, suivant les moments où l'on choisit de faire intervenir le refrain. Ces "perturbations" imprévues suscitent ainsi un processus formel dynamique à l'intérieur d'un état statique; l'un influence et marque l'autre, sans faire naître de conflit. L'oeuvre fut composée en juin et juillet 1959, sur une commande du Docteur G. v. Westerman pour les Berliner Festwochen, et elle est dédiée à Ernst Brücher.

**DIE SCHMETTERLINGE SPIELEN (1976)**  
(Les papillons jouent)  
Pour clarinette

*Die Schmetterlinge spielen* est dédié à Jaynee Stephens, la soeur cadette de Suzee Stephens.

Jaynee joue de la flûte, aime les couleurs tendres, la soie, les bijoux, les parfums, les herbes, les fleurs, tout ce qui est doux, mystérieux, le silence. Elle donnerait sa vie pour pouvoir voler, peut rester un temps invraisemblable immobile au soleil, et séduire d'une façon féérique d'autres papillons, le temps d'un flirt.

On suit le jeu de deux papillons dans une alternance de lignes mélodiques et de progressions quasi chromatiques - l'un, avec de grands intervalles et des triolets, l'autre, plus leste, plus léger et plus aigu, avec des duolets rapides, et de plus petits intervalles. Dans la partition, on trouve l'indication *con poco rubato*, et la croche à environ 180 pour le premier papillon, le plus lourd; la croche à 270 pour le second, plus rapide, plus léger, plus furtif aussi. Chaque vol dans les différentes directions mélodiques est suivi d'un arrêt-sur-hauteur-de-son, avec des figures tressaillantes isolées et des silences.

Vient alors une première rencontre "électrisante", elle-même suivie d'un vol alterné (où le papillon le plus rapide est "agressif"). Une seconde rencontre, "nerveuse", puis des provocations alternées de loin en loin. La troisième rencontre, "emphatique", et un rapprochement toujours plus grand des registres dans les échanges... La quatrième rencontre, "espiègle", suivie d'une alternance abrégée de vols. La cinquième rencon-

tre, "froide, calculatrice" (en mouvement contraire), et un long vol élané du papillon le plus rapide, suivi de brefs voltigements du grand papillon. Vient la sixième rencontre, "tendrement folâtre", suivie d'une immobilité des deux papillons, avec de rares sorties isolées, et, enfin, la réunion harmonieuse du plus lent, avec son grand intervalle de deux octaves, et du plus rapide, avec le plus petit intervalle qui soit, l'unisson.

**SUSANIS ECHO (1985)**  
(Echo de Susani)  
Pour flûte solo

*Susanis Echo* est tiré de *Evas Zauber* (Magie d'Eve) (troisième acte de *Montag aus Licht*). La formule d'Eve en miroir descend depuis le mi<sup>2</sup> de la flûte et alterne avec la formule d'Eve originale, qui monte depuis le do<sup>1</sup>. Les deux formules sont projetées durant environ 6 minutes et demi. Les mélodies sont remplies de vrilles pétulantes, de micro-sons, et structurées par des glissandos en forme de murmure, des bruits de baisers, des claquements de langue, des trémolos produits par le vent, des vibrations de clés instrumentales, des battements de langue, des chuchotements de chiffres.

*Susani* - une musique pour cor de basset - fut composé en premier et dédié à Suzanne Stephens. *Susanis Echo* a été écrit plus tard, comme un écho musical, et est dédié à la flûtiste Christel Stockhausen.

**TELEMUSIK (1966)**  
musique électronique

*Telemusik* fut réalisé entre janvier et avril 1966 au Studio de musique électronique de la radio japonaise Nippon Hoso Kyokai. Pendant les premiers huit ou neuf jours à Tokyo, je n'avais pas pu dormir. J'en étais heureux, car durant ces insomnies j'étais continuellement traversé par des visions sonores, des idées et des mouvements. Après quatre nuits sans sommeil et quatre journées de travail de huit ou neuf heures au Studio de musique électronique qui n'avaient abouti à aucun résultat - je devais assimiler non seulement la langue étrangère, la nourriture, l'eau, l'air, la confusion entre oui et non, mais aussi une installation technique complètement différente dans le studio - j'eus une vision qui revenait de plus en plus souvent: des sonorités, des processus techniques nouveaux, des relations formelles, des images de notation, de liens humains, etc. - le tout en une fois et dans un entrelacs trop confus pour être représenté par un seul processus. Cette vision allait m'occuper longtemps.

En plus de tout cela, je voulais me rapprocher d'un vieux rêve qui revenait sans cesse: faire un pas supplémentaire dans la direction non pas de "ma" musique, mais d'une musique de la terre entière, de tous les pays et de toutes les races. Vous l'entendrez dans *Telemusik* - j'en suis certain: les visiteurs mystérieux de la cour impériale japonaise, les joueurs de Gagaku, l'heureuse île de Bali, le Sahara du sud, une fête de village espagnol, la Hongrie, les Shipibos de l'Amazonie, la cérémonie Omizutori à Nara, à laquelle j'ai participé pendant trois jours et trois nuits, la Chine fantastique et virtuose, le temple Kohyasan, les habitants des montagnes au Vietnam, à propos desquels j'étais obligé de lire chaque matin à l'hôtel dans un journal américano-japonais des nouvelles atroces et déformées, et de nouveau le Vietnam, et une fois encore la magie du Vietnam (quel peuple merveilleux!) - (j'ai atterri à Saigon et j'ai vu les nuages de fumée, juste à côté de l'aéroport, et les militaires, les bombardiers, les regards effrayés) -, les prêtres bouddhistes du temple Jakushji, le drame nô "Hô sho riu", et que sais-je encore. Ils voulaient tous participer à la "Telemusik", parfois simultanément et en s'imprégnant mutuellement. C'était pour moi un travail immense que de garder ouvert le monde sonore nouveau et inconnu de la musique électronique pour ces hôtes: il fallait qu'ils se sentent "chez eux", non pas "intégrés" par un acte administratif, mais réellement unis dans la libre rencontre de leur esprit.

Je ne sais pas exactement comment j'ai fait, ce qui me poussait à avancer comme un somnambule: je crois que j'ai réussi à composer *Telemusik*.

[Ajout 1969]

Aujourd'hui, trois ans plus tard, je peux dire que *Telemusik* est devenu le début d'une nouvelle évolution dans laquelle la situation du "collage" de la première moitié du siècle a été progressivement dépassée: *Telemusik* n'est plus un collage. On y atteint plutôt - par des inter-modulations entre des objets anciens, "trouvés", et des événements sonores nouveaux, créés par moi avec des moyens électroniques modernes - une unité supérieure: une universalité de passé, présent et futur, de pays et d'"espaces" très éloignés les uns des autres: Tele-Musik.

[Suite du texte de 1966]

Dans la nuit où m'était venu à l'esprit pour la première fois le nom de l'oeuvre, je fus saisi tout à coup par une avalanche de termes associatifs. Je voudrais citer quelques uns de ces "vocables pour Telemusik": ultra - rayons laser - poussière interstellaire - nord - brillant - ombres de nuages - hélium - pôle - miroir - je du je - haute fréquence - blanc sur blanc - réflexion - bonshommes de neige - clarté - nô kan - skyscrapers - glaciers - modulation en anneau - silence d'argent - résurrection - high fidelity.

J'aimerais dédier *Telemusik* aux habitants du pays dont j'étais l'hôte, pour lesquels j'ai une admiration immense et qui sont

si incroyablement engagés dans le conflit entre l'ancien et le nouveau Japon. Je souhaite de tout mon coeur que les Japonais créent un nouveau Japon pour répondre à la blessure dangereuse qui leur est infligée par le processus d'intégration au monde et par la période de transition nécessaire où règne la destruction et le nivellement de tout et chacun. Car j'ai appris - notamment au Japon - que la tradition n'existe pas sans autre, mais qu'elle doit être recréée chaque jour. Ce qui aujourd'hui est moderne sera tradition demain. N'oublions pas que tout ce que nous faisons et disons doit être compris en tant que moment d'une tradition continue, sinon cette tradition est morte, trois fois morte.

TIERKREIS (1975-76)

(12 mélodies des signes du zodiaque)

Pour clarinette, flûte et piccolo, trompette et piano

*Tierkreis* fut écrit en 1975 et comprenait 12 mélodies des signes du zodiaque destinées aux 12 boîtes à musique de la composition *Musik im Bauch* (Musique dans le ventre) pour 6 percussionnistes et boîtes à musique; l'oeuvre fut également publiée en partition autonome sous le titre *Tierkreis* pour instrument mélodique et ou instrument harmonique, ainsi que dans cinq éditions différentes pour voix chantée et instrument harmonique, dans une version pour orchestre de chambre (1977), et dans une version pour clarinette et piano (1981).

*Tierkreis* est un cycle de formules musicales pour les 12 mois de l'année et les 12 types d'êtres humains, permettant d'innombrables versions. La "version" la plus longue que j'en aie jamais réalisée jusqu'à présent est la composition *Sirius* pour soprano, basse, trompette, clarinette basse, et musique électronique (1975-77) qui dure 96 minutes.

En 1984, lors de répétitions avec Markus Stockhausen (trompette et piano), Suzanne Stephens (clarinette) et Kathinka Pasveer (flûte et piccolo) est née une nouvelle version. Elle n'a pas encore été publiée jusqu'à ce jour. Cette version commence avec *Poissons* (3x) et continue avec *Bélier* (3x), *Taureau* (4x), *Gémeaux* (3x), *Cancer* (4x), *Lion* (3x), *Vierge* (3x), *Balance* (4x), *Scorpion* (3x), *Sagittaire* (4x), *Capricorne* (3x), *Verseau* (4x), et elle se termine avec *Poissons* (1x).

Que chacun se retrouve dans son signe du zodiaque!

UNSICHTBARE CHÖRE (1978-79)

(Choeurs invisibles)

Musique électronique

La composition *Unsichtbare Chöre* pour enregistrement *a cap-*

*pella* sur 16 pistes et diffusion sur 8 ou 2 canaux est diffusée sous forme d'une bande *Choeur* dans l'opéra *Donnerstag aus Licht*, au premier acte *Michaels Jugend* (Jeunesse de Michel) et à la première scène *Festival* du troisième acte *Michaels Heimkehr* (Retour de Michel).

Par ailleurs, *Unsichtbare Chöre* peut être donné de façon autonome avec la bande magnétique seule. La durée de l'oeuvre est alors de 49 minutes environ. Elle est dédiée à James Ingram. Le sous-titre "pour enregistrement *a cappella* sur 16 pistes" signifie que l'enregistrement a été effectué à l'aide d'un magnétophone à 16 pistes. L'ajout dans le sous-titre: "pour diffusion sur 8 ou 2 canaux" veut dire que des bandes de concert à 8 pistes ont été réalisées par mixage à partir de l'original à 16 pistes. Des copies à 2 pistes, destinées aux exécutions où seule une diffusion stéréophonique sur 2 canaux est possible, ont été préparées à partir des bandes à 8 pistes.

*Unsichtbare Chöre* a été composé en juillet et août 1979, enregistré sur bande 16 pistes fin août et début septembre avec les chœurs de la WDR de Cologne.

Les textes de *Unsichtbare Chöre*, chantés en hébreu et en allemand, ont été empruntés à la tradition hébraïque.

Premier texte (sections 1 à 7 du *Choeur*, chanté en hébreu):

**Le jugement dernier**

(extrait de l'Ascension de Moïse)

Et alors apparaîtra mon royaume  
au-dessus de toutes mes créatures  
et alors ce sera la fin de Satan  
avec lui fuira le chagrin

car DIEU  
du Ciel se lèvera  
du trône de son royaume  
et la terre tremblera  
le soleil ne donnera pas de lumière  
et les cornes de la lune se briseront  
et le cercle des étoiles sera bouleversé  
et Toi, Homme, tu seras heureux  
et tu seras élevé par DIEU.

Deuxième texte (sections 9 à 17 du *Choeur*, chanté en allemand):

**La fin des temps**

(extrait de l'Apocalypse de Baruch)

Des choses merveilleuses apparaîtront

en leur temps.

Alors ils verront le monde  
qui avant leur était invisible.  
Ils verront aussi le temps  
qui maintenant leur est caché.  
Ils habiteront les cieux  
pareils aux étoiles.  
Ils se vêtiront de beauté  
jusqu'à la splendeur  
de la lumière jusqu'à l'éclat des rayons.

Troisième texte (sections 19 à 25 du *Choeur*, chanté en hébreu):

**La fin des temps**

(extrait de l'Apocalypse de Baruch)

Et alors le salut descendra comme la rosée  
et soucis, affliction et soupirs s'effaceront des hommes  
et la joie parcourra la terre entière.  
Les animaux des champs sortiront de la forêt  
et se laisseront mener par le petit enfant.

Quatrième texte (sections 28 à 35 du *Choeur*, chanté en hébreu):

**Hymne**

(extrait du Testament de Lévi)

Les cieux se réjouiront  
et la terre exultera  
et les nuages éclateront de joie  
et IL ouvrira les portes du paradis  
et de l'homme  
éloignera l'effroyable épée  
et alors exulteront  
Abraham Isaac et Jacob  
et moi aussi je me réjouirai  
et tous les saints se vêtiront d'allégresse.

VISION (1980)

*Vision* est dédié à Wolfgang Becker qui, comme directeur du département de musique nouvelle de la WDR de Cologne, a rendu possibles, pendant la naissance de *Donnerstag aus Licht* (1977-80), les répétitions, les enregistrements, les exécutions de concert du 1er et du 3ème acte, ainsi que l'assistance technique des représentations scéniques à La Scala, assurées par le Studio de musique électronique de la WDR de Cologne.

Sans son aide, cette oeuvre n'aurait pas pu être composée en trois ans à peine, testée puis entièrement corrigée pendant des répétitions qui ont duré plusieurs mois.

Xi (1988)  
Pour cor de basset

[Xi = lettre grecque correspondant à X pour désigner une grandeur inconnue.]

Cette composition peut être jouée avec n'importe quel instrument à vent, ou avec un synthétiseur possédant une micro-échelle variable.

Le segment *Montag* de la super-formule musicale de *Licht*, composé de trois formules synchrones, est comprimé en une durée d'environ six minutes et forme une mélodie qui passe d'une formule à l'autre. Le caractère dominant de *Montag aus Licht* est la mélodie - caractère d'Eve - et donc aussi la mélodie glissante, le glissando.

Les liens entre les sons des trois formules superposées sont indiqués comme des échelles micro-tonales en glissando. Pour chaque intervalle, le nombre de degrés de micro-intervalles varie selon l'instrument, et le musicien doit trouver lui-même, en les essayant, le nombre de sons intermédiaires réalisables sur son instrument pour chaque glissando micro-tonal, compte tenu du tempo, de l'intervalle, et de la technique de jeu personnelle. Il s'agit là des grandeurs indéfinies de l'interprétation.

La composition du temps dans *Xi* dépasse les limites sensorielles de tout ce qui était habituel jusqu'à présent. Par exemple, la mesure temporelle est: *croche* = 8 secondes, ce qui correspond à un tempo métronomique de 7,5 à la croche. En dilatant certains sons principaux jusqu'à une durée d'environ six minutes et en subdivisant les intervalles, grâce aux degrés intermédiaires, pour obtenir jusqu'à 7 degrés à l'intérieur d'un demi-ton, on perd la sensation du temps et de l'espace et l'on se sent dans un état de flottement singulier. De plus, par des combinaisons de positions tout à fait inhabituelles, jamais utilisées auparavant, les degrés micro-tonaux produisent des changements de timbres et des nuances d'intensité formidables. Les grandeurs musicales indéfinies engendrent ainsi des sensations indéfinies, des expériences *Xi* en quelque sorte.

*Xi* est dédié à Suzanne Stephens.

ZUNGENSPITZENTANZ (1986)  
(Danse de la pointe de la langue)  
Pour flûte piccolo, danseur, 2 euphoniums, percussion

*Zungenspitzentanz* est un épisode tiré de *Luzifers Tanz*, troisième

me scène de l'opéra *Samstag aus Licht*, créé le 25 mai 1984 au Palazzo dello Sport à Milan avec Kathinka Pasveer, à qui cette pièce est dédiée (production du Teatro alla Scala et de l'University of Michigan Symphony Band, sous la direction de Robert Reynolds). En 1986, j'ai écrit pour les Bergisch-Schlesische Musiktage une version solistique pour flûte piccolo, danseur, 2 euphoniums et un percussionniste.

La composition commence par une "entrée": jouant de la flûte piccolo et accompagné par les euphoniums et une cymbale antique, un chat noir traverse diagonalement la scène depuis la gauche au rythme de la musique; il accomplit un mouvement en spirale dont la direction change à chaque section de la forme musicale. Derrière lui se déplace un danseur aux bras écartés et aux poings fermés. Il est enveloppé dans des bandelettes noires, comme une momie, et fardé comme le squelette d'un mort.

Le chat ralentit son mouvement. Le danseur saute tout à coup devant lui, court vers la gauche et s'immobilise, le dos tourné au public. En même temps, le chat se retire.

C'est avec des sons murmurés, des claquements de langue et des tam-tams venant s'ajouter à la cymbale que commence la *Bändertanz* (Danse des bandelettes). Dans chacune des 14 sections suivantes, qui sont clairement signalées par des appoggiatures de cymbale, le danseur déroule une bandelette de son corps, en commençant par la tête. Il tourne comme un fuseau. Une fois la bandelette dévidée, il exécute quelques figures dans l'air, essayant de former une lettre avec elle. Tous les mouvements sont synchrones avec le solo de la flûte piccolo. Ainsi, au cours des 14 sections, et avec les 14 bandelettes, s'écrit le texte

#### SALVE SATANELLI

La formation de chaque lettre est réalisée entièrement au rythme de la musique. Avant une nouvelle lettre, le danseur finit toujours dans une pose figée, sur un son marquant de piccolo. A mesure que le danseur bandé s'arrache des lambeaux de peau apparaît progressivement son corps nu. Son visage lui donne une apparence de démon.

Le chat joue les premières mesures vers l'avant et vers le haut. Dans les 12 sections suivantes, il se tourne avec sa flûte, telle l'aiguille d'une montre, en direction des chiffres simulés 1 à 12 d'un cadran vertical dont le centre est la flûte. Aux chiffres 5 - 6 - 7 il est agenouillé, aux chiffres 1 - 11 - 12 il s'étire vers le haut, et dans la dernière section, il joue de nouveau vers l'avant et vers le haut.

Lorsque les 14 lettres sont formées, les deux protagonistes s'immobilisent. La cadence suivante est un solo de danse libre. Le chat suit avec la flûte les mouvements du danseur bandé et crie sur le ton d'un sorcier en direction du public le salut: "Salve Satanelli!". Les deux protagonistes s'immobilisent encore une

fois un instant, puis le danseur fait un bond en arrière devant le chat et se fige avec les bras et les doigts écartés. Suit alors une "sortie", un retrait vers la droite au fond de la scène. Musicalement, cette sortie est le miroir temporel et spatial de l'entrée.

La musique invoque un univers magique, hanté par le murmure, les rubans sifflants, la voix modulée en anneau, par des sons

pulsés et des sifflements violents: par l'écoute, se placer dans la pointe dansante de la langue...

Les *Notes sur les oeuvres* ont été traduites de l'allemand par Carlo Russi, François Deppe avec la collaboration de Daniel Haefliger, et Marlies Fassey.

## BIOGRAPHIE DES INTERPRETES

### PIERRE-LAURENT AIMARD

Lauréat de quatre premiers prix au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, ainsi que d'autres prix internationaux, Pierre-Laurent Aimard poursuit une double carrière de soliste et de membre, dès sa fondation, de l'Ensemble Intercontemporain. Il a réalisé de nombreux enregistrements. Son interprétation des oeuvres pour piano de Ligeti, de Boulez et de Stockhausen lui confère une place privilégiée auprès de ces compositeurs.

### ANDREAS BOETTGER

Né à Stuttgart en 1955, Andreas Boettger apprend la percussion en Guinée (Afrique) dès l'âge de treize ans, et étudie ensuite à la Musikhochschule de Freiburg. Membre de l'Ensemble Modern de Francfort, il travaille avec de nombreux compositeurs et chefs d'orchestre. Sa collaboration avec Stockhausen commence avec "Kontakte"; il participe ensuite à diverses oeuvres tirées de Donnerstag et de Montag aus Licht.

### JEAN-CHRISTIAN CHALON

En 1981, Jean-Christian Chalon entre à l'école Mudra de Maurice Béjart; il travaille ensuite avec divers chorégraphes. En 1987, il rencontre Karlheinz Stockhausen qui lui propose de danser le rôle de Lucifer dans Drachenkampf, extrait de l'opéra Donnerstag aus Licht. La compagnie Tandem, qu'il crée avec Michèle Noiret, présente leurs propres spectacles.

### PI-HSIEN CHEN

D'origine taiwanaise, Pi-hsien Chen fait ses études de musique, dès l'âge de dix ans, à la Musikhochschule de Cologne. Lauréate de trois premiers prix internationaux, elle mène une carrière de soliste en Europe, en Amérique et en Asie. En 1985, elle crée un duo avec Pierre-Laurent Aimard.

### CHOEUR D'ENFANTS DE LA RADIO HONGROISE

Depuis sa fondation en 1954, le chœur d'enfants de la Radio Hongroise compte près de 1500 concerts, dont le quart à l'étranger lors des tournées en Europe, aux Etats-Unis et au Japon. Il participe également à de nombreux enregistrements pour radio, télévision et disque. Tous les enfants reçoivent une formation musicale à l'école de musique de la radio. Nombre de compositeurs hongrois écrivent des oeuvres à l'intention de ce chœur dont le répertoire va du classique au contemporain.

Directeur du chœur : Janos Remenyi  
Maîtres du chœur : Lenke Igo, Gabriella Thesz

### HELMUT CLEMENS

Helmut Clemens fait toutes ses études de musique de 1968 à 1975 à l'Institut Robert Schumann de la Musikhochschule Rheinland. Pendant cette période il obtient la médaille de bronze au Concours International de Genève. Il est membre du Collegium Vocale de Cologne de 1974 à 1987. Il se produit en concert en Europe, en Asie, en Australie et en Amérique du Sud et fait des enregistrements pour disque et pour radiodiffusion.

### PETER EÖTVÖS

Né en Hongrie, Peter Eötvös entre à quatorze ans à l'Académie de Musique de Budapest. Il poursuit ses études à Cologne où il assiste aux cours de composition de Bernd-Alois Zimmermann, rencontre Karlheinz Stockhausen et collabore avec lui comme musicien et régisseur du son. Réalisateur au studio de la WDR à Cologne de 1971 à 1979, il dirige depuis 1974 de nombreux orchestres européens. Il est actuellement premier chef invité de l'Orchestre de la BBC et directeur musical de l'Ensemble Intercontemporain, Paris. En 1986 il dirige la production de Donnerstag aus Licht de Stockhausen au Royal Opera House, Covent Garden à Londres.

### NICHOLAS PACE-ISHERWOOD

Né aux Etats-Unis en 1959, Nicholas Isherwood fait ses études à l'Oberlin College où il obtient une licence de littérature française et une licence de musique (Chant). Outre ses études musicales qu'il poursuit avec différents professeurs, il suit des cours de théâtre à l'Actors' Centre à Londres. Titulaire de plusieurs bourses, il a l'occasion de poursuivre des recherches aussi bien aux Etats-Unis qu'en Europe. Il se produit en Amérique et en Europe : parmi les oeuvres de Stockhausen qu'il interprète figurent Argument et Donnerstag aus Licht (au Royal Opera House, Covent Garden à Londres).

### NELE B. LANGREHR

Née en 1961, Nele Langrehr étudie, dès l'âge de six ans, le piano et la flûte à bec; elle commence l'étude de la clarinette en 1971. En 1977, elle obtient le premier prix de l'"International Competition Concertino Praga". Elle poursuit ses études à la Hochschule für Musik und Theater à Hanovre en 1980. Elle est actuellement membre de la Junge Deutsche Philharmonie.

### JANE LEHMAN

Jane Lehman, née à Reading (Pennsylvanie) en 1955, diplômée de la Florida State University en 1977, assiste aux cours du Curtis Institute of Music à Philadelphie de 1977 à 1978. Cor solo du Savannah Symphony de 1978 à 1981 et au Festival de Spolète de 1978 à 1980, elle s'installe en Allemagne en 1981 et poursuit ses études à Cologne. Suppléante à l'orchestre de la radio de Saarbrücken de 1982 à 1983 et membre de l'orchestre symphonique de Wuppertal de 1983 à 1986, elle est actuellement corniste à l'Orchestre Gürzenich à Cologne.

### ALAIN LOUAFI

Ancien élève de l'Ecole Mudra de Maurice Béjart et interprète de son oeuvre chorégraphique, Alain Louafi est également interprète de Pierre Henry, Micha Van Hoecke et de Karlheinz Stockhausen. En 1974 il présente Inori de Stockhausen et depuis 1980, participe à tous les opéras du cycle Licht. Chorégraphe et metteur en scène lui-même depuis 1973, il est en outre enseignant.

### MARCIE McGAUGHEY

Née aux Etats-unis en 1954, Marcie McGaughey fait des études de piano à partir de l'âge de six ans, puis étudie le cor dès treize ans. De 1972 à 1975 elle est à l'Indiana University. En 1976, elle s'installe en Allemagne où elle joue avec les orchestres de Freiburg et de Mayence. Cor solo au Kölner Rundfunk Orchester de 1979 à 1985, elle est actuellement membre de la Duisberger Sinfoniker et du quintette de cuivres, Philharmonia Brass.

### ANNETTE MERIWEATHER

Diplômée de l'Eastern School of Music à l'University of Rochester, Annette Meriweather débute à New York comme chanteuse d'opéra. Lauréate de cinq prix internationaux, elle se produit dans tous les principaux festivals de musique. Elle participe à la création de Donnerstag aus Licht de Karlheinz Stockhausen à la Scala de Milan en 1980 et à la production de Donnerstag au Royal Opera House, Covent Garden à Londres, en 1986.

