



DONNERSTAG AUS LICHT

Karlheinz Stockhausen

Dossier pédagogique

Vous êtes sur le point d'emmener votre classe à l'Opéra Comique. Ce dossier est conçu pour vous accompagner dans cette démarche. Vous y trouverez toutes informations sur le spectacle que vous avez choisi de faire découvrir à vos élèves mais vous y trouverez aussi des informations pratiques sur l'Opéra et son histoire.

Si vous souhaitez mener approfondir le travail sur le spectacle, ou suivre un programme intensif sur l'Opéra Comique, nos équipes sont à votre disposition pour accompagner votre projet, n'hésitez pas à prendre contact avec nous.

Notre site internet vous est également dédié, connectez-vous à votre espace personnalisé en suivant cette adresse : <https://www.opera-comique.com/fr/enseignant>, téléchargez les dernières ressources pédagogiques et interagissez avec nous !

A très vite au Comique !

Chargé de la médiation

Maxime Gueudet

01 70 23 01 84

enseignement@opera-comique.com

Théâtre National de l'Opéra-Comique

1 Place Boieldieu

75002 PARIS

Direction de la publication

Olivier Mantei

Auteurs du dossier

Nathalie Otto-Witwicky

Conception et édition

Laure Salefranque

Maxime Gueudet

Octobre 2018

Donnerstag Aus Licht

Karlheinz Stockhausen

Première journée de Licht, créée le 3 avril 1981 à la Scala de Milan.

Jeudi	15 novembre 2018	18h30
Samedi	17 novembre 2018	18h30
Lundi	19 novembre 2018	18h30

Durée : 5h, 2 entractes compris

Double à la fois du compositeur et de l'archange Michel, Michael – triplement interprété par un chanteur, un danseur et un trompettiste – est d'abord enfant entre ses parents, puis homme amoureux, artiste et voyageur, et enfin archange confronté au mal, messenger de paix et intercesseur entre les humains et Dieu.

Explorant le temps, investissant l'espace, mobilisant les interprètes comme les spectateurs, Stockhausen a fait de Donnerstag, premier des sept opéras de son cycle Licht, une grande aventure pour l'oreille, l'œil et l'esprit, avec un sens aigu du détail comme de l'unité organique.

Direction musicale	Maxime Pascal
Mise en scène	Benjamin Lazar
Décors et costumes	Adeline Caron
Lumières	Christophe Naillet
Vidéo	Yann Chapotel
R.I.M*	Augustin Muller
Projections sonores	Florent Derex
Collaborateurs artistiques	Alphonse Cemin, Emmanuelle Grach

Michael ténor

Michael trompette
Michael danseur
Eva soprano

Eva cor de basset
Eva danseuse
Luzifer basse
Luzifer trombone
Luzifer danseur
Accompagnateur de Michael, piano
Paire d'hirondelles-clowns, clarinettes
Deux jeunes, saxophones
Une vieille dame
Le messenger, ténor

Orchestre
Chef de chœur
Chœur
Orchestre pour l'Acte III

Editeur
Nouvelle Production
Coproduction
Reprises

Damien Bigourdan (acte I)
Safir Behloul (acte III)
Henri Deléger
Emmanuelle Grach
Léa Trommenschlager (acte I)
Elise Chauvin (acte III)
Iris Zerdoud
Suzanne Meyer
Damien Pass
Mathieu Adam
Jamil Attar
Alphonse Cemin
Olivia Doray
Alice Caubit, Ghislain Roffat
TBC
TBC

Le Balcon
Richard Willberforce
le jeune chœur de Paris
orchestre à cordes du CRR de Paris

Stockhausen Verlag
Opéra Comique, Le Balcon
Opéra National de Bordeaux
Southbank Centre, London

*Réalisateur en informatique musicale

A photograph of a group of children in an audience, looking upwards with expressions of awe and interest. The child in the center has curly blonde hair and is looking directly at the camera while looking up. To their left, another child with short brown hair is seen in profile, also looking up. The background is filled with other children, some out of focus, creating a sense of a large group at a performance. The lighting is warm and focused on the children's faces.

**Les clés
du spectacle**

SOMMAIRE

A) PRESENTATION DE DONNERSTAG AUS LICHT	7
I- Licht	7
II- Donnerstag aus Licht	7
III- Le livret	9
B) BIOGRAPHIE DU COMPOSITEUR.....	10
I- 1928-48	10
II- 1948-58	11
III- 1958-1968	12
IV- 1968-78	13
V- 1978-2007	14
C) GUIDE D'ECOUTE : MICHAELS JUGEND.....	17
I- Michaels-Gruss	17
II- Acte I. Kindheit (1h.) La jeunesse de Michel.....	17
D) GUIDE D'ÉCOUTE : MICHAELS REISE UM DIE ERDE	24
I- Acte II : Michael's Reise um die Erde (47') : d'après l'enregistrement de l'ensemble musikFabrik (Wergo)	24
E) GUIDE D'ECOUTE : MICHAELS HEIMKEHR.....	27
I- Acte III : <i>Michaels Heimkehr</i> (le retour de Michel)	27
II- Scène 1. <i>Festival</i>	27
III- Scène 2. <i>Vision</i>	30
IV- <i>Donnerstags-Abschied</i> (Michaels Abschied) l'adieu de Michel.....	32

F) INSTRUMENTARIUM.....	33
I- LE COR DE BASSET	33
II- LA TROMPETTE ET SES SOURDINES.....	34
III- LE TROMBONE.....	34
IV- LES PERCUSSIONS	34
G) EXEMPLES MUSICAUX.....	37
I- LA SUPERFORMULE	37
H) ENREGISTREMENTS	44
I- DEUTSCH GRAMMOPHON, 1983	44
II- VIDEO CONCERTS LE BALCON	45
I) RESSOURCES DOCUMENTAIRES.....	46
J) ANNEXES	50
I- ELOY, Jean Claude, Stockhausen of the metamorphoses of creative vitality.	50
II- IDDON, Martin, New Music at Darmstadt.....	50
III- STOCKHAUSEN, Karleinz, Venu des sept jours	50
IV- RIGONI, Michel, Le rêve de Lucifer	50

A) PRESENTATION DE DONNERSTAG AUS LICHT

Donnerstag (jeudi) fait partie du cycle **Licht** (lumière), comportant 7 opéras sur les sept jours de la semaine.

I- Licht

Stockhausen opère une synthèse entre art, religion et culture. Sa pensée tend vers l'universalisme. De fait, la thématique du cycle relève d'une conception visionnaire du monde, d'une intelligence du cosmos aux portées symboliques multiples : la lumière, la lumière de Dieu, le système solaire (les planètes, le zodiaque).

Le cycle est pensé comme cosmogonique et se nourrit de synchrétisme.

Partant de la constatation qu'il y a eu dans toutes les cultures des noms différents pour les mêmes divinités, Stockhausen s'est concentré sur trois figures archétypales.

- un esprit féminin : Eve (Eva)
- un esprit masculin : Michel (Michael)
- un ange déchu : Lucifer

Ensuite, dit le compositeur¹ :

J'ai mis en relation les trois personnages principaux, Michael, Eva et Luzifer, avec les jours de la semaine. Une nouvelle conscience de la vie quotidienne a pris forme en moi. À l'avenir, plus personne — que l'on ait une opinion positive ou négative de mon œuvre — ne pensera à un jour quelconque de la semaine sans penser aussi à la signification nouvelle que j'ai attribuée aux jours de la semaine.

¹ Toutes les citations suivantes sont extraites d'un article de Stockhausen intitulé Les sept jours de la semaine, in Ecouter en découvreur, La rue musicale, 2016, p. 187-207

De plus, à chaque jour est associée une ou plusieurs figures, ainsi qu'une couleur :

lundi/Lune/Eva / vert

mardi/ Mars/confrontation de Michael et Lucifer / rouge

mercredi/ Mercure/ collaboration entre les trois figures / jaune

jeudi/ Jupiter/ Michael / bleu

vendredi/Venus/ tentation d'Eva ourdie par Lucifer / orange

samedi/Saturne/ Lucifer / bleu foncé-noir

dimanche/Soleil/ union mystique de Michael et Eva / blanc

D'un point de vue musical, Licht repose sur une superformule qui opère comme un code génétique ; chaque partie, de quelque grandeur que ce soit - une mesure de musique comme un acte ou un opéra- en est une émanation.

Chacune des trois figures possède sa formule et les trois formules sont combinées en la superformule.

→ [voir le chapitre Exemples musicaux.](#)

II- Donnerstag aus Licht

Le Jeudi de lumière, est le premier opéra du cycle à être composé, entre 1978 et 1980. Sa création a eu lieu à la Scala de Milan en 1981. Jour consacré à Michael,

J'ai achevé la composition de *Donnerstag* (Jeudi), jour de Michael. J'avais déjà commencé le *Dienstag*, comme je l'ai dit; j'aurais pu en poursuivre la composition. Mais j'ai eu le sentiment toujours plus fort que Michael est le personnage central, parce que, dans la hiérarchie des esprits, il est placé au-dessus de Luzifer, et même d'Eva. Michael est un des enfants originaires du Paradis et, depuis la rébellion de Luzifer, il gouverne lui-même notre univers ambiant. Il n'est sans doute pas en mesure de mettre fin au conflit, mais il peut montrer aux hommes une voie leur permettant de se joindre eux-mêmes au plus haut esprit de l'univers. Telle est la mission tragique de Michael. Car on ne peut pas simplement faire en sorte que cette rébellion contre Dieu n'ait pas eu lieu, et c'est particulièrement tragique dans la mesure où Michael comprend les arguments de Luzifer, l'« esprit d'opposition », et où Luzifer comprend lui aussi Michael — car ils sont frères spirituels.

Les arguments de Luzifer sont très idéalistes, Michael en reste parfois sans voix, parce que Luzifer semble avoir raison à bien des égards. Mais Michael prend parti pour la hiérarchie, pour la « volonté du père », tandis que Luzifer dit que Dieu le père est un fantôme, que personne ne l'a encore jamais vu. C'est un vrai conflit parce que Luzifer refuse le face à face avec Dieu, la pleine compréhension de Dieu le père qui reste toujours à l'arrière-plan du conflit (Luzifer l'appelle simplement « celui qui n'existe pas », que les fils du Paradis ont inventé afin de pouvoir gouverner en son nom).

Donnerstag est conçu en trois actes précédés d'un salut et poursuivis d'un adieu.

Acte I : La jeunesse de Michael (à forte donnée autobiographique)

Acte II : Le voyage de Michael autour du monde

Acte III : Le retour de Michael sur Sirius

Les trois figures emblématiques ne sont pas des personnages, mais sont présentées sur scène sous trois formes : un chanteur, un musicien, un danseur-mime.

Michael : ténor / trompettiste / danseur - mime

Eva : soprano / cor de basset / danseuse

Lucifer : basse / trombone / danseur - mime

Pour tout ce qui concerne les instruments de musique [voir le document Instrumentarium](#).

Stockhausen s'explique sur le choix de personnages tripartites :

J'ai réfléchi à la façon dont je pouvais réunir, dans une œuvre de théâtre musical, les fonctions traditionnelles du corps du danseur, de la voix du chanteur et de l'instrumentiste (qui n'avait été considéré jusqu'alors que comme « accompagnateur »). Si je prévois par exemple une danse très rapide pendant laquelle on doit chanter et jouer, cela ne pourra pas être exécuté par la même personne. Avant *Licht*, j'avais composé *Harlekin*, une œuvre dans laquelle, pour la première fois, un instrumentiste est en même temps danseur. Cette association avait fonctionné grâce à une personne particulièrement douée, Suzanne Stephens, qui joue de la clarinette tout en se mouvant avec beaucoup d'art. Mais on ne peut pas poursuivre et développer cela en une forme artistique plus élevée encore.

Très minutieusement, Stockhausen a noté sur sa partition tous les faits et gestes des trois entités, ce qui représente d'énormes contraintes pour les interprètes.

De même, en tant que propre metteur en scène de son œuvre, Stockhausen a consigné toutes les indications scénographiques, portant sur les décors, costumes, éclairages.

L'enjeu de la nouvelle production de l'Opéra Comique est donc, selon Benjamin Lazar (le metteur en scène) et Maxime Pascal (le chef d'orchestre)

dans leur note d'intention "d'emprunter, en compagnonnage étroit avec les interprètes, une route balisée par Stockhausen lui-même, route dont il faudra savoir s'écarter parfois pour mieux atteindre le but."

III- Le livret

Il n'y a pas, à proprement parler de livret préétabli :

Le théâtre est le résultat de la musique, ce n'est pas la musique qui sert une idée théâtrale ; et cela est nouveau. Traditionnellement, on commençait par le texte ou par l'idée d'un drame et après on créait la musique pour donner à ce drame une expressivité musicale. Mais moi, pour une partie de *Licht*, je commence quasi abstraitement. Et puis j'invente des actions, des détails scéniques à partir du matériau musical. Même le texte, je l'invente selon les nécessités rythmiques, les nécessités dynamiques des accents.

Le spectacle, chanté en allemand, sera surtitré en français et certaines didascalies seront projetées.

Pour accompagner les solistes, un ensemble instrumental sonorisé de dimensions variables sera sur scène.

15 instruments pour l'Acte I., 30 pour l'Acte II. et 120 musiciens et choristes pour l'Acte III.

Deux couronnes d'enceintes entoureront le public.

La régie son est d'autant plus importante que Donnertsag requiert également des bandes enregistrées de chœurs et de sons électroniques. L'univers sonore rêvé par Stockhausen, techniquement quasi irréalisable en 1980, va pouvoir bénéficier, pour la production de novembre, des avancées de la technologie numérique.

[Vous trouverez un guide d'écoute de l'opéra, par acte, qui tente également de rendre compte des éléments de dramaturgie.](#)

Le minutage a été effectué d'après l'enregistrement de 1983 par Deutsch Grammophon (le seul disponible actuellement). [Voir le document Enregistrement, qui vous fournit les liens sur Youtube.](#)

B) BIOGRAPHIE DU COMPOSITEUR

I- 1928-48

Karlheinz Stockhausen naît en 1928 en Rhénanie², région allemande du Rhin, dans une petite ville proche de Cologne (Köln). Son père est maître d'école ; sa mère, dans le contexte de la crise économique de 1929, devient dépressive après sa troisième grossesse et sera internée dans un asile psychiatrique en 1932.

Son père enrôlé dès 1939 dans l'armée, l'enfant est mis en pensionnat où il reçoit des cours de musique. En 1942, il entre dans une école de formation des maîtres (plus tard, il se rappellera de l'uniforme avec insigne nazi) et poursuit ses études musicales. Il y apprend le décès de sa mère, en fait euthanasiée suivant les directives de la politique nazie vis à vis des handicapés mentaux.

De ce point de vue, le 1er acte de *Donnertsag aus Licht* se révèle largement autobiographique.

En 1943, à 15 ans, il est requis comme pompier, puis brancardier. Son père disparaît en 1945 sur le front de l'Est. Jusqu'en 1950, il vit de "petits boulots" dont le plus gratifiant est pianiste de cabaret. C'est donc peu dire que l'enfance de Stockhausen a été marquée par la guerre.

Une chose est certaine, c'est qu'aucun compositeur de la génération de 1920 - Pierre Boulez, Luciano Berio, Luigi Nono...- dont il est le

² Plus précisément en Rhénanie-du-Nord-Westphalie : land à l'ouest de l'[Allemagne](#) dont la capitale est [Düsseldorf](#).

benjamin, n'aura connu pareil traumatisme dans sa jeunesse et ses années d'apprentissage.



Cologne après le bombardement du 24 avril 1945 ³

"Rarement une génération de compositeurs n'a eu entre les mains les atouts de la nôtre, née à un moment aussi favorable : les villes sont rasées, et on peut recommencer par le commencement, sans tenir compte des ruines et des démons restés debout d'une époque sans goût." ⁴

Ce qui explique en partie sa trajectoire de compositeur, caractérisée par une intense activité, un déterminisme, une soif incessante de découvertes, la quête d'un monde meilleur.

³ Photo. : U.S. Department of Defense. Department of the Army. Office of the Chief Signal Officer.

⁴ *ibidem*, p. 29.

II- 1948-58

Parallèlement à la Hochschule de musique de Cologne, il entre à l'Université et y mène des études de philologie allemande, philosophie et musicologie.

La lecture du *Jeu des perles de verre* de Hermann Hesse écrit en 1943 agit comme une révélation :

*"Je l'ai trouvé prophétique, car j'ai réalisé que l'appel le plus élevé de l'humanité peut seulement être de devenir un musicien dans le sens le plus profond : concevoir et former le monde musicalement."*⁵

Été 1951 : il se rend à Darmstadt, où se donnent des cours internationaux de musique nouvelle.

Il sera question de la musique dodécaphonique et des musiques concrète et électronique, soit des deux principaux courants de création émergents. (voir plus loin)

Darmstadt devient le lieu de ralliement de tous les jeunes compositeurs européens : Karel Goeyvaerts (belge), Bruno Maderna et Luigi Nono (italiens), Hans Werner Henze, Berndt Alois Zimmermann (allemands).

Voir document [New Music at Darmstadt](#) qui propose une chronologie des événements majeurs durant les cours d'été de 1949 à 1961, ainsi que quelques querelles théoriques.

⁵ Michael Kurtz, *Stockhausen - une biographie*, London, Faber & Faber, 1992, p. 26.

⁶ Luigi Nono, *Écrits*, Paris, Bourgois, p. 72.

À l'automne 1952 Stockhausen vient à Paris, échoue à l'entrée du Conservatoire, rencontre Pierre Boulez et se lance dans l'étude du son :

- studio du Club d'essai de Paris : enregistrement et analyse du son concret/bruit sous la direction de Pierre Schaeffer.
- studio de la radio de Cologne : analyse et production de sons électroniques
- studio expérimental des PTT de Paris : analyse des sonorités des instruments du Musée de l'homme

À la rentrée 1954, il s'inscrit à l'Université de Bonn en théorie de l'information, acoustique et phonétique, enseignement tout nouveau dispensé par Werner Meyer-Eppler.

De cette période de découvreur, Luigi Nono dira :

*"J'étais fasciné par la radicalité scientifico-rationnelle qui harcelait Stockhausen, qui le conduisait à des expérimentations continues."*⁶

Entre 1954-58, il se livre à des réflexions théoriques sur le temps musical, *Zeitmasse* (mouvements métronomiques), le sérialisme intégral et à l'opposé le hasard, l'aléatoire, *Klavierstücke XI*.

Voir...*Wie die Zeit vergeht...*(Comment passe le temps)⁷

Oeuvre emblématique :

⁷ in, Karlheinz Stockhausen, *Comment passe le temps - essais sur la musique 1952-1961*, Paris, Contrechamps, 2017, p.151-199.

1956 *Gesang der Jünglinge* (Le chant des adolescents) en lien avec la religion

Il s'agit de la première jonction entre son concret et son électronique, via un continuum entre l'onde sinusoïdale et la voix humaine ainsi que de la première spatialisation du son.

1957 : accueille György Ligeti (émigré hongrois) à Cologne ; rencontre Mauricio Kagel (argentin) et Henry Pousseur (belge).

III- 1958-1968

Cette décennie débute par la reconnaissance internationale.

Zyklus : pièce de concours (Darmstadt) pour percussions, qui emploie des percussions de tout pays.

A partir de 1959, il donne des cours de composition à Darmstadt et a pour élèves Silvano Bussotti (italien) et Gilbert Amy (français).

1963-68 : classe de composition au conservatoire de Bâle

1963 : prend la direction du studio de Cologne et assure les cours de nouvelle musique. La jeune génération s'y forme : Michel Decoust, Jean-Claude Eloy, Jean-Yves Bosseur, Gérard Masson, Helmut Lachenmann, Peter Eötvös, Hans Zenker, Robin Maconie, Emmanuel Nunes...

[Voir le témoignage de Jean-Claude Eloy sur cet enseignement.](#)

Été 1964, premier concert, avec *Mixtur*, pour instrument et musique électronique en temps réel, naissance du "Live electronic".

En 1965, Stockhausen fait construire une maison d'après ses propres plans à Kürtag (près de Cologne) qui deviendra son havre jusqu'à la fin de sa vie. Le lieu est devenu une fondation consacrée à sa musique.

Début 1966, il effectue un premier long séjour au Japon qui le conduira à réévaluer le comportement de l'homme face au monde. Entre l'extrême rapidité et les longues méditations, le comportement européen représente une région médiane.

Il y découvre également, le théâtre *kabuki* et *nô*, les ensembles de musique instrumentale *gagaku*.

*"Il est frappé par le caractère stylisé de ces cérémonies dans lesquelles chaque geste est minutieusement pesé, chargé de signification et qui portent à son comble la notion d'art, de musique."*⁸

De novembre 1966 à avril 1967, il vit à San-Francisco, en plein mouvement *hippie*. C'est l'âge d'or de la *Rock Music* et certains membres du groupe mythique des *Flower Children Grateful Dead* assistent à certaines de ses conférences.

Il cherche une nouvelle formulation pour les concerts traditionnels, voulant créer le sentiment d'assister à un moment unique, pour une œuvre unique.

⁸ Michel Rigoni, *op. cit.*, p. 70.

IV- 1968-78

Début 1968 il effectue une tournée au Mexique : "*Un temple dans toutes ses dimensions reflète le secret profond d'une harmonie qui est mathématiquement son.*"⁹

Du 06 au 13 mai, il rédige 15 textes poétiques, qui suggèrent aux musiciens- interprètes un état d'esprit particulier pour jouer, démarche qui sera appelée *Musique intuitive*.

Ces textes prendront le titre d'*Aus den sieben Tagen* (venu des sept jours).

Voir le document [venu des sept jours](#), qui rend compte de la façon dont Stockhausen faisait travailler ses interprètes, et de fait, la démarche des musiciens de l'ensemble *Le Balcon* pour monter *Donnerstag aus Licht* à l'Opéra Comique.

*"J'ai pris conscience que toute ma musique avait contenu, mais par des moments très brefs, ces sortes d'illuminations [...] sans interruption, nuit et jour, en mai 1968 [...] j'ai compris que l'intuition n'était pas quelque chose qui arrivait comme un accident de voiture, mais quelque chose à quoi on peut faire appel et dont on peut développer la technique."*¹⁰

Alors que *Hymnen*, "gigantesque rêve sonore de près de deux heures, œuvre vocale, instrumentale et électronique [...] ouvrage fabuleux " selon Claude Rostant, a été le sommet du festival de Royan, Stockhausen a été hué à Amsterdam, qui plus est par un public jeune.

⁹ *idem*, p. 75.

¹⁰ Jonathan Cott, *Karlheinz Stockhausen*, entretiens, Paris, Jean-Claude Lattès, 1988, p. 27.

De même le compositeur rencontre des problèmes avec les orchestres, qui se plient mal à de nouvelles formes de concert.

Pour autant, le démon de l'expérimentation ne quitte pas Stockhausen. Pour l'Exposition universelle d'Osaka, il mène un projet de spectacle "*musique, lumière, espace*" conjointement avec un plasticien et un architecte, projet qui n'aboutira pas.

En novembre 1970, Stockhausen part avec François Bayle pour la grotte de Jeita (près de Beyrouth) pour y effectuer des enregistrements. L'acoustique y est exceptionnelle, les sons se prolongeant par une réverbération naturelle très longue.

Avec *Mantra*, en 1970, s'opère une révolution dans la pensée compositionnelle de Stockhausen :

*"Tout est venu très vite : j'ai eu l'idée de n'utiliser qu'une seule formule musicale et de la développer à une grande échelle, c'est-à-dire sur cinquantes ou soixantes minutes."*¹¹

Pour deux pianos et rigmodulator (mise du son en boucle), le "mantra" réside en une formule de 13 notes qui va engendrer les 13 cycles de l'œuvre.

Pour Stockhausen, mantra, poésie, musique et la sainte parole sont compris comme le produit de vibrations provenant du domaine du "surmental".¹²

¹¹ Jonathan Cott, *op. cit.*, p. 35.

¹² Karlheinz Stockhausen, *Ecouter en découvreur*, Cité de la musique/Philharmonie de Paris, 2016, p. 22.

Tout sera noté sur la partition. C'est la fin des expériences de musique intuitive, toute la production à venir sera régie par l'idée de formule.

Paradoxalement, alors que personnellement il développe une pensée mystique, évoque la prise de conscience d'une force "supramentale", les années 70 représentent le sommet de la célébrité et la prospérité du compositeur : ses vinyles ne côtoient-ils pas ceux des Beatles et de Frank Zappa dans les bacs des disquaires ?

1975 : Stockhausen fonde sa propre maison d'édition qu'il domicilie à Kürten.

1977-78 : sous l'égide du ministère de la culture s'ouvre à Aix-en-Provence le *Centre Sirius*, lieu de vie pour Stockhausen et ses interprètes. Par la suite, ce travail sera dispensé à Kürten.

On ne peut s'empêcher de penser à Wagner et Bayreuth, ou encore Boulez et l'IRCAM...

1979 : ***Jahreslauf***, spectacle de gagaku créé à l'Opéra Comique

Les œuvres de cette période - ***Tierkreis*** (le zodiaque), ***Sirius*** (les quatre saisons), ***Jahreslauf*** (le cours de l'année)- convergent, telle une spirale, vers ***Licht*** (7 opéras sur les sept jours de la semaine), projet qui englobera toute la production de Stockhausen jusqu'à sa mort en 2007.

V- **1978-2007**

A partir des années 1980, Stockhausen s'isole, estimant que "*la situation du compositeur dans la société contemporaine (...) ne se définit pas par rapport à une demande de la société.*"¹³

1986 : Prix Siemens pour l'ensemble de son œuvre

1988 : *Euphonia* sur France-Culture lui consacre une semaine d'émissions pour ses 60 ans

1991 : Créé définitivement ses propres réseaux de distribution, édition, studio...

2004 : après avoir achevé ***Licht***, Stockhausen débute un autre grand cycle ***Klang : die 24 Stunden des Tages*** (Les vingt-quatre heures du jour) dont la composition s'arrêtera après la 21ème heure.

¹³ Michel Rigoni, op.cit., p. 98.

Stockhausen, entretien avec Rudolf Werner¹⁴
le 19 décembre 1980

Dans la presse allemande — au contraire de la presse anglaise, italienne ou française —, j'ai constaté une attitude d'hostilité croissante à l'égard de Stockhausen. Y a-t-il du vrai là-dedans ?

Oui, ça s'est surtout aggravé depuis que j'ai composé *Am Himmel Wandre ich*, *Inori*, *Sirius*, *Atmen gibt das Leben* et commencé *Licht*, parce que ce sont des œuvres religieuses. Quand on considère des titres comme *Michaels Jugend*, *Michaels Reise um die Erde* et *Michaels Heimkehr*, on dit que je suis naïf, que l'œuvre est « cosmiquement nébuleuse », que j'ai « disjoncté de manière galactique », que j'ai perdu le contact avec la réalité et que j'ignore les véritables exigences de la société moderne, matérialiste et socialiste, et les conditions sociologiques de l'art.

Tout cela avait donc commencé vers 1968 et paraissait au début encore très idéaliste (« anti-américain », « anticapitaliste »). On incendiait des grands magasins pour remettre en question ce « capitalisme occidental », « parce qu'il y a tellement de gens au monde qui vivent dans la misère ». En conséquence, l'art devait donc « s'engager ».

Entre-temps, cette attitude s'est changée en son contraire. Pour les girouettes huppées qui ont tourné vers la gauche, je suis devenu un reproche permanent — on prononce des accusations comme au temps de l'Inquisition. On n'écrit plus de critiques portant sur la structure de ma musique, sur sa forme, sa technique, son exécution,

mais seulement des critiques pleines d'attaques personnelles qui sont dirigées contre le contenu « religieux » ou « politiquement naïf » de mon œuvre.

Mais en Italie et en France, il y a une gauche socialiste bien plus fortement marquée qu'ici, en Allemagne.

Oui, mais elle ne s'est jamais exprimée de façon aussi nettement antireligieuse — de façon anticléricale, peut-être. Mais chacun sait que je ne suis dans le camp ni des catholiques, ni des protestants, ni des Juifs, ni des musulmans, ni des bouddhistes. C'est aussi pour cela qu'on écrit de partout que je suis désespérément seul avec ma « religion mystique privée ».

Ce qui m'intéresse, c'est la structure totale, la structure et la hiérarchie spirituelles de l'univers, dans lesquelles chaque homme est un être spirituel et seulement temporairement un être corporel, un « homme », une individualité atemporelle, un esprit éternel.

Si maintenant je fais de Michael, l'esprit qui dirige notre univers, le protagoniste de *Licht*, mon œuvre de musique dramatique, confronté à Luzifer, son adversaire, et si, entre les deux, Eva sert de médiatrice, elle qui se soucie de la population de la planète, de ses qualités psychiques, intellectuelles et physiologiques — si donc je fais d'eux mes personnages principaux, alors tous les « experts », sans exception, s'écrient : « Quelles absurdités ! Qu'est-ce qu'il raconte là comme bêtises ! D'où tient-il tout cela ? » Et ils se mettent à prospecter un peu : chez les théosophes, chez les anthroposophes, chez les parsis, chez les soufis. Et ils expédient tous les aspects qu'ils ne veulent pas admettre en Inde. (Combien d'entre eux ont dit que je devais avoir tiré tout cela de l'Inde, de l'Extrême-Orient !)

¹⁴ producteur chez Deutsch Grammophon et ami proche de Stockhausen

En Allemagne comme en Russie, beaucoup d'intellectuels de premier plan ont l'idée qu'il faudrait commencer par abolir tout ce qui est religieux, le diffamer comme « opium pour le peuple », afin que puisse commencer une nouvelle ère éclairée.

Un sondage du Nouvel An réalisé par le *Süddeutsche Zeitung* auquel j'ai répondu me demandait ce que je pensais de la possibilité que, à l'avenir, l'État ne prélève plus d'impôt pour l'Église, ou que l'on supprime les subventions pour les opéras. De telles éventualités sont toutes de petits pas vers une « abolition » de la culture qui a été créée au fil des siècles « pour des minorités ».

Ce que l'on qualifie de « grande musique », de « musique classique », est né dans des contextes sociaux qui sont aujourd'hui l'objet d'attaques politiques.

Stockhausen répétant « Der Jaureslhauf »
à l'Opéra Comique, 1979



C) GUIDE D'ECOUTE : MICHAELS JUGEND

I- Michaels-Gruss

Durée 12-15 minutes.

Salutations de Michel, à jouer une demi-heure avant la représentation, au balcon, podium à l'entrée du théâtre ou au foyer.
8 cuivres (2,3,2,1), clavier et 3 percussions

I. cuivres sur la formule de Michel (4mn)

Entrecoupé de silence ; sourdine, souffle, accords jeu sur la dynamique séquences (notes répétées avec variations de tempo), un meneur la trompette de Michel. Sorte de choral.

II. avec percussions = **Gong Gede** liturgique du temple Batur de Bali

Sonorités longues (résonnances des gongs + coup de tam-tam, + cloches volubiles) ostinato sur 2 notes, ralentissement, vers le statisme. gamme trombone (8'55)

III. + piano ; plus homorythmique,

Trompette volubile (traits à la Miles Davis), fin abrupte (11'35)

Accueil solennel, relève d'un rituel, annonce le sérieux et la spiritualité de ce qui va suivre.

Parallèle avec Wagner, qui à Bayreuth, faisait annoncer le début et fin d'entracte.

II- Acte I. Kindheit (1h.) La jeunesse de Michel

Scène I : *L'enfance* : 32mn

Scène II : *Mondeva* : 12mn

Scène III : *L'examen* : 20mn

Scène I. *L'Enfance*

(11'45-41'02)

Michael, sa mère, son père

Outre les voix et les instruments, deux bandes-sons apportent à la scène une profondeur de champ acoustique ainsi qu'une atmosphère irréaliste, spirituelle. Il s'agit d'une part d'un accord tenu aux cuivres, d'autre part d'un chœur a cappella multi-pistes chantant des extraits de textes religieux (que l'on ne peut comprendre), appelé "chœurs invisibles". L'effet voulu est celui d'aura sonore.

Les trois personnages chantent simultanément, leurs lignes vocales se superposent et forment un contrepoint à trois voix. Le père se distingue par une déclamation proche du parlé-chanté - qui correspond à l'énonciation articulée du pédagogue- tandis que la mère et le fils ont des lignes mélodiques davantage lyriques - relation affective et fusionnelle-.

I.1 (15'05)

Mère et fils à gauche, père à droite.

Le père, dans un débit très rapide, enflammé, fait une leçon à des élèves imaginaires sur l'histoire romaine.

La mère apprend à parler à Michael, à énoncer le nom des jours de la semaine en liaison avec ceux des planètes et des dieux.

Tuesday	Tuesday
tiu däu däu tiu däu	Tiusday
däu däu däu	
tiu mars tiu mars	Warday mardi
tiu mars	
Merkurius	Merkurius
Mercury Wotansday	Mercury Wotansday
	Mittwoch Wednesday
Midweeksdäy	
Jupiter Jovis	Jupiter Donar
[: Donar :] Thursday	Thursday
MICHAELsdäy Donarsday	Thorstag MICHAELsdäy
Jovedi	Thursday MICHAELsdäy
[: Venus :] Friday	[: Venus :]
Freia Friggadäy ³	Freitag Freia
Efer ⁴ Venus Freia	Friggadäy Efer Venus
Venerdi Freitag	Freia Diana Freitag
Friday	Friday
Sa-ahn-turns-	Sa-ha-ha-ha-tans-
da-	da-
hay	ay

I.2 (18'02) : la mère sort, Michel court vers son père qui veut lui apprendre un chant. "Zu schwer!" (trop difficile), Michel sort en courant.

I.3 (18'27) : la voix de basse et le trombone, en notes détachées, se contrepontent. Présence sporadique des chœurs invisibles. Face à un miroir, en tenue de soldat, le père évoque l'armée.

II.1 (19'17) : retour de la mère tenant Michel par la main. Tandis qu'elle amorce l'épellation du mot Lucifer, le père fait un sketch au public, à propos de la chasse, d'un plat de lièvre...ou de chat ?

II.2 (19'45) : le père décide d'apprendre une prière à son fils. La mère et le cor de basset s'amuse et finissent par attirer l'attention du garçon.

II.3 (19'55) : scène de chasse entre le père (trombone) et le fils (trompette), interrompue par la mère : "Luzifer!"

III (20'51) : Episode joyