

FESTIVAL D'AUTOMNE A PARIS 1996

OPERA
NATIONAL
DE PARIS

Karlheinz Stockhausen

Opéra Bastille, Amphithéâtre

Samedi 9 novembre 1996, 20h

Dimanche 10 novembre 1996, 15h

Karlheinz Stockhausen

Welt-Parlament (1995), de Mittwoch aus Licht

pour chœur mixte a cappella

Livret, musique, mouvements, Karlheinz Stockhausen

Création française, version de concert

Durée : 40 minutes environ ; éditeur : Stockhausen Verlag

Création : Stuttgart, 3 février 1996, Chœur de la Radio de Stuttgart, SDR, sous la direction de Rupert Huber

Commande du Süddeutscher Rundfunk, Stuttgart

Südfunk-Chor, Stuttgart *Direction, Rupert Huber*

Projection du son, Karlheinz Stockhausen,

Techniciens : Arne-Jens Witzenbacher,

Matthias Schneider-Holleck

Son : Christian Leuschner

Welt-Parlament sera exécuté successivement deux fois au cours de chaque concert.

Karlheinz Stockhausen s'adressera au public après l'entracte, avant la seconde exécution de l'œuvre.

Avec le concours du Goethe-Institut

En coréalisation avec l'Opéra National de Paris



A propos de Welt-Parlament

Karlheinz Stockhausen

Le Parlement du monde siège. Le président ouvre le MERCREDI de LUMIÈRE. Il annonce l'ordre du jour : «Parlement du monde : l'amour est ici notre thème ».

Les parlementaires du monde, répartis en douze groupes, chantent dans des langues inconnues, sur des rythmes différents. Le timbre de leurs langues commence par le sombre [ou] et se déplace très progressivement, en décrivant plusieurs spirales, vers les voyelles plus claires, toujours associées aux différentes consonnes, jusqu'au [i].

A intervalles irréguliers, différents parlementaires, femmes ou hommes, s'avancent, se rendent dans l'espace vide qui sépare les deux moitiés du chœur et chantent de manière compréhensible, tournés vers les choristes mais aussi, pendant de brefs instants, vers le public, leurs déclarations sur l'amour — dans la langue du pays. A chaque fois, le président commente et le chœur des parlementaires réagit à ses commentaires avec des sautes d'intensité sonore et des courbes caractéristiques.

Couverture, Bill Viola, Hatsu Yume, (First Dream) 1981 ; photo : Kira Perov

Festival d'Automne à Paris 156 rue de Rivoli, 75001 Paris - Téléphone 01 42 96 12 27 Télécopie 01 40 15 92 88

Imprimerie Jarach - La Ruche, Paris

Entretien

Rupert Huber,

chef du chœur de la Radio de Stuttgart

Hans-Peter Jahn,

responsable de la musique contemporaine et du Chœur de la Radio de Stuttgart/Süddeutscher Rundfunk

Jahn : *Welt-Parlament* a une dimension théâtrale, en tant que partie de *Mittwoch aus Licht*, mais aussi un caractère autonome, en tant qu'œuvre chorale a cappella. Selon vous, quel est le rapport entre ces deux dimensions ? Sont-elles dépendantes l'une de l'autre ou bien la dimension théâtrale n'est-elle qu'un appendice vermiculaire ?

Huber : Nous n'avons donné qu'une simple version de concert de cette œuvre. Je ne peux donc strictement rien dire sur sa conception réellement théâtrale ; je ne peux parler que de la conception semi-théâtrale. Je ne suis pas un spécialiste du théâtre. En tout cas, la conception semi-théâtrale a incontestablement un avantage : l'aura du concert choral a cappella est couverte d'une poussière qui ne s'accroche pas, pour une fois, à l'ensemble de la représentation. Il y a là quelque chose d'étonnamment frais et — comment dire — de tout à fait civil.

Jahn : Six mois environ avant la création, vous avez donc reçu la partition achevée. Au fil de la collaboration avec Stockhausen, cette partition a connu, sur de nombreux points, une métamorphose permanente. Nous serions très heureux de connaître la manière dont ces transformations sont advenues, et leurs causes.

