

En démontant les structures d'écritures du thème de l'envol, on perçoit une trame formelle de tout l'opéra, que ce soit dans le traitement des « voix de montagnes » du deuxième chapitre (où les mots lancés dans les vallées désertiques sont captés dans les rythmes saccadés de balles de ping-pong) à différents points de l'espace (Ex. 2) ou à l'arrivée près du Symorg, lieu sacré protégé par les anneaux de feu.

Dans la partition, il s'agit bien sûr d'anneaux acoustiques. La technologie devient en quelque sorte une mise en scène du son. La voix de la huppe est prise avec le cor dans des systèmes d'échos aux durées très rapprochées. Une écriture en sauts d'octaves crée un timbre jamais entendu tout au long de l'œuvre. L'accélération du rythme et des échos constitue ce que l'on appelle en écriture classique une strette. Ici, il s'agirait d'une « strette tournante ».

Une fondamentale soulignée par le cor et l'ensemble instrumental accentue cette impression d'envol des timbres et des oiseaux dans le spectacle. Il s'agit certes d'une expérience amorcée magistralement dans le prélude de l'*Or du Rhin* de Wagner et d'un rapport pour moi essentiellement musical entre le visuel et le sonore. La marche harmonique baroque et les vapeurs du Rhin ne sont pas que des métaphores d'époque!

En parcourant un travail de recherche qui s'étend de la pièce *Appels* jusqu'à la *Conférence des oiseaux* ou les *Réciproques* (œuvre écrite pour le Groupe Vocal de France), il me semble que dans ces efforts musicaux pour réveiller le matériau sonore se définit progressivement une certaine idée de l'opéra et de la théâtralité du son. Peut-être l'ambiguïté du « musical » que nous évoquions plus haut est-elle déjà le propre de la voix⁽²⁾?

La voix humaine diffère fondamentalement du son qui est simple donnée objective.

Cette même différence vaudrait pour l'instrumental, son provoqué par l'humain et qui en ce sens s'apparente à la voix. Ne s'agirait-il pas d'un nouveau post-sérialisme ouvrant des perspectives dans l'informatique musicale?

(2) Danielle Cohen-Levinas, *La voix au-delà du chant*, éditions Michel de Maule, Paris, 1987.

LA COMPOSITION COMME ESSAI DE SYNTHÈSE STRUCTURELLE ET SÉMANTIQUE

Karlheinz Stockhausen et son projet compositionnel *Licht*¹

Rudolf FRISIUS

Parmi les compositeurs connus de notre siècle, Karlheinz Stockhausen est en somme le plus connu des inconnus. Son œuvre est presque entièrement accessible: l'on donne la musique de Stockhausen dans tous les continents. Presque toutes ses œuvres ont été enregistrées par les radios, voire sur disque, et publiées de surcroît en partition. La littérature sur Stockhausen est très étendue; à côté de quatre volumes rassemblant les textes de Stockhausen lui-même, on trouve plusieurs monographies, nombre d'analyses diffusées à la radio, et des publications journalistiques à perte de vue, qui parlent du compositeur ou de sa musique. Comme on dispose par ailleurs de commentaires verbaux de Stockhausen (interviews, analyses, communication, cours), conservés en abondance, on pourrait supposer qu'il ne reste plus guère de questions importantes le concernant auxquelles on n'aurait déjà trouvé de réponse, ou que l'on pourrait trouver aisément au vu d'une documentation aussi riche. Ce qui est remarquable en particulier, c'est l'exhaustivité avec laquelle Stockhausen n'a cessé de débattre les problèmes de son métier; on pourrait croire que sa pensée musicale a dû trouver une large diffusion — non seulement parmi les spécialistes, qui étudient les partitions et les

1. Paru dans *Neuland/Ansätze zur Musik der Gegenwart*, volume 2 Bergisch Gladbach 1982.

théories de Stockhausen, mais aussi parmi les amateurs intéressés, qui ont lu les interviews et les textes accompagnant les disques, qui ont rencontré Stockhausen et sa musique dans des émissions de radio ou de télévision, ou des conférences publiques.

Malgré cette quantité d'informations, il ne faudrait pas cependant ignorer qu'il existe également un « Stockhausen inconnu » — un Stockhausen qui, selon certains, a tellement évolué au cours de sa carrière de compositeur qu'on ne peut s'en faire une image cohérente ; un Stockhausen qui irrita même ses disciples les plus convaincus, lesquels préféraient la plupart du temps un « ancien » Stockhausen, historiquement fixé et prévisible, à l'« actuel », marqué toujours par ce que cet actuel avait d'incertain (beaucoup d'amateurs de la musique contemporaine respectent des œuvres comme *Zeitmasse*, *Gruppen* ou le *Chant des adolescents*, mais beaucoup d'entre eux estiment que la musique du compositeur, plus tard, aurait considérablement perdu de la qualité qu'elle avait au milieu des années 50 — et pour ce qui est de fixer exactement ce « plus tard », les opinions divergent encore considérablement).

C'est avant tout le Stockhausen des années 70 qui a semé quelque perplexité dans le rang des ci-devant disciples. Il développa alors un langage musical où beaucoup ne reconnaissaient plus le compositeur des années 50 et 60 (plus exactement : dans lequel ils ne retrouvaient plus les qualités essentielles du Stockhausen plus jeune). Quelques-uns seulement se demandaient si les pièces récentes ne jetaient pas également une lumière nouvelle sur ses œuvres anciennes — ou, pour nommer une problématique plus vaste, si les nouvelles œuvres ne pouvaient éclairer des transformations plus générales de toute l'évolution de la musique récente.

