

STOCKHAUSEN (Karlheinz) 1928-2007

Prise de vue

Stockhausen est l'homme du refus. Refus de l'héritage admis par esprit de routine, refus d'un confort intellectuel qui va de pair avec l'estime des hommes en place, refus de ses propres conquêtes qui doivent être dépassées avant même d'avoir acquis droit de cité. Là où d'autres cherchent fébrilement la sécurité, il n'admet que le « tout est possible ». Il note, avec un plaisir évident, qu'« il n'y a pas lieu de se leurrer sur le nombre et l'importance des problèmes encore non résolus » et constate, avec une satisfaction encore plus grande, « que rarement une génération de compositeurs a eu entre les mains les atouts de la nôtre, est née à un moment aussi favorable » car « les villes sont rasées, et on peut recommencer par le commencement, sans tenir compte de ruines ni de témoins restés debout d'une époque sans goût ».



Karlheinz Stockhausen

Le compositeur allemand Karlheinz Stockhausen en studio d'enregistrement en 1971. Il fut l'un des pionniers de la musique électronique.

Stockhausen préfère les ruines aux charpentes vacillantes. Il ne s'est jamais encombré des idées reçues et s'est passionnément engagé dans les voies périlleuses de l'aventure permanente. Aux avant-postes de la recherche contemporaine, il a indiqué grâce à des créations étonnantes une multiplicité d'approches du problème musical actuel. Il a stimulé toute une génération de musiciens qui ont tenté, non toujours sans essoufflement, de suivre cette course effrénée de l'invention, et semé le trouble dans l'esprit de ceux qui, ayant avec peine compris l'œuvre précédente, ne lui pardonnèrent pas sa fuite en avant. Mais, au-delà du trouble plus ou moins légitime que l'on peut ressentir, au-delà du risque assumé (car les voies de la recherche sont parfois des impasses), une œuvre existe : prodigieusement variée, détentrice d'un puissant pouvoir poétique, chargée d'un message humain qui dépasse singulièrement les procédés, souvent inouïs, d'une syntaxe nouvelle. Une œuvre essentielle dans le paysage musical de notre temps.

I - Une pensée créatrice

Karlheinz Stockhausen est né en 1928 à Altenberg (Allemagne). Son père, soldat, est porté disparu lors de la Seconde Guerre mondiale, sa mère est victime du programme d'euthanasie des nazis. Dès l'âge de six ans, il aborde le piano et appartient, de 1940 à 1945, à l'orchestre d'élèves de son collège. À partir de 1947, il suit les cours de philosophie, de musicologie et de philologie de l'université de Cologne et travaille à l'académie de musique de cette même ville. En 1951, il participe aux Cours d'été de Darmstadt en compagnie des jeunes pionniers de la nouvelle école et, comme ses camarades, il se rallie d'emblée au grand mouvement de la musique sérielle, né de l'enseignement de l'école de Vienne dont l'inspirateur est Arnold Schönberg et le maître privilégié Anton von Webern. C'est l'époque où il compose *Kreuzspiel*, pour hautbois, clarinette basse, piano et percussion, œuvre que le public de Darmstadt n'accepte pas sans protestation.

Fasciné par les Viennois, Stockhausen n'en est pas moins impressionné par les acquisitions rythmiques d'Olivier Messiaen ; c'est ainsi qu'il découvre le *Mode de valeurs et d'intensités*, contribution de Messiaen à la radicalité du message sériel qui conduira à la généralisation de la série aux différents paramètres de la composition musicale. Comme de nombreux compositeurs de sa génération, il suivra, pendant une brève période, les cours d'Olivier Messiaen au Conservatoire de Paris (1952-1953), et, toujours à Paris, il participera, mais très épisodiquement, aux travaux de Pierre Schaeffer, au studio de musique concrète de la Radio-Télévision française. Stockhausen compose alors quelques partitions qui révèlent la nécessité profonde d'un système sériel généralisé : *Spiel*, pour orchestre, les quatre premiers *Klavierstücke*, *Kontrapunkte*, pour dix instruments.

Afin d'aller plus loin dans la généralisation de la série, et afin de prospecter les nouveaux chantiers de la musique non instrumentale, Stockhausen s'oriente vers l'électronique, qu'il aborde dans le studio de la Westdeutscher Rundfunk de Cologne (fondé par Herbert Eimert en 1951), avec laquelle il se familiarise grâce aux conseils de Werner Meyer-Eppler (Bonn, 1954-1956). Pour lui, la musique électronique balbutiante représente à la fois l'exploration d'un matériau nouveau et l'insertion de ce matériau dans un système d'écriture rigoureux, qui ne pouvait être appliqué à l'empirisme de la musique concrète ; dans son *Étude électronique* de 1953, il utilise des sons sinusoïdaux (sons purs, sans harmoniques) produits par un générateur de fréquences et leur affecte une structure sérielle, première approche d'un univers où Stockhausen sera l'un des plus intéressants pionniers. Ces expériences mènent au *Gesang der Jünglinge* (*Chant des adolescents*, 1956), tiré du III^e Livre de Daniel, œuvre dans laquelle Stockhausen, dépassant d'emblée les prémices de sa propre musique, associe des sons chantés et des sons produits par l'électronique, tous spatialisés à travers cinq haut-parleurs.

Tandis que, dans l'enthousiasme sectaire de sa jeunesse, il prédit pour l'avenir le règne exclusif de la musique électronique, Stockhausen poursuit cependant son œuvre instrumentale fondée sur des structuresérielles globales : *Klavierstücke V à X* (1954-1955) et *Zeitmasse*, partition brève mais majeure, où le compositeur propose d'utiliser simultanément des tempos différents, tantôt précisément déterminés, comme dans *Gruppen* (1957), tantôt aléatoires, déterminés par les limites techniques des musiciens.

II - Les expériences

Ces quelques aspects de la pensée créatrice de Stockhausen permettent déjà de saisir, dès le départ de son parcours, l'acuité de son invention. Mais cette étape est à nouveau rapidement franchie et, le 28 juillet 1957, il livre au public de Darmstadt une œuvre lourde de conséquences : son *Klavierstück XI*, contemporain de la *Troisième Sonate* de Pierre Boulez et analogue dans sa démarche. En effet, le *Klavierstück XI* rompt avec les rigueurs de l'ultra-prévu en adoptant le principe d'une forme ouverte aux parcours multiples. La partition se présente comme un placard rectangulaire de 53 centimètres sur 93 centimètres et comporte dix-neuf groupes de notes. « L'interprète, indique le compositeur, jette un regard sur le feuillet de papier et commence par le premier groupe qui lui tombe sous les yeux ; il a toute liberté de régler à sa guise la rapidité de son jeu (à l'exception toujours des notes imprimées en petits caractères), l'intensité de base et la forme de l'attaque. Une fois le premier groupe achevé, il lit les indications subséquentes, relatives à la rapidité, à l'intensité fondamentale et à la forme d'attaque, prend au hasard l'un quelconque des autres groupes, et se conforme en le jouant à ces trois directives. »

On s'est beaucoup interrogé sur le sens de l'irruption des musiques « aléatoires » dans un monde musical où chaque geste avait visé jusqu'alors à mieux contrôler le moindre détail, et on a évoqué quelques exemples, dont celui de John Cage. En vérité, si des créateurs comme Stockhausen et Boulez ont ressenti la nécessité de la forme ouverte, et si tant de compositeurs ont ensuite emboîté le pas, c'est en une réaction évidente contre l'abstraction desséchante d'un enseignement post-schönbergien poussé dans ses extrêmes conséquences. On peut dire qu'en 1957 un des chapitres de la musique sérielle est clos.

Quant à Stockhausen, il poursuit la spatialisation de sa musique : *Gruppen* pour trois orchestres et *Carré* pour quatre orchestres et chœurs (1960) ; puis il réalise la superposition du son instrumental et de la musique électronique (*Kontakte* pour piano, batterie et bande en 1960) avant d'envisager une vaste synthèse où se retrouvent des formes ouvertes, des collages-citations et une répartition

spatialisée du matériau sonore dans une de ses œuvres les plus étranges et les plus fascinantes : *Momente II* pour soprano, quatre chœurs et treize instruments.

C'est alors que Stockhausen réévalue radicalement l'apport électronique dont il avait été quelques années auparavant un des promoteurs ; il substitue à l'inertie de la bande magnétique la transformation instantanée du son grâce au jeu de filtres, de potentiomètres, de modulateurs en anneau et microphones, et, du même coup, devient le « metteur en scène » d'une œuvre qui se modifie à chaque instant au gré des interprètes. C'est *Mikrophonie I et II*, *Mixtur* pour 5 groupes d'orchestre et modulateurs, *Prozession* et, surtout, *Hymnen* (1968), pour son électroniques et concrets, construit à partir d'une quarantaine d'hymnes nationaux. L'auditeur, connaissant ces mélodies, peut être sensible au « comment » de leur transformation électronique.