### JANA MRAZOVA

Née en Tchécoslovaquie, Jana Mrazova fait des études de piano et de chant à l'Académie de Musique de l'université de Prague. En 1976, titulaire d'une bourse, elle quitte la Tchécoslovaquie et s'installe à Rome où elle suit des cours à l'Accademia Santa Cecilia. Lauréate de plusieurs concours internationaux, elle se produit dans les festivals de musique contemporaine dans les principales villes d'Europe, elle est également interprète du répertoire classique d'opéra et de lieder.

### MICHAEL MULCAHY

Né en Australie en 1958, Michael Mulcahy étudie le trombone au New South Wales State Conservatorium of Music à Sydney. Premier trombone au Tasmanian Symphony Orchestra et ensuite au Melbourne Symphony Orchestra, il s'installe en Allemagne en 1981 où il est engagé comme trombone solo à l'orchestre de la radio de Cologne. Lauréat de trois concours internationaux de trombone, il est actuellement professeur de trombone à la Canberra School of Music, Australie.

### MICHELE NOIRET

Michèle Noiret étudie pendant trois ans à l'école Mudra de Maurice Béjart. Elle rencontre, en 1977, Karlheinz Stockhausen, qui lui parle d'un projet de danse solo intégrée à sa musique.

En 1979, elle participe à Donnerstag aus Licht. Elle travaille avec différents chorégraphes et depuis 1987 monte ses propres spectacles pour la compagnie Tandem qu'elle a créée avec Jean-Christian Chalon.

### MICHAEL OBST

Né à Francfort en 1955, après ses premières études de musique, Michael Obst travaille avec Alfons Kontarsky, puis Aloys Kontarsky. De 1981 à 1986, pianiste à l'ensemble de la Société pour la Nouvelle Musique Allemande, il collabore, depuis 1986, avec Karlheinz Stockhausen comme interprète du cycle d'opéras, Licht. Compositeur au studio de musique électronique de la Musikhochschule de Cologne de 1979 à 1986, il travaille également aux studios de Gand (IPEM), de Stockholm (EMS) et de l'IRCAM à Paris. Il participe à de nombreuses manifestations de musique contemporaine, notamment de musique électroacoustique. Il vit à Bonn où il travaille actuellement comme compositeur et pianiste.

### JAN PASVEER

Né en 1933, Jan Pasveer, fait des études de musique et de direction chorale et orchestrale. Plusieurs de ses articles sur la direction de chœur et de musique d'église, ainsi que des compositions, sont édités. Il est directeur de l'école municipale de musique à Zaandam et professeur général de direction chorale au Conservatoire Sweelinck d'Amsterdam.

### KATHINKA PASVEER

Née en Hollande en 1959, Kathinka Pasveer fait ses études de musique au Conservatoire Royal de la Haye; elle détient en même temps le poste de flûtiste solo du Gewestelijk Orkester en Hollande. Depuis décembre 1982 elle travaille avec Karlheinz Stockhausen qui compose pour elle des oeuvres pour flûte, parmi lesquelles il faut signaler Kathinkas Gesang (de Samstag aus Licht), Zungenspitzentanz, Tierkreis, Evas Lied et Eva Zauber (de Montag aus Licht) et Xi.

### JULIAN PIKE

Formé au Royal College of Music à Londres, Julian Pike mène une carrière de soliste en Europe. Il participe aux principaux festivals et enregistre pour la BBC. Interprète de Karlheinz Stockhausen, il chante le rôle de Michael dans Donnerstag aus Licht.

### FRED RENSCH

Né en 1948, Fred Rensch étudie la musique à Heidelberg, Brême et Munich. Répétiteur au Théâtre et au chœur de la radio de Hambourg, il est diplômé depuis 1983 pour l'accompagnement instrumental et vocal.

### DONNA SARLEY

Née aux Etats-Unis, Donna Sarley fait ses études de musique à la Northwestern University et joue son premier rôle d'opéra à Chicago à l'âge de dix-neuf ans. Engagée par différents théâtres nationaux et régionaux, elle interprète des rôles du répertoire classique. Elle quitte les Etats-Unis et poursuit ses études de chant à Florence avec Tito Gobbi; elle vit actuellement en Italie.

---

### GERNOT SCHEIBE

Née en 1955 à Brandenburg-Havel, Gernot Scheibe réside jusqu'à l'âge de seize ans en Irlande. A huit ans il prend des cours de violon, de clarinette et de piano; à onze ans son père, corniste à l'orchestre de la radio, lui enseigne le cor. Premier engagement de corniste en 1976 à l'orchestre symphonique de Remscheid; depuis 1982 il est corniste à l'orchestre symphonique de Düsseldorf.

### ROBYN SCHULKOWSKY

Née aux Etats-Unis et diplômée de l'University of Iowa en percussions et pédagogie de la musique, Robyn Schulkowsky est responsable des percussions à l'University of New York, de 1976 à 1980. En 1980, elle s'installe à Cologne où elle assiste aux cours de Christoph Caskel à la Musikhochschule. En 1983, elle forme un duo avec Markus Stockhausen. Elle interprète les oeuvres de Walter Zimmermann, Roberto Sierra, Karlheinz Stockhausen, Erhard Groskopf et John Cage.

### SLAGWERKGROEP DEN HAAG

Willie Goudswaard, Renée Jonker, Frans Leerdam, Luuk Nagtegaal, Wim Vos et Ger de Zeeuw fondent, en 1976, l'Ensemble des Percussions de la Haye, après avoir terminé leurs études de percussion avec Frans van der Kraan au Conservatoire Royal de La Haye. L'ensemble fait des tournées en Europe et aux Etats-Unis et présente des concerts à la plupart des festivals de musique d'aujourd'hui. En 1984, il participe à la création de *Samstag aus Licht* à la Scala de Milan. Son répertoire de musique contemporaine comprend des oeuvres de Karlheinz Stockhausen, John Cage, Steve Reich et Elliott Carter.

### RUMI SOTA

Née en 1960 à Shimane au Japon, Rumi Sota commence l'étude du piano en 1966 et de clarinette en 1971. Elle poursuit ses études au Japon, où elle obtient deux prix, jusqu'en 1983, date à laquelle elle s'installe en Allemagne. Depuis 1987 elle collabore avec Karlheinz Stockhausen.

### SUZANNE STEPHENS

D'origine américaine, Suzanne Stephens fait ses études musicales à la Northwest University et à la Staatliche Hochschule für Musik und Theater à Hanovre. Elle obtient les distinctions suivantes : Fulbright Scholarship (1969-1970), Kranichsteiner Musikpreis Darmstadt (1972), médaille d'argent au concours International de Clarinette, Genève (1972) et Podium Junge Solisten, Deutsche Auswahl (1974-1975). Clarinettiste principale à l'orchestre de la radio de Stuttgart de 1973 à 1975, elle interprète depuis 1974 les compositions de Karlheinz Stockhausen. Parmi les nombreuses oeuvres qu'elle a créées figurent *In Freundschaft* et *Tierkreis*.

### MARKUS STOCKHAUSEN

Née en 1955 à Cologne où il fait ses études de piano et de trompette à la Musikhochschule; depuis 1974, Markus Stockhausen interprète les oeuvres de son père, Karlheinz Stockhausen, lors des tournées en Europe, aux Etats-Unis et au Japon et également pour les enregistrements. Parmi les nombreuses oeuvres de Karlheinz Stockhausen écrites pour lui figurent *Sirius*, *Donnerstag aus Licht* et un solo de *Samstag aus Licht*. Depuis 1974 il se produit avec différents groupes de jazz; il joue actuellement avec le groupe Kairos qui fait de la musique intuitive. Outre ces activités, Markus Stockhausen interprète divers concerti pour trompette avec des orchestres européens.

### MAJELLA STOCKHAUSEN

Née à Cologne en 1961, Majella Stockhausen fait toutes ses études musicales en Allemagne. Depuis 1976, elle se produit comme pianiste en Europe et au Japon. Elle participe à différents festivals, notamment aux Pays-Bas et en Allemagne. Outre son activité de soliste, elle joue également avec un ensemble de musiciens de la Philharmonie de Berlin.

### SIMON STOCKHAUSEN

Née en 1967, Simon Stockhausen fait ses premières études de piano, dès l'âge de cinq ans, avec Doris Stockhausen, et à partir de neuf ans avec Pi-hsien Chen. A sept ans il commence l'étude du saxophone avec Suzanne Stephens et compose un cycle d'oeuvres, "*Musik für Junge*", qu'il dédie à son père. A onze ans il obtient le premier prix au concours international de composition à Bergame, auquel participent quatre-vingts compositeurs. Il interprète les oeuvres de Karlheinz Stockhausen et joue également avec différents groupes de jazz et de rock.

### MICHAEL SVOBODA

Née en 1960 sur l'île de Guam (Etats-Unis), Michael Svoboda suit des études de composition et de direction d'orchestre; ensuite à Stuttgart il étudie le trombone. Depuis 1981, date à laquelle il s'installe en Europe, il se produit comme soliste aux festivals de Donaueschingen, de Berlin et de Francfort, et dans divers autres pays. Il collabore avec Karlheinz Stockhausen depuis 1984 et participe à *Donnerstag aus Licht* au Royal Opera House, Covent Garden à Londres. Depuis 1982, il assure la création d'une vingtaine d'oeuvres pour trombone solo.

### ALASTAIR THOMPSON

Enfant de chœur à Westminster Abbey, ensuite ténor du chœur du King's College Cambridge, Alastair Thompson est membre, dès sa fondation, des Kings's Singers où il reste pendant dix ans. Premier ténor du Groupe Vocal de France lors de sa création sous la direction de John Alldis, il mène actuellement une carrière de soliste international. Son répertoire d'oeuvres lyriques (et récital) comprend une grande diversité de styles et de périodes de la musique.

## BERNHARD WAMBACH

Née en 1948 à Nieuwied/Rhin, Bernhard Wambach fait ses études à Brême, à Hambourg et à Darmstadt. Il participe aux grands concours de piano et se produit dans les festivals de musique d'aujourd'hui. Il interprète les oeuvres de Messiaen, Boulez, Goyvaerts, Stockhausen et Xenakis, et travaille avec de nombreux compositeurs. Son interprétation des quatorze Klavierstücke de Stockhausen est enregistrée sur disques compacts.

## RALF WARNE

Née à Mannheim en 1955, Ralf Warné apprend d'abord le violon avant de commencer, à dix-sept ans, le cor avec son père. Il poursuit ses études à Mannheim et à la Musikhochschule de Cologne. En 1977, il devient membre de l'orchestre symphonique de Düsseldorf; depuis cinq ans il est membre de l'orchestre de Bayreuth.

## ZAANS CANTATEKOOR

En 1977, le Zaans Cantatekoor, ainsi que son orchestre, sont fondés par Jan Pasveer. Chaque mois le chœur interprète une cantate de Bach dans l'église Bullekerk de Zaandam; il participe à la création de plusieurs oeuvres de compositeurs contemporains. Depuis 1980, le chœur fait des tournées en Europe; depuis 1985 il interprète la première scène du troisième acte de Montag aus Licht de Karlheinz Stockhausen.

## CONTRECHAMPS

Contrechamps, revue semestrielle.  
Editions L'Age d'Homme.  
Renseignements et abonnements: 5, rue Férou - F-75006 PARIS.  
Adresse de la rédaction: BP 67 CH-1211 GENEVE 25.

No 1 - LUCIANO BERIO (1983, 204 pages)

Berio: *textes et entretien*.  
*Etudes de* Dalmonte-Lorenzini, Osmond-Smith, Sanguineti, Albèra, Demierre. *Catalogues, bibliographie*.

No 2 - SCHOENBERG - KANDINSKY (1984, 184 pages)

Schoenberg-Kandinsky: *correspondance et textes*.  
*Etudes de* Hahl-Koch, Dahlhaus, Vallier, Boulez, Albèra, Demierre.

No 3 - AVANT-GARDE ET TRADITION (1984, 144 pages)

Ligeti, Höller, Ferneyhough, Kagel, Rihm, Lombardi, Dufourt: *textes et entretiens*.  
*Etudes de* Dinkel, Schubert, Stenzl, Dahlhaus, Decarsin, Riethmüller, Ortiz.

No 4 - OPERA (1985, 158 pages)

Weill, Nono, Zimmermann, Kagel, Pousseur, Ligeti, Berio: *textes et entretiens*.  
*Etudes de* Adorno, Schubert, Stenzl, Demierre, Michel, Sanguineti.

No 5 - BERND ALOIS ZIMMERMANN (1985, 152 pages)

Zimmermann: *textes*.  
*Etudes de* Albèra, Höller, Lombardi, Dahlhaus, Bitter, Ebbeke, Helleu. *Catalogues, bibliographie*.

No 6 - MUSIQUES NORD-AMERICAINES (1986, 198 pages)

Feldman, Copland, Babbitt, Carter, Reich, Monk: *textes et entretiens*.  
*Etudes de* Fürst-Heidtmann, Henck, Acquien, Lajoinie, Rosen, Gottwald, Kellein, Fox.

No 7 - CHARLES IVES (1986 - 190 pages)

Ives: *Essais avant une sonate, La musique de l'avenir*.  
*Etudes de* Schubert, Kaenel, Schoffman, Rathert. *Catalogues, bibliographie*.

No spécial - LUIGI NONO (1987 - 222 pages)

Réalisé avec le Festival d'Automne à Paris 1987

Nono: *textes, entretiens, correspondance*.  
*Textes et études de* Jabès, Albèra, Balasz, Mila, Stoianova, Stenzl, Döpke, Morelli, Bartaggia, Biraghi, Haller, Abbado, Piano, Cacciari. *Catalogues, bibliographie - nombreuses illustrations*.



---

No 8 - BRIAN FERNEYHOUGH (1988 - 182 pages)

Ferneyhough: *textes et entretiens*.

*Etudes de* Hübler, Mahnkopf, Gottwald, Erber, Toop, Andersson. *Catalogues, bibliographie*.

No 9 - KARLHEINZ STOCKHAUSEN (1988 - 192 pages)

Stockhausen: *textes, entretien avec Adorno*.

*Etudes de* Darbellay, Henck.

No spécial - KARLHEINZ STOCKHAUSEN (1988 - 128 pages)

Réalisé avec le Festival d'Automne à Paris 1988

Stockhausen: *textes et entretiens, correspondance avec Boulez*.

*Etudes de* Albèra, Nunes, Ferneyhough, Heidsieck, Kurtz, Piencikowski, Nicolas.

No spécial - LES SOLDATS DE BERND ALOIS ZIMMERMANN (1988)

Réalisé avec le Festival Musica 88 de Strasbourg

Zimmermann: *textes, correspondance*.

Lenz: *Les Soldats, Journal (extraits)*.

*Etudes de* Ebekke, Spies, Rabaté, Helleu.

No 10 - COMPOSITION ET PERCEPTION (1988 - à paraître)

Actes du symposium réalisé avec l'Université de Genève en mars 1987.

*Communications de* Darbellay, Lerdhal, Stenzl, Nattiez, Nicolas, Arom, Koblyakov, Newcomb, Laszlo, I. Deliège, Guertin.

Couverture:

Karlheinz Stockhausen

Photo: Lelli et Masotti

Teatro alla Scala

Coédition:

Contrechamps

Festival d'Automne à Paris

Fondation Louis Vuitton

pour l'Opéra et la Musique

Copyright: Contrechamps-Festival d'Automne à Paris 1988

Diffusion: l'Age d'Homme, 5 rue Férou, 75006 Paris

Réalisation du projet Karlheinz Stockhausen: Joséphine Markovits

Assistante: Shan Benson

Réalisation graphique:

Gilberto Cappelletti

Imprimerie:

Arti Grafiche Ricordi S.p.A.-Milan

*CONTRECHAMPS*  
*FESTIVAL D'AUTOMNE A PARIS 1988*



60FF

Imprimé en Italie