On attend encore des analyses approfondies de la soi-disant césure dans l'évolution musicale de Stockhausen, et qui indiquerait une coupure plus décisive : est-ce que la musique s'est transformée à partir de 1968 aussi radicalement qu'à partir de 1917/1918. Est-ce que ces deux césures seraient comparables dans leur signification — et même pour ce qui est de leur fonction de « seconde » césure, complémentaire (dans la seconde moitié de notre siècle, l'émancipation de la musique produite de manière « technique » avait précédé, dans la première, celle de la musique « atonale ») ? Est-ce que la musique des années 70 se serait engagée dans une direction comparable à celle des années 20 (que l'on constatera avec satisfaction ou regret — selon l'attitude que l'on adopte vis-à-vis des innovations musicales déjà anciennes et qu'une évolution ultérieure

tendait apparemment à révoquer) ? Est-ce que cette mutation musicale, jadis comme naguère, ne dépassait pas les différents courants stylistiques, fussent-ils en concurrence ? Est-ce que le retour vers des formes d'expression connues, comme on la trouve dans la première moitié du siècle non seulement chez Stravinsky, mais aussi chez Schönberg et ses élèves, est-ce que ce retour n'est pas de nouveau un dénominateur commun, qui rassemblerait non seulement Kagel et Stockhausen (peut-être même Xenakis), mais encore des compositeurs orientés apparemment de façon tout à fait différente, comme par exemple Wolfgang Rihm ? (Et si cela s'avérait, la raison n'en serait pas d'ailleurs obligatoirement qu'après l'époque de l'après Schönberg et l'après Webern, les temps seraient venus pour une renaissance de Ives : la musique de Ives doit être interprétée selon un rapport tout à fait différent à la tradition et à l'évolution — musicale ou extramusicale, en particulier en ce qui concerne la sociologie de la musique — que dans la majeure partie de la musique moderne, fût-elle d'avant-garde ; il ne faut pas chercher dans la musique de Ives des évolutions en arrière, comme on les trouve même maintenant dans celle d'un expérimentateur radical jadis, John Cage.)

*
**

Dans les années 50, Stockhausen a développé de multiples alternatives aux ordres compositionnels et expressifs traditionnels : ses pièces « ponctuelles » (comme *Kreuzspiel* ou *Spiel*) semblaient liquider entièrement les paramètres classiques de l'harmonie, du rythme, de la mélodie et de l'instrumentation en une musique faite de « points ». Ses *Études électroniques* I et II se détachent radicalement de la pratique musicale ancienne, liée à l'interprétation *live*, et même de l'idéal d'un son « vivant », mesurable à l'expérience instrumentale ou quotidienne (comme cela valait encore auparavant pour la musique concrète d'un Pierre Schaeffer ou d'un Pierre Henry). Les prémisses à partir desquelles le jeune Stockhausen s'était présenté au début des années 50 au public paraissaient viser une dissolution totale du langage musical et de la pratique musicale traditionnelle. Et peu de personnes remarquèrent alors que Stockhausen cherchait toujours à contrebalancer également cette évolution dans ces œuvres initiales et ses modèles théoriques (avant tout dans sa pratique compositionnelle ; de manière un peu moins évidente dans ses réflexions théoriques) : les fondements de la théorie et de la technique compositionnelle étaient soumis à des modifications qui permettaient — fût-ce même occasionnellement

au moyen d'antithèses non véritablement intégrées — un retour vers les possibilités anciennes: vers l'interprétation *live* (au même moment que les *Etudes* furent écrits les *Klavierstücke* V à VIII), vers un texte musical plus « ouvert », à interpréter de manière variée (dans le second cycle des *Klavierstücke*, puis dans les œuvres instrumentales aléatoires comme *Zyklus* et *Refrain*), un retour vers un matériau sonore « connu » ou « vivant », de l'expérience acoustique quotidienne (dans le *Chant des adolescents* l'enregistrement des voix de garçons qui complètent le matériau purement électronique, dans *Kontakte* l'intégration entre couleurs électroniques « inconnues », et couleurs instrumentales, « connues »). C'est surtout dans ses œuvres instrumentales que Stockhausen est vite revenu vers les catégories anciennes de l'harmonie et de la mélodie (de manière très sensible dans la cantate *Momente*, une des œuvres-clefs des années 60). Même dans ses compositions produites de manière technique, Stockhausen admit peu à peu non seulement des sonorités reconnaissables, mais même des constellations musicales connues, voire des enregistrements de musiques préexistantes comme matériau de départ (le folklore des différents continents dans *Tele-musik*, les bruits et les différents hymnes nationaux dans *Hymnen*, la musique de Beethoven dans *Stockhausen-Beethoven-opus 1970*, une version à part de la composition-processus *Kurzwellen*). Enfin, Stockhausen tenta même de rétablir au moyen de sonorités synthétiques des ordres courants dans la musique instrumentale, comme les accords de douze sons dans la région russe de *Hymnen*, ou les mélodies dodécaphoniques produites de manière électronique (sur le synthétiseur A 100) dans la partie de bande de *Sirius*. Si bien que la tentative de réconcilier les techniques élaborées pendant les années 50 avec celles que la technique sérielle avait voulu remplacer ne devait pas se faire attendre: avec le travail thématique et motivique. Ainsi la composition avec des structures sérielles (comme Gottfried Michael Koenig par exemple continua à la développer pour aboutir maintenant à des programmes compositionnels commandés par ordinateur) fut modifiée chez Stockhausen selon une perspective entièrement différente: Stockhausen en vint à une nouvelle édition sérielle d'une composition monothématique, plus tard même polyphonique et pluri-thématique, ordonnée selon une « super-formule ». Des « formules » comme les mélodies initiales de *Mantra*, *Inori* et *Harlekin* ou les douze mélodies de *Tierkreis* ont été canonisées par Stockhausen dans son projet le plus ambitieux à ce jour, le cycle de *Licht* commencé en 1977, où ces mélodies sont citées en des endroits marquants. Elles