Huber : La partition, telle qu'elle a été livrée par Stockhausen, était très nuancée dans ses formes dynamiques, dans ses articulations. Seulement voilà : avec une œuvre aussi stratifiée et aussi complexe, personne ne peut s'imaginer le résultat dans ses moindres détails, et il y a donc eu, après coup, de nombreuses petites corrections. Stockhausen est quelqu'un qui à l'habitude de s'asseoir à sa table pour reporter ces corrections. Beaucoup d'autres compositeurs, malheureusement, ne le font pas.

Jahn : Et qu'est-ce qui a été transformé ?

Huber : Pour l'essentiel, les valeurs dynamiques touchant à la lisibilité du résultat global.

Jahn : Pouvez-vous nous dire quelque chose sur le procédé de cette composition, sur le rapport entre la partition et la réalisation, sur les voix qu'il s'imaginaient ?

Huber : Il a une imagination incroyablement prononcée. Observez les différents effets et les différentes strates sonores : vous verrez déjà combien son imagination est proche de la réalité. Il connaît assez bien le fonctionnement d'un chœur. Il a sa propre conception de ce qu'est la sonorité du chœur, une idée absolument personnelle qu'il a déjà mise en œuvre et développée dans de nombreuses autres pièces chorales, et qu'il a menée à un nouvel épanouissement.

Jahn : Ce qui me frappe à l'audition, c'est que l'œuvre, dans sa sonorité globale, émet une vibration permanente.

Huber : Vous voulez parler d'une vibration mentale ?

Jahn : Non. Une vibration sonore constante, lorsque le collectif chante. Cette vibration, je pense, découle de la masse de bavardage rythmique en oscillation.

Huber : Il a utilisé ici un type tout à fait particulier de composition chorale : il s'agit d'une composition construite sur des accords de base aux ténors, en mutation permanente ; en dessous, la basse est disposée sur son propre niveau ; au-dessus, les contraltos et les sopranos forment des niveaux différents. Ces niveaux divergent parfois beaucoup, dans leur caractère — si l'on peut dire —, dans leur caractère musical. Ils sont tantôt très disparates, tantôt moins, ce qui produit un type d'interaction engendrant l'effet que vous décrivez. L'avantage «pragmatique» à écrire de cette manière, c'est qu'à l'instar des autres œuvres a cappella de grand format — *Welt-Parlament* dure près de 40 minutes —, celle-ci ne pose strictement aucun problème d'intonation. Grâce à cette fonction des ténors, grâce à ces accords de base en mutation permanente, les autres voix ont la possibilité de pouvoir toujours s'orienter de manière inconsciente. Du point de vue de l'intonation, si je puis dire, cette œuvre fonctionne très, très bien.

Jahn : Quelles fonctions sont réservées aux solistes dans leur rapport avec le son global a cappella ?

Huber : Les solistes ont une fonction dramaturgique, dans la mesure où ils véhiculent le texte ; les autres voix chantent sans texte, sauf dans la conclusion. Les solistes introduisent le discours sur l'amour et ont pour fonction, d'un point de vue musical, d'intensifier l'action et de la compléter — ce qui ne signifie pas que ce soit un chœur fait de nuages de sons, incapable d'exister en tant que tel, et au-dessus duquel chanterait une voix solo qui, d'une certaine manière, animerait tout le reste. Ce n'est pas si simple. Il y a une très forte interpénétration de tous les éléments.

Jahn : Qu'y a-t-il de fascinant dans *Welt-Parlament*, selon vous, qui êtes chargé de créer l'œuvre, mais qui êtes aussi compositeur ?

Huber : Stockhausen a des idées très précises sur la sonorité de sa partition, dans les moindres détails — il va jusqu'à indiquer le tempo 53,5 — il entend assez précisément, ou plutôt : il entend très précisément lorsque quelque chose ne correspond pas à ce qu'il a écrit. En tant que chef, on dispose normalement d'une certaine liberté dans l'interprétation et on se situe dans la lignée d'une école de direction, une école de l'interprétation occidentale dans laquelle la partition n'est prise que comme un substrat : le soir venu, la mission de l'interprète est de l'habiller. On a donc les coudées franches quand on travaille sur Beethoven, sur Mozart, sur tout ce répertoire classico-romantique. Nous avons appris à manier cela de façon créative. Au XX^e siècle, ce n'est pas toujours le cas. Stockhausen est quelqu'un qui ne laisse guère de place à la liberté d'interprétation. L'oubli de soi que nous avons appris à acquérir en revendiquant une grande liberté de manœuvre intervient différemment dans l'interprétation des œuvres de Stockhausen. Là, on doit se plier très strictement aux données de la partition, aux vœux du compositeur, et ce type de docilité tient tout de même, pour moi, de l'exercice. Cet exercice est très salutaire — disons les choses ainsi. Cela pour répondre à votre question à propos du chef.