Une nouvelle esthétique se dessine, une esthétique de la subjectivité, du lyrisme et de l'onirisme qui permet de mesurer le chemin parcouru depuis les épures de *Zeitmasze* ; esthétique jalonnée de partitions aux accents obsessionnels, telles *Stimmung* pour six chanteurs (1968), qui fut chorégraphié avec bonheur par Maurice Béjart, *Mantra* pour deux pianos avec électronique et *Trans* (1971), où la musique baignée dans une lumière violette est ponctuée du bruit d'un métier à tisser, tandis que, plus tard, le *Helikopter Quartett* (créé en 1995 par le Quatuor Arditti), intégrera le rythme du rotor d'un hélicoptère. Stockhausen effectue aussi l'un des virages les plus spectaculaires de l'histoire de la musique en proposant des partitions à l'état zéro : ainsi se présentent ces dix-sept textes de *Für kommende Zeiten* (1969-1970) dont, seuls, les vocables sont chargés d'inspirer les interprètes. Cette musique « intuitive » est le point extrême d'une évolution fulgurante. Mais, quoique obstiné dans le tracé d'un itinéraire qu'il vit comme une absolue nécessité, Stockhausen continue à manifester son invention sur les plans les plus variés : dans *Alphabet pour Liège* (1972), il essaie de montrer la façon dont « les vibrations acoustiques modulent la matière ». Dans *Herbstmusik* (1974), les interprètes cassent des branches, clouent des planches, s'agitent dans des feuilles mortes sèches, puis humides... Il évoque ainsi la richesse des sons familiers de l'automne.

Stockhausen appréhende, à sa façon, la liberté de la création et découvre aussi l'importance de la représentation visuelle. Ses concerts, dont il surveille à travers le monde les moindres détails, vont bientôt devenir de véritables spectacles : qu'il s'agisse du fascinant environnement de *Sternklang*, ou musique dans un parc (1971), du rituel de *Sirius* (1977) avec ses quatre solistes qui cernent le public, ou de l'irruption d'un danseur (installé sur le podium du chef d'orchestre) dans *Inori* (1978), série d'expériences nées d'une imagination galopante et d'une volonté de renouvellement permanent. Stockhausen le démiurge crée de troublantes fêtes mystiques et les théorise : « *Sternklang*, dit-il, est une musique destinée à une écoute concentrée en méditation et à l'immersion de l'individu dans le Tout cosmique. Elle doit, en outre, préparer l'arrivée d'êtres venant d'autres étoiles. » L'œuvre *Sirius* fait référence aux habitants de la planète du même nom, pour lesquels, note le compositeur, « la musique est la forme la plus élevée de toutes les vibrations ». La musique est cosmogonique : « Nous sommes limités, dit Stockhausen, par nos corps terrestres. Certains hommes possèdent des modes de perception irrationnels. Conscients que la vie ici-bas n'est qu'un bref intervalle, ils possèdent des antennes pour capter et traduire acoustiquement les rythmes qui relient l'homme à l'univers. Les artistes sont, de ce point de vue, des récepteurs. » Position orgueilleuse, chimérique, que de nombreux musiciens, naguère compagnons de route de Stockhausen, ont d'autant moins compris qu'elle s'est accompagnée d'un infléchissement syntaxique caractéristique, où la matière musicale n'a pas toujours trouvé son compte, l'auteur de *Sirius* utilisant, par exemple, comme matériau de base ses douze mélodies du zodiaque (ou *Tierkreis*) dont l'apparente naïveté déconcerte. Est-ce le retour à un mélodisme simplifié ou, plutôt, le ralliement à ce que l'on pourrait appeler l'esthétique de l'innocence perverse ? N'est-ce pas d'abord, dans l'esprit du compositeur, ce « dialogue mystique avec les puissances surnaturelles », dont parle justement le musicologue Jean-Jacques Nattiez ? Stockhausen s'est amplement expliqué sur ce sujet : « L'aspect essentiel de ma musique est toujours religieux et spirituel ; l'aspect technique est un simple commentaire. J'ai été souvent accusé d'un vague mysticisme. De nos jours, le mysticisme est aisément interprété comme quelque chose de vague. Mais le mysticisme est quelque chose qui ne peut être exprimé avec des mots : il est musique ! La musicalité la plus pure est aussi le mysticisme le plus pur dans un sens moderne. »

La parfaite illustration de cette attitude est la composition de *Licht* (« Lumière »), entreprise en 1977, inlassablement poursuivie pendant un quart de siècle dans son écriture musicale mais aussi dans sa présentation scénique, close enfin et jamais encore transmise au public dans sa continuité ; on peut le comprendre, *Licht* s'étendant sur une durée de vingt-neuf heures, répartie en sept parties qui

correspondent aux sept jours de la semaine. Toute l'œuvre est fondée sur une formule universelle à partir de laquelle un grand éventail de styles ou de « dialectes » musicaux est proposé, reflétant la conception de Stockhausen sur les musiques du monde : elles représentent toutes des dialectes dérivables à partir d'un noyau simple et universel. Œuvre symbolique dont les protagonistes, Michaël, Lucifer et Ève, personnifient respectivement l'« ange créateur de notre univers » et les forces du progrès, son antagoniste rebelle et la force du renouveau. Chaque personnage a trois formes : chanteur, instrumentiste et danseur.

Chaque partie de cet immense opéra en pièces détachées court sa propre aventure et révèle, bribe par bribe, la pensée philosophique du maître. Car il s'agit là d'un véritable parcours initiatique, symbolisé par le *Voyage de Michaël autour du monde*, où Michaël – trompettiste – n'est autre que Markus (Stockhausen), le propre fils du compositeur.

Après l'achèvement de *Licht*, Stockhausen ne s'est pas accordé la moindre pause, partageant son temps entre sa participation aux exécutions (et notamment au contrôle acoustique) de sa propre musique, le travail d'édition de ses partitions après sa décision, dès les années 1960, de rompre avec les éditions Universal de Vienne, les cours donnés chaque été pour un petit groupe de privilégiés, dans sa résidence de Kürten, petite localité de Rhénanie-du-Nord-Westphalie, et la composition d'innombrables œuvres nouvelles (portant, finalement, son catalogue au nombre impressionnant de 362 opus, lesquels, de surcroît, ne brillent généralement pas par leur brièveté !). Après s'être investi si longtemps dans les sept jours de la semaine, Stockhausen avait décidé d'entreprendre un cycle qui, sous le titre de *Klang*, devait correspondre aux vingt-quatre heures du jour. Cycle interrompu par une mort brutale que le compositeur ne pouvait imaginer, lui qui, à travers ses fantasmes, déclarait volontiers publiquement qu'il savait qu'il vivrait cent vingt ans. Il disait aussi : « J'ai été élevé sur la planète Sirius et je compte y retourner. »

Rendant hommage à Stockhausen au lendemain de sa mort (survenue à Kürten, le 5 décembre 2007), Pierre Boulez, dont l'univers spirituel et artistique est si éloigné de celui de son premier compagnon de route, l'a justement défini comme « un homme à la fois très utopique et très pragmatique, c'est-à-dire capable de donner une réalité aux projets les plus audacieux ». En vérité, il faudra sans doute attendre de nombreuses années afin de saisir, dans son unité, le parcours créateur de Stockhausen, et de le situer dans un univers musical contemporain très tourmenté.

| Claude SAMUEL

Bibliographie

* K. STOCKHAUSEN, *Texte zur Musik*, 6 vol., DuMont, Cologne, 1963-1989 ; *Entretiens avec Jonathan Cott*, trad. de l'allemand J. Drillon, Lattès, Paris, 1988.

Études

- * « Karlheinz Stockhausen », in *Contrechamps*, n° 9, 1988
- * J. HARVEY, *The Music of Stockhausen*, Faber, Londres, 1975
- * M. KURTZ, *Stockhausen : ein Biographie*, Bärenreiter, Kassel, 1988, trad. angl., *Stockhausen : a Biography*, Faber and Faber, Londres, 1992
- * R. MACONIE, *The Works of Karlheinz Stockhausen*, Oxford Univ. Press, Londres-New York, 1976, 2^e éd. Clarendon Press, Oxford, 1990 ; *Other planets : the music of Karlheinz Stockhausen*, Scarecrow Press, Lanham (Maryland), 2005
- * D. SCHNEBEL, « Karlheinz Stockhausen », in *Die Reihe*, n° 4, 1958
- * K. H. WÖRNER, « Karlheinz Stockhausen, Kontrapunkte », *ibid.* ; *Stockhausen, Life and Work*, Faber, 1973.