s'inscrivent alors dans le contexte d'une musique développée à partir d'une « super-formule » en trois couches, ce qui ajoute des dimensions supplémentaires à ses possibilités expressives et symboliques: les mélodies et les superpositions se présentent dans les nouvelles pièces de Stockhausen comme des allégories, par exemple de galaxies, des heures du jour, des saisons, de caractères ou de principes mythiques; ainsi les trois formules composant la super-formule de *Licht* symbolisent le principe de la contradiction (Lucifer), le principe de Dieu-Sur-Homme (Michael) et le principe médiateur, féminin (Eva).

*
**

Le cycle de *Licht* est conçu comme la tentative d'intégrer l'unité dans la multiplicité — ou, inversement, la multiplicité dans l'unité — non seulement dans la conception d'une structure sérielle, mais également de l'articuler comme figure (*Gestalt*) — même si elle échappe aux modes de perception traditionnels. Et ceci est obtenu pour une bonne part grâce à une construction qui s'oriente en premier lieu selon des *constellations sonores* (des *constellations de chiffres*, comme on les trouve transposées, dans *Gruppen* ou *Zyklus*, de la dimension élémentaire des hauteurs à d'autres paramètres, restent, dans la conception formelle globale de *Licht*, déduites et secondaires.)

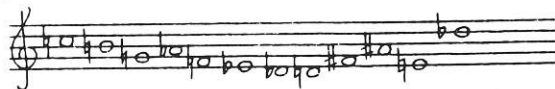
Les trois « formules » qui sont la base du cycle (dans leur constellation polyphonique comme « super-formule ») peuvent être interprétées dans un contexte analytique traditionnel comme *séries dodécaphoniques*. Ceci s'impose également dans le cadre de l'évolution sérielle à l'intérieur de l'œuvre de Stockhausen: dans les agencements de hauteurs chez Stockhausen, des structures sérielles consistant dans la variation de petites cellules d'intervalles, sur le modèle du *Concert* op. 24 pour neuf instruments de Webern, ne jouent qu'un rôle exceptionnel, comme dans l'*Etude électronique* No.1; même la conception de la série comme réservoir de constellations variables d'intervalles, centrale chez Schönberg, ne joue qu'un rôle secondaire chez lui. En revanche, il faut mentionner des configurations spéciales, comme des séries comportant tous les intervalles (dans *Gruppen* par exemple) ou des concaténations de séries rappelant la technique des tropismes de Hauer (par exemple dans le *Klavierstück* I). Ils ne suffisent guère cependant à expliquer certains rapports importants dans la pensée des auteurs chez Stockhausen (et surtout sa nouvelle phase dans la composition avec les « formules »): en règle générale, les suites de douze sons chez Stock-

hausen exposent, si elles sont employées mélodiquement dans une pièce, des *figures* (Gestalten) mélodiques fixes, avec des caractéristiques le plus souvent constantes.

Ce qui frappe alors, c'est que pour Stockhausen, il est plus important que la figure apparaisse entièrement et soit reconnaissable plutôt que de respecter la loi de non-répétition et de suppression des sons à l'intérieur du total chromatique qu'elles exposent. Comme les séries se suivent plusieurs fois *sans transposition*, on retrouve certaines fois une clôture qui ramène après la douzième note de nouveau la note initiale. On peut déjà remarquer ceci dans une pièce ancienne, *Formel*, que Stockhausen a permis d'exécuter seulement vingt ans après sa composition, en 1971 — après l'achèvement de *Mantra*, une partition dodécaphonique néomélodique, où il retrouve en somme les techniques de *Formel*.

Dans *Mantra*, on rencontre une modification décisive de la technique dodécaphonique, qui s'ébauche déjà dans des œuvres antérieures (non seulement dans *Formel*, mais aussi dans *Choral* par exemple): la série de douze notes devient une série de treize notes en revenant à la fin à la note initiale. Ainsi se conjuguent la totalité chromatique et la clôture tonale — comme en une synthèse de la conception dodécaphonique de Schönberg et de la conception tonale de Hindemith, visant une tonalité élargie aux douze sons.