Parmi les nombreuses approches possibles de son œuvre, deux me concernent particulièrement et justifient selon moi sa postérité. En premier lieu, le fait que Stockhausen continue à concevoir la musique comme un tout. La musique n'est pas seulement la relation entre des notes, elle n'est pas une forme animée et véhiculée par des notes : la musique est au contraire quelque chose qui transforme l'auditeur. Et cette transformation conditionne une autre perception de ce qu'on écoute habituellement ou la perception de quelque chose de tout à fait différent. Je parle d'une musique qui a le caractère d'un modem. Un modem, c'est un élément, un outil qui relie des réalités d'ordinaire non compatibles, si bien qu'un échange peut avoir lieu. Et cette fonction de la musique, celle qui lui permet de franchir les ponts, Stockhausen se l'attribue résolument. La musique désigne, pour ainsi dire, quelque chose qui se situe au-delà du purement matériel. Maintenant, bien entendu, on trouvera toujours des gens pour reprocher à Stockhausen son transcendantalisme. Je crois que la musique fonctionne toujours d'une manière telle qu'elle nous transforme ; je crois que nous sommes capables d'en tirer une vision intellectuelle ; je crois que la musique est toujours une «interface» avec l'immatériel, qu'elle est le véritablement réel, comme le dit Yves Klein. L'aspect qu'a cet immatériel est une tout autre question : savoir s'il est le néant ou le sublime, c'est un tout autre débat. Je pense que pour un rationaliste français éclairé, le néant est tout de même un concept facilement maniable. Cette fonction de dépassement de la musique, comme je l'ai dit, Stockhausen se l'attribue, et je trouve que c'est cela, le «grand acte». La conscience du fait que la musique commence seulement au moment où elle nous transforme. Voilà la première approche.

L'autre approche, qui me paraît très remarquable, est un peu plus liée au matériau. C'est la tangibilité vocale de cette œuvre chorale. Il y a beaucoup de musique vocale au XX^e siècle et une grande partie de cette musique tient de la composition instrumentale transcrite pour voix. Ce n'est pas une manière de lui reprocher son manque de qualité : jusqu'à un certain point, c'est un problème qui relève de la technique de composition. Prenez Schoenberg, par exemple. Ses pièces dodécaphoniques sont en réalité des compositions pour vents qui ont été «arrangées», pour s'exprimer en termes polémiques. Stockhausen a su, grâce à une technique raffinée, associer les démarches chromatique et diatonique de telle sorte qu'une tangibilité vocale puisse être obtenue sans utiliser de moyens relevant de la restauration. Cela implique que le chanteur ne doit pas s'extraire sans cesse du discours musical, se corriger et se contrôler — «Où en suis-je avec l'intonation ?» —, et cela vous permet, de nouveau, un accès plus rapide et plus direct à ce que j'ai, jusqu'ici, appelé l'immatériel.

Jahn : Soit. Mais il y a aussi dans l'œuvre des moments techniques, des impondérables qui réclament leur dû et qui, en réalité, détruisent cette cohésion dont vous venez tout juste de parler ou du moins la caricaturent et la dépassent.

Huber : Sur ce point, je ne peux apporter qu'une réponse très générale. Ce sont bien entendu les interventions dramaturgiques qui font fonctionner l'œuvre en tant que tout. On ne peut pas la considérer comme une simple pièce musicale, détachée du reste. Il y a pour ainsi dire un *interruptus* en elle. Il y a le moyen de la rupture.

Stockhausen est un compositeur issu de l'avant-garde, avec les moyens stylistiques qui lui correspondent. Et le principe de la rupture, de l'illusion ou de la surprise est bien sûr pour lui un moyen stylistique éprouvé. De ce point de vue, il est un pur moderniste. Mais je pense que ça n'a pas toujours été le cas.

On lui reproche d'avoir fait marche arrière dans son évolution, quand on dit : le spécialiste des pages musicales philosophiques s'est comporté en renégat dans les années soixante avec *Stimmung* ou d'autres pièces. Mais quand je regarde ses œuvres, depuis le début, il m'est en fait relativement difficile de discerner une «marche arrière». Il y a une pièce très ancienne qui s'appelle *Choral*. Un choral est une invocation à Dieu. Puis il y a une œuvre électronique, le célèbre *Gesang der Jünglinge*, sur un texte biblique. De jeunes garçons pris dans une incroyable journée y louent leur créateur avec enthousiasme, sur les notes les plus aiguës. Bien entendu, les pièces pour clavier — ses dix premières —, ou, selon moi, l'œuvre pour orchestre *Gruppen*, offrent la possibilité de laisser de côté un aspect transcendantaliste et de ne pas y prendre garde. Ce Stockhausen s'est bien sûr fabuleusement bien inséré dans l'orientation que l'on aurait volontiers assignée ou désignée à la musique contemporaine. Et il s'est aussi très bien inséré dans un discours devenu autonome. On ne cesse de parler de cette «marche arrière». Chez lui, il s'agit tout au plus d'une «marche arrière» biographique — les événements biographiques déteignent toujours sur son œuvre d'une manière telle qu'il est devenu évident que Stockhausen a changé — il y a en lui plusieurs aspects, tout simplement.

Jahn : Dernière question : vous êtes son interprète. Actuellement, *Welt-Parlament* n'est pas concevable avec un autre chef, ne serait-ce que parce que vous avez mené avec lui tout le processus de création de l'œuvre. Comment la réaliseriez-vous si vous aviez la liberté de le faire ? La réalisation serait-elle pour vous purement concertante, ou bien les attributs théâtraux devraient-ils encore jouer un rôle ?

Huber : Je ne ferai pas de déclarations provocantes. En tant que musicien et compositeur, je fonctionne d'une autre manière que lui — c'est légitime — la question ne se pose pas à moi en ces termes. Je n'ai pas, comme Stockhausen, une vision de l'œuvre. Je ne fais que l'approcher, y compris en passant par sa présence. La partition est une chose, la présence du compositeur en est une autre. Et si celui-ci exprime des vœux qui vous surprennent, on est forcé d'en tenir compte. Bref, la question, telle que vous la formulez, ne se pose pas pour moi. Je veux suivre la trace de l'œuvre telle que lui se la représente, et non pas courir après une vague image qui mène à l'erreur.

Extrait du livret

de Karlheinz Stockhausen,

MITTWOCH aus LICHT

Tag der Räume — Mittwoch der Zusammenarbeit

MITTWOCH aus LICHT

Tag des Weltparlamentes — Mittwoch aller Völker

MITTWOCH aus LICHT

Tag der Versöhnung — Mittwoch der Verständigung

MITTWOCH aus LICHT

Tag der Gleichberechtigung der Frau — Mittwoch des Friedens

MITTWOCH aus LICHT

Tag der Merkur — Mittwoch der kosmischen Solidarität

MITTWOCH aus LICHT

Tag des Fliegens — Mittwoch der Lüfte

MITTWOCH der Tag des Merkur

MITTWOCH aus LICHT

Tag der Michaeliten und der Evakinder und der Luziferiten

MITTWOCH aus LICHT

Tag der neuen Sprache — Mittwoch der rotierenden Formeln

MITTWOCH aus LICHT

Tag der Orchester-Finalisten — Mittwoch der Helikopter-Quartettisten

MERCREDI de LUMIERE

Jour des espaces — mercredi du travail en commun

MERCREDI de LUMIERE

Jour du parlement du monde — mercredi de tous les peuples

MERCREDI de LUMIERE

Jour de la réconciliation — mercredi de l'entente

MERCREDI de LUMIERE

Jour de l'égalité de la femme — mercredi de la paix

MERCREDI de LUMIERE

Jour de Mercure — mercredi de la solidarité cosmique

MERCREDI de LUMIERE

Jour de l'envol — mercredi des airs

MERCREDI jour de Mercure

MERCREDI de LUMIERE

Jour des michaeliens et des enfants d'Eva et des lucifériens

MERCREDI de LUMIERE

Jour du nouveau langage — mercredi des formules en rotation

MERCREDI de LUMIERE

Jour des finalistes de l'orchestre — mercredi des quatuoriens à l'hélicoptère

Traductions de l'allemand, Olivier Mannoni

Biographies

Karlheinz Stockhausen

Né en 1928, Karlheinz Stockhausen étudie le piano, la musicologie, la philologie et la philosophie au conservatoire et à l'université de Cologne, avant de suivre en 1951 les Ferienkurse für Neue Musik de Darmstadt où il enseigne deux ans plus tard. Membre fondateur du studio de musique électronique de Cologne en 1953, il suit les cours de phonétique de Werner Meyer-Eppler à l'université de Bonn (1954-1956), tout en dirigeant la revue *Die Reihe* (1954-1959). Professeur aux Kölner Kurse für Neue Musik (1963-1968), à l'université de Pennsylvanie (1965) et à l'université de Californie (1966-1967), Stockhausen poursuit une intense activité d'interprète, de théoricien et de conférencier qui l'amène à parcourir de très nombreux pays, parmi lesquels le Japon où il est accueilli pour l'Exposition universelle de 1970. Depuis 1977, il compose un cycle de sept opéras, *Licht* (*Donnerstag* en 1981, *Samstag* en 1984, *Montag* en 1988, *Dienstag* en 1993, *Freitag* en 1996...). Il a composé à ce jour 254 œuvres et publié 70 CDs disponibles au Stockhausen Verlag, D-51515-Kuerten.

Südfunk-Chor, Stuttgart

Fondé en 1946, le Chœur de la Radio de Stuttgart accorde une place importante aux classiques de la modernité et à la musique contemporaine, interprétant notamment Schoenberg, Feldman ou Nono. Le travail de ses trente-six chanteuses et chanteurs embrasse des productions en studio, le plus souvent *a cappella*, et des concerts symphoniques avec l'Orchestre de la Radio de Stuttgart, mais aussi avec différents ensembles instrumentaux et avec les autres chœurs et orchestres des radios allemandes.

Dans *Welt-Parlament* :

Sopranos : Barbara van den Boom, Roswitha Fischer, Barbara Guntner, Suzanne Leits, Marianne Luxenburger, Petra Hoffmann, (soprano colorature)

Christa Muckenheim, Pia Schäfer-Mayer, Annette Ruoff,

Altos : Monika Bair-Ivenz, Frauke Bethge, Sabine Czinzel, Ursula Gerlach-Kleint, Ulrike Gmeiner, Ulrike Koch, Susanne Meissner, Beate Westerkamp, Ute Wille

Ténors : Peter Besch, Frank Bossert, Wolfgang Isenhardt, Alexandre Ioudenkov, Georg Kaplan, Herbert Klein, Rüdiger Linn, Hubert Mayer, Paul Mühlischlegel

Basses : Manfred Ackermann, Richard Anlauf, Andreas Fischer, Reiner Holthaus, Achim Jäckel, (bègue)

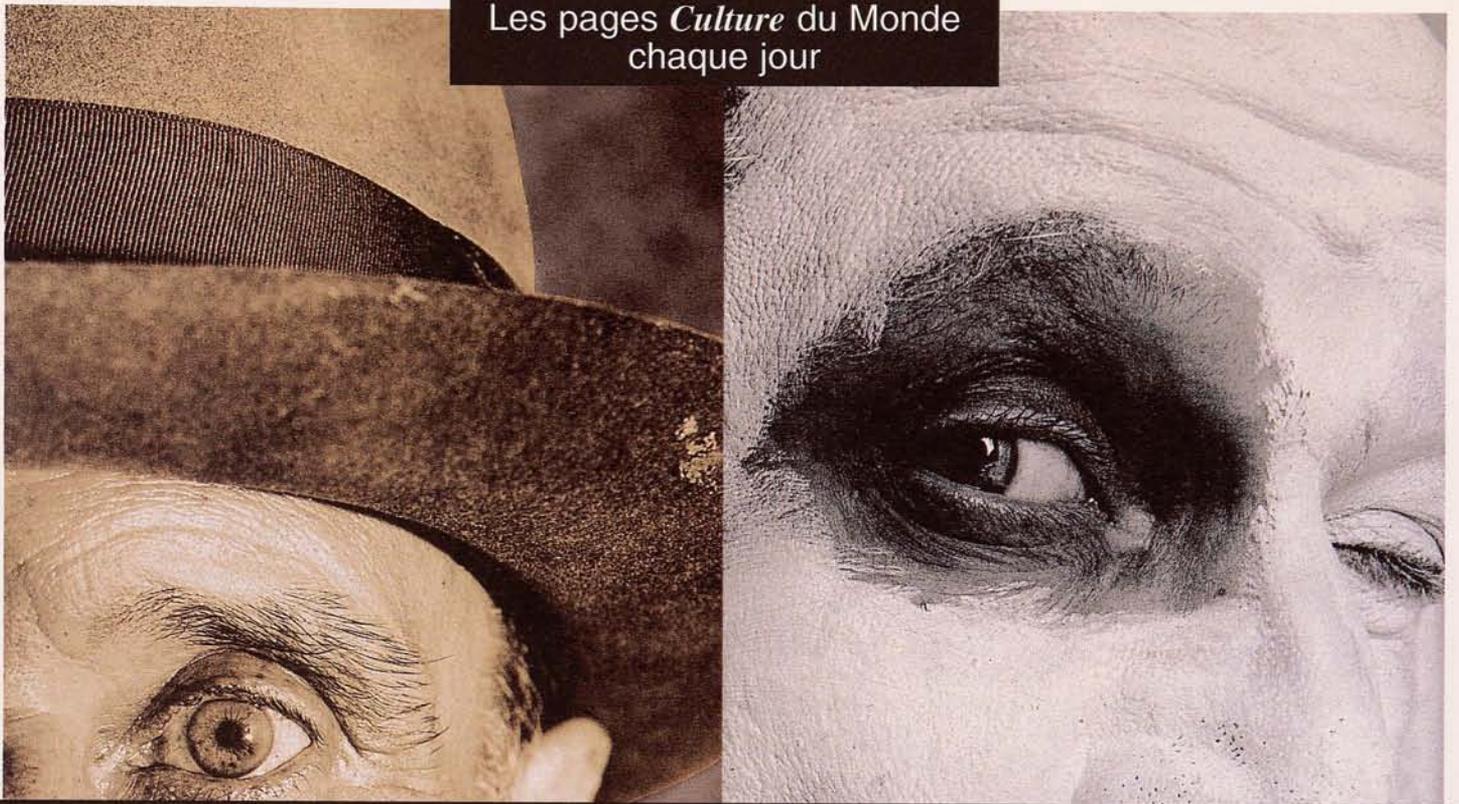
Helmuth Kühnle, Ernst-Wolfgang Lauer, (baryton)

Rainer Nauber, Joachim Tränkle

Rupert Huber

Né en 1953, Rupert Huber étudie la direction et la composition au Mozarteum de Salzbourg et à Paris. Assistant de Leopold Hager et de Herbert von Karajan, il est régulièrement invité par différents chœurs allemands et participe à de nombreuses productions d'opéras. Directeur du Chœur de la Radio de Stuttgart depuis 1990, il dirige près de cinq cents enregistrements et une vingtaine de créations, parmi lesquelles le *Welt-Parlament* de Karlheinz Stockhausen ainsi que des œuvres de Febel, Rihm, Kyburz et de Huber lui-même.

Les pages *Culture* du Monde
chaque jour



**ON PEUT ÊTRE PEINTRE A MOSCOU OU COMÉDIEN A CHICAGO
ET PARTAGER LA MÊME PAGE DANS LE MONDE.**

C'est parce que la culture se crée et se recrée chaque jour que le Monde lui consacre quatre pages quotidiennes. Avec des enquêtes, des reportages et des informations inédites, on ne lui donne plus seulement sa place, on la lui reconnaît.



Le Monde

FRFAP-1996-M-07-PRGS

BDDF. Portraits of J. BEUYS and S. BERKOFF © ALASTAIR THAIN