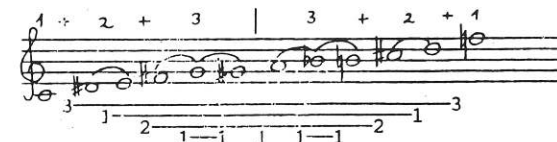
La série de treize sons peut-être définie en somme comme série dodécaphonique « *sur-complète* »; par ailleurs, il existe dans la musique de Stockhausen des formules que l'on pourrait qualifier de séries dodécaphoniques *incomplètes* (où le total chromatique n'apparaît pas entièrement). Une telle série est par exemple à la base de la formule de *Harlekin*. Un son du total chromatique y est omis, alors qu'un autre revient deux fois, constituant une « fausse » série dodécaphonique à la fois « *sur-complète* » et *incomplète*. En cela, Stockhausen renoue d'une part avec sa conception des formes négatives et positives, développée déjà dans les années 60, établissant que des places vides, des trous à l'intérieur d'une constellation peuvent être significatifs dans la construction; d'autre part, une formule comme celle de *Harlekin* montre clairement une tendance vers une tonalité, caractéristique surtout des formules « *sur-complètes* »: le son répété apparaît à deux octaves différentes; le tabou de l'octave, si puissant dans la musique sérielle est donc levé dans la construction:



On trouve en revanche dans les compositions récentes avec formules des exemples où toutes les notes d'une série restent équivalentes, comme dans la dodécaphonie classique: par exemple dans la série fondamentale du cycle de duos *Am Himmel wandre ich* (*Indianerlieder*):



Le total chromatique régit la forme globale du cycle: il contient douze lieder, qui introduisent un à un comme note centrale tous les sons de la série fondamentale. La composition se présente donc non pas comme une structure de permutations pour ainsi dire sans centre de gravitation et sans direction, mais comme un processus global: l'auditeur peut suivre pas à pas comment naît une structure sérielle. Ceci est facilité par le gel des positions d'octave tout au long du cycle. Comme les sons dans leurs multiples répétitions apparaissent également en un ordre varié, on perçoit non seulement leur place dans l'ordre de la série, mais aussi la structure de l'échelle qui la soutient:



On voit que la série comporte à la fois des relations de symétrie (entre la première et la seconde moitié), et une tendance unificatrice vers une directionnalité, qui coiffe les symétries internes: un mouvement mélodique ascendant, que l'on peut interpréter par rapport au texte (le dernier lied commence avec le vers « Sacred I have been made »).

Malgré cet équilibre entre total chromatique et processus global, il ne faut pas négliger que la suite de notes présente d'autres caractéristiques, qui ne sont pas facilement compatibles avec les premières. On remarque une nette prédominance d'intervalles et de constellations d'intervalles tonalement forts:

do fa# sol mi ré# sol# do# si ré la sib fa
do — sol ré# — sol# ré_la sib — fa
sol# — do#
do — fa
do — sol-mi ré — sib-fa

Cette série, utilisant également le total chromatique, montre donc encore une fois un caractère tonal évident, celui des séries « sur-complètes » de Stockhausen. On voit très bien déjà dans une œuvre ancienne, *Choral*, comment de telles structures d'intervalles facilitent la mémorisation pour les chanteurs :

ré mib do lab sib fa sol mi fa[#] do[#] si la (ré)
 mib ____ lab fa[#] _do[#]
 sib_fa la _ré
 do_lab do[#] _la
 mib-do-lab mi ____ do[#] _la

Cet effet de « tonalisation » est encore renforcé par des répétitions de notes :

ré (ré) mib do lab (lab sib) fa (fa)
 (fa) sol mi fa[#] (mi fa[#]) do[#] (do[#]) si la ré

Avec les répétitions est introduite une distinction entre notes principales et notes secondaires, adjacentes — un procédé que Stockhausen a développé ensuite et qui joue un rôle important surtout dans ses récentes compositions avec formules. On peut rencontrer non seulement des répétitions immédiates, mais aussi des anticipations ou des reprises de sons mélodiques (de notes voisines mais également éloignées). Stockhausen renouvelle et renforce des procédés que l'on rencontrait déjà dans la technique dodécaphonique classique (moins dans les structures rigoureuses de Webern, que la musique des années 50 prenait pour modèle, mais surtout chez Schönberg, dans la composition de mélodies marquantes, comme celle qui ouvre le mouvement lent du 4^e *Quatuor*). Déjà dans la première des nouvelles compositions avec formule, dans *Mantra*, on rencontre cette technique : la note *mi* de la série est introduite par une figure de gruppette qui anticipe à la fois cette note elle-même, et les deux suivantes (fa et ré) :

la si sol (mi fa mi ré) mi fa ré
 (mi) mi
 (fa) (ré) fa
 ré

La formule de Michael dans *Licht* est structurée de manière tout à fait semblable, avec une note de la série, répétée, qui est préparée par un gruppette. La note principale et la note secondaire supérieure de cette figure reprennent une note déjà introduite auparavant, la note secondaire inférieure

anticipant des notes énoncées plus tard. Chaque note du gruppette se rapporte donc à des sons principaux (proches ou éloignés) de la formule.

La distinction entre sons principaux et adjacents se trouve chez Stockhausen même dans les pièces sérielles rigoureuses (surtout dans le deuxième cycle des *Klavierstücke*). Son importance s'est accrue encore dans les compositions récentes avec formule. Stockhausen lui-même a commenté cela dans son analyse exhaustive de *Inori* (dans *Vortrag über Hu*) : dans la formule de cette pièce pour orchestre, on trouve des sons secondaires surtout entre les différents membres de la formule, séparés par des silences, essentiellement comme *souvenirs* de sons principaux déjà énoncés (« notes-échos ») ou comme *sons de transition*, qui forment une sorte de conduit à l'intérieur d'un intervalle large de la série.

Dans la super-formule de *Licht*, Stockhausen différencie davantage encore les fonctions des éléments principaux et secondaires : il parle ainsi d'*improvisations* qui modifient des sons ou des intervalles précédents (soit avec des *souvenirs*, soit avec des *anticipations*).

Même à propos de la superformule de *Licht* et de ses formules partielles (par exemple la formule de Michael), Stockhausen parle d'« échos ». Il désigne habituellement par là des répétitions adoucies quant à la dynamique d'éléments précédents de la formule (par ex., le second membre de la formule, formé par la quarte fa dièse-si, est répété plusieurs fois en écho — la dernière comme « demi-écho » qui ne donne que le début du motif) ; la même technique renoue évidemment avec le procédé comparable dans *Inori*.

De même, on trouve préfiguré dans cette œuvre le procédé des conduits à l'intérieur d'un saut mélodique au moyen d'*échelles*. On y rencontre un intervalle de sixte ascendante (entre le deuxième et le troisième membre de la formule) par une échelle ascendante ; dans *Licht*, ces échelles ou quasi-échelles (parfois aussi des glissandi) servent avant tout à relier des intervalles assez grands à l'intérieur d'un membre de la formule : la sixte descendante au centre de la formule de Michael, la septième ascendante au début de la formule de Lucifer, différents sauts plus restreints dans celle d'Eva (par exemple le triton final, et différents intervalles de tierce).

Stockhausen distingue entre événements principaux et secondaires non seulement pour ce qui est de la suite des

hauteurs, mais encore du relief rythmique: les durées principales sont séparées soit par des silences, soit par ce que le compositeur appelle des *silences colorés*. Cette distinction indique qu'une opposition entre le principal et l'adjacent existe également dans le domaine des hauteurs (non pas seulement dans l'ordre de hauteurs clairement fixées): mis à part les sons, divers *bruits* entrent aussi dans les constructions de Stockhausen, dont la suite peut s'adosser rythmiquement (et d'aventure même dans des différenciations de hauteurs importantes) aux membres centraux de la formule correspondante.

Stockhausen distingue entre les *noyaux* de la formule (sa réduction à une suite de hauteurs avec un rythme particulier) et les formules complètes, qui sont enrichies de plus par une combinaison caractéristique de différents événements adjacents. On trouve ainsi à l'intérieur de la formule de Michael une improvisation et un bruit après le premier membre, plusieurs échos après le second, et un silence coloré (avec un *accelerando* final) après le troisième. Les deux autres formules du cycle sont construites de manière analogue. Dans la superposition des trois formules, Stockhausen a agencé les événements principaux et secondaires de manière à ce que la clarté de l'ensemble polyphonique soit encore garantie à l'audition.

La super-formule doit régir la construction du cycle entier, des détails mélodico-harmoniques jusqu'au processus global (qui s'étend sur vingt heures, en sept représentations) du projet. Ces deux facteurs sont assez perceptibles à l'oreille dans les parties déjà achevées, surtout dans *Donnerstag*. Ainsi les hauteurs prédominantes de *Donnerstag* découlent de la quatrième section de la super-formule, qui contient la journée de jeudi (Donnerstag) comme quatrième de la semaine. On trouve là, superposés:

— le 3^e membre de la formule de Michael avec les noyaux *do — mi — sol — mib*, l'intervalle *do-mi* pouvant être relié par une échelle descendante, principalement chromatique:

do — si — sib — la — sol — solb — fa — mi

Les sept degrés qui se suivent ici régissent non seulement le détail du déroulement mélodique, mais aussi des rapports mélodiques plus vastes: ils désignent en même temps l'ordre des sept degrés sur lesquels la formule de Michael sera transposée dans les sept « stations » centrales de l'acte central, le second. Ces stations marquent en même temps le chemin du *Voyage de Michael autour de la terre*; le trompettiste soliste, qui représente instrumentalement le héros, joue alors des solos à travers les fenêtres d'un immense

globe. Il parcourt dans la pièce les stations Allemagne (Cologne), New York, Japon, Bali, Inde, Afrique et Proche-Orient (pour l'essentiel Jérusalem).

— une note de la formule d'Eva, le *si* bémol, et

— deux notes de la formule de Lucifer (*do* dièse et *la*)

Si l'on répartit ces accords sur différentes positions d'octave (la formule d'Eva au milieu, celle de Lucifer plus haut), on obtient comme premier accord résultant les notes *do — si bémol — do* dièse. Cette superposition des trois sons est donnée d'emblée dans *Donnerstag* (par les instruments sur bande). Cet accord (ou ces composantes) détermine le climat harmonique de la première scène, comme une surface étendue, peu changeante.

On peut déduire de la formule d'autres accords de deux sons, comme *mi — do* dièse puis *sol — do* dièse. Ces deux accords sont entendus comme un tapis sonore à la fin de *Michaels Reise*: le premier énoncé au moment où la giration du monde s'interrompt et donne le branle à un mouvement contraire du globe; le dernier apparaissant quand on atteint Jérusalem. Il forme des tissus harmoniques chaque fois que les titres de sections évoquent le monde du Nouveau Testament: conspuation, crucifixion, ascension. La note *la*, surtout dans une association avec un *do* dièse en ostinato, est clairement présente à l'acte II; quant au *mi* bémol, il prédomine dans l'acte III, en particulier dans la seconde et dernière scène comme note tenue et comme dernier degré de la transposition de la formule de Michael. (La super-formule veut que pendant cette longue tenue finale, aucun autre son central d'autres couches n'apparaisse plus.)

La construction de *Donnerstag* est déterminée pour une bonne partie par le chiffre 7. Il y a ainsi:

— sept notes centrales, dans trois couches: *do mi sol mib*
sib
do# la

— sept degrés dans l'échelle qui relie les deux notes centrales de la formule prédominante (Michael): *do si si b la sol fa# fa (mi)*

— L'intervalle que remplit cette échelle presque entièrement chromatique est formé de sept demi-tons (quinte juste).

— Il y a sept stations dans le voyage: 1. Allemagne, 2. New York, 3. Japon, 4. Bali, 5. Inde, 6. Afrique, 7. Proche-Orient.

— Il y a sept scènes partielles au début du premier acte (récit de la jeunesse de Michael) dont le nombre se reflète dans les endroits parallèles au cours de l'œuvre,

— un résumé en sept sections dans la dernière scène de l'œuvre, qui suit en même temps les sept lettres formant le nom du protagoniste :

Mélodies de l'enfance (acte I, I Jeunesse)

Intensité de l'amour (acte I, II Mondeva)

Chromatisme des âmes (acte I, III Examen)

Harmonie des langues (acte II, voyage, stations 1 à 7)

Audiogramme des sentiments (acte II, crucifixion)

Extase de la polyphonie (acte II, ascension)

Lumière de la résurrection (acte II, retour)

(Cette symbolique figure en même temps plusieurs caractéristiques musicales de la formule de Michael, par exemple la prédominance du mélodique dans le premier membre, caractéristique par ses intervalles, l'intensité dans les différents échos à l'intérieur du second membre, le chromatisme du troisième. Ce parallélisme entre les détails et la structure globale est représenté dans la scène finale par des jeux d'ombres).

— Il y a sept membres dans la formule d'Eve (tessiture moyenne), alors que celle de Lucifer, dans le grave, en comporte six, et celle de Michael, dans l'aigu, cinq).

— Le chiffre 7 comme chiffre intervallique (la quinte comme somme de sept demi-tons est mise en relief dans chacune des formules : dans celle de Michael par l'ambitus du dernier membre, dans celle de Lucifer par l'ambitus du second : au centre, juste après ce membre, Lucifer compte à voix haute jusqu'à sept).

Par ailleurs, le chiffre 11 revêt quelque importance — surtout pour la formule de Lucifer (qui prédomine essentiellement au premier acte). Le premier intervalle de cette formule comporte onze demi-tons (une septième majeure), et des groupes rythmiques (par exemple la répétition de la note initiale) avec onze attaques sont fréquentes au début de cette formule. A la fin de cette même formule, divisible en treize membres, on articule, troisième nombre premier, le chiffre 13 :

1. membre I

2. Anticipation de la note initiale du membre II

3. conduit entre les membres I et II

4. membre II

5. silence

6. silence coloré : on compte en chuchotant jusqu'à 7

7. membre II

8. bruits

9. membre IV

10. silence

11. membre V

12. membre VI

13. silence coloré : on compte en chuchotant jusqu'à 13

C'est surtout la formule de Michael qui montre les préférences pour des intervalles tonalement « forts » ; celle d'Eva présente en revanche plutôt des intervalles « lisses » et mélodiques (tierces majeures et mineures, secondes mineures, triton). La formule de Lucifer est marquée par un intervalle fortement dissonant en son début (saut de septième ascendante). Il lui manque une note du total chromatique : précisément la note centrale de la formule de Michael, qui forme avec elle le plus grand contraste. Ses onze sons contrastent avec la série « sur-complète » de la formule de Michael ; la formule dodécaphonique d'Eva forme le moyen terme. Mais la mélodie d'Eva se rapproche plus de celle de Michael en ce qu'elle donne une même note successivement à l'octave, si bien qu'on comptant cette répétition, on trouve ici aussi treize notes.

Toutes les formules comportent de préférence des intervalles petits, assez facilement chantables. La septième majeure au début de la formule de Lucifer est l'intervalle mélodique le plus grand (si l'on excepte l'octave au centre de celle d'Eva comme intervalle « mort ») ; la formule de Michael ne dépasse pas la sixte mineure. Cette position à part de l'intervalle dissonant pour le début de la formule de Lucifer est exploitée dès le début de *Donnerstag* en des constellations polyphoniques avec d'autres notes des autres formules et dans les modifications de la formule de départ qui en résultent : en même temps que la septième de Lucifer, les premières notes des deux autres formules sont exposées peu à peu, utilisées également pour « remplir » l'intervalle luciférien, jusqu'à ce que Lucifer, fût-ce avec quelques torsions d'intervalles, puisse entonner des mélodies populaires sans dépasser son réservoir d'intervalles. On insère d'abord en *fa — mi* les deux notes initiales des deux autres formules (*fa — si b — mi, fa — do — mi*), puis également les notes secondaires (*fa — si b — ré — mi, fa —*

sol — do — mi). La continuation du procédé donne enfin toutes les onze notes (*fa — fa# — sol — lab — si b — si — do — ré b — ré — ré — mi*).

Stockhausen introduit progressivement les variantes, truffées de petits intervalles, du début de la formule de Lucifer, alors que parallèlement, les deux autres formules incorporent également des sons « étrangers ». Mais si les formules d'Eva et de Michael peuvent se fondre l'une dans l'autre, Lucifer garde son caractère intervallique propre, étrange et isolé.

Les actions scéniques se développent de telle manière que les personnages sont introduits d'abord tous comme chanteurs (Eva comme mère, Michael comme enfant, Lucifer comme père) pour être présentés ensuite sous d'autres incarnations (Eva comme jouant du cor de basset, Lucifer comme tromboniste, Michael comme trompettiste, puis, comme troisième incarnation, les trois danseurs qui sont leur double; Eva apparaît dans la double incarnation de chanteuse et de danseuse, alors que l'on peut suivre clairement le parallélisme entre musique et mouvements de danse, que d'ailleurs le texte explicite.) Les différents groupements des rôles produisent différentes combinaisons scéniques et musicales. Ainsi rencontre-t-on des solos ou des duos et des trios offrant des combinaisons diverses. On remarque ainsi au premier acte une communication vive entre mère et fils, alors que le père reste isolé: il explique les structures de chiffres de sa formule, dans des leçons de calcul imaginaires, comme exercices et comme la récitation de dates historiques, sans que personne ne lui réponde: le public est sa classe. Au contraire, mère et fils ont un échange intensif: Michael apprend ses formules en somme par une leçon de chant avec sa mère, et tous les deux échangent sans répit les notes chantées de leurs formules.

Dans un cadre plus vaste, on peut constater que des caractéristiques essentielles des constellations scéniques peuvent se déduire de la « super-formule » de toute l'œuvre. Celle-ci prévoit par exemple dans la première partie que les trois personnages jouent en même temps. Puis la couche d'Eva est la première à disparaître. A cela correspond dans la première section la sortie de la mère; le fils reste avec son père, qui remplace la mère dans son rôle éducatif et apprend au garçon une chanson (« Ich hatt' einen Kameraden » — « J'avais un camarade », allusion à la mort future du père pendant la guerre). La formule prévoit ensuite que l'on entende pour un court moment uniquement la couche inférieure, celle de Lucifer. A quoi correspond scéniquement un solo du père (le texte parle de

la guerre et de la chasse; accompagnement avec le trombone, son instrument). La deuxième section de la scène réunit tous les trois protagonistes: la super-formule assignant à Lucifer le plus grand nombre de notes, le père est au premier plan (il joue du théâtre à son fils, lui apprend une prière pour enfants et l'incite à une chasse commune). La troisième section présente un solo du (ou des) rôle(s) féminin(s) (mère/Eva: les deux autres couches disparaissent; on aperçoit la danse d'une jeune fille qui séduira Michael dans la scène suivante). La cinquième section (la couche de Michael disparaît: scéniquement, il dort) voit l'affrontement entre père et mère, qui accule ensuite la mère à la dépression, à une tentative de suicide, puis à une mort « euthanasique » dans une soi-disant « clinique ». Alors qu'elle trouve la mort (en même temps, le père traverse une crise puis tombe pendant la guerre), Michael rencontre Mondeva², réincarnation de sa mère. Elle l'aide à réussir les épreuves (« Examen ») un voyage autour du monde puis, après l'heureux retour, à vaincre Lucifer dans un combat contre un dragon.

A l'évidence, le contenu scénique de *Donnerstag* a non seulement une motivation mythologique, mais encore biographique. L'enfance mais aussi le voyage de Michael s'inspirent visiblement de la vie de Stockhausen; on remarque par ailleurs des allusions à la vie du Christ (surtout dans la dernière partie de l'acte II et dans l'acte III). De telles relations peuvent être analysés sous le rapport de la dramaturgie ou de la psychanalyse, elles sont par ailleurs la figuration scénique de relations structurelles musicales: en un sens, les trois personnages dans leurs trois incarnations sont des séries différemment costumées. Il y a là cependant quelque chose de nouveau dans l'évolution de Stockhausen: les souvenirs biographiques influent pour la première fois de manière directe et décisive sur la structure musicale (bien plus ouvertement encore que dans la cantate *Momente*). Stockhausen ne revient pas seulement à ses premières expériences compositionnelles, il revient aussi plus en amont dans son autoanalyse qu'il ne l'a fait jusqu'ici, par exemple dans l'interprétation biographique de son évolution (interprétation où semblent prédominer l'influence — à l'exception de l'amitié initiale avec Karel Goeyvaerts — non d'autres compositeurs, mais des expériences privées).

Stockhausen, au cours des années 70, est revenu de plus en plus vers ses conceptions musicales du début des années 50, qu'il n'avait pas alors entièrement acceptées lui-même. En même temps, il tente toujours d'allier ces retours à des recherches nouvelles (par exemple dans le domaine de la

2. « Lunèbe »
(N.d.T.).

conception rythmique, exposée dans l'essai « Wie die Zeit vergeht »³ et dans *Gruppen*, et redécouverte en somme dans *Inori* pour le style mélodique, les échelles chromatiques, et qui jouera de nouveau un rôle important dans l'échelle temporelle logarithmico-dodécaphonique de *Licht*). Le contexte esthétique des techniques compositionnelles développées au début de sa carrière, et plus tard, a joué naguère un rôle secondaire (au moins dans la discussion officielle: dans les documents privés, surtout dans la correspondance avec Goeyvaerts, le « programme » ésotérique de cette manière de musique spirituelle n'est aucunement caché, sans qu'il y ait solution de continuité avec des œuvres de jeunesse comme *Choral*, admises plus tard, surtout après le *Chant des adolescents*, par le compositeur. Mais même plus tard, Stockhausen se montra réticent encore, par exemple dans l'interprétation même de *Kontakte* comme musique « religieuse », interprétation que l'on trouve seulement dans les esquisses, mais plus dans la partition). C'est seulement dans les années 60 que cette « sémantisation » vient définitivement au premier plan: dans *Momente* (le pendant « séculaire » du *Chant des adolescents*, sur le « Cantique des cantiques »), comme autobiographie structurellement cryptée; de manière plus objective dans *Telemusik* et *Hymnen* en tant que « musique du monde » intégrante (avec cependant, dans *Hymnen* en particulier, des rapports clairement déchiffrables avec le contexte social et politique); de nouveau avec une tendance vers l'intériorisation et le mysticisme dans *Stimmung*, la troisième grande composition vocale, et, plus forte encore, dans la « musique intuitive », les compositions textuelles transcendantes (*Aus den sieben Tagen*) et avec le retour vers une méthode de composition déterminée et le travail avec des « formules ». D'une certaine manière, cette tendance vers la sémantisation s'est encore renforcée: alors que Stockhausen transmet dans les textes de sa musique intuitive des contenus sémantiques à l'interprète, il s'adressera plus tard en premier lieu à l'auditeur. Celui-ci doit comprendre ce que signifie la musique, et les rapports musicaux structurels, eux surtout, doivent servir d'intermédiaire. Stockhausen se détache ainsi définitivement des conceptions d'une musique absolue, que l'on pouvait encore soupçonner être la sienne: *Mantra* est interprétée par le compositeur lui-même, dans une note de programme, comme symbole musical d'une galaxie. Même *Momente*, dans la version définitive des années 70, reçoit une accentuation sémantique plus forte, par les textes, mais aussi les actions scéniques. Depuis, Stockhausen n'a plus composé que de la musique « mise en

3. « Comme le temps passe... » paru en extraits dans *Analyse Musicale*, n° 6, Janvier 1987, pp. 57-64.

scène sémantiquement ». L'unification de la construction musicale avec des éléments sémantiques et leur représentation dans le texte et sur scène s'articule dans quelques œuvres puis dans le projet du cycle de *Licht*, comme tentative d'un immense résumé.

Ce qui dans *Inori* était explicité surtout par l'action scénique, c'est-à-dire les gestes de prière, ce qui était expliqué dans *Sirius* avant tout par les textes dits ou chantés, doit résulter dans *Licht* d'une synthèse entre représentation langagière et scénique. La musique transmet un message — exprimé explicitement à la fin de *Sirius* (citation d'un texte ésotérique de Jakob Lorber), exprimé et visualisé à la fin de *Donnerstag* par Michael. Les caractéristiques de la construction musicale doivent accéder dans la coordination entre texte et scène au rang de moyens d'expression d'un message, d'un contenu. *Comment*, avec quels moyens compositionnels s'articule la musique, on peut l'expliquer à partir du contexte de l'évolution de Stockhausen et de la tradition musicale (celle de la composition intégrale, de Beethoven à Schönberg). Il est plus difficile de cerner le *quoi*, ce que réellement cette musique veut dire. La manière dont les œuvres de Stockhausen posent le rapport entre le « quoi » et le « comment » s'avère être un problème esthétique retors. Certaines relations entre, d'une part, la grammaire et la syntaxe, et, de l'autre, la sémantique peuvent être difficiles à comprendre ou à suivre, même s'ils sont lestés par la construction musicale. Et différents auditeurs jugeront différemment si le *missing link* entre forme et fond a déjà été trouvé. Ce serait là pourtant la question essentielle à poser à une musique qui n'a pas encore abandonné la recherche de soi-même.

Traduit de l'allemand par Martin Kaltenecker

a) LICHT: Überlagerung von 3 Tonreihen.

3+2+4+1+3
= 13 Töne
[notas]

2+4+1+3+2
= 12 Töne

1+3+2+4+1
= 11 Töne

14 Töne auf 1 Glied
5 Töne auf 3 Glieder
13 Töne auf 2 Glieder

12 Töne 12 Töne 12 Töne

superposition de trois séries de notes

Stockhausen, CHORAL (1951):

Stockhausen, MANTRA (1970):

Stockhausen, FORMEL (1951):

Stockhausen, LICHT (1977ff.):

a) FORMEL (1951):

Melodie-Anfang
(Ton-Nr.)
TONREIHE
(Halbton-
schritte)
Hochfachtöne

Bauern-Schema

14 Töne auf 1 Glied
5 Töne auf 3 Glieder
13 Töne auf 2 Glieder

12 Töne 12 Töne 12 Töne

Michael-
Formel

Eva-
Formel

Lucifer-
Formel

14 Töne auf 1 Glied
5 Töne auf 3 Glieder
13 Töne auf 2 Glieder

12 Töne 12 Töne 12 Töne

noyau de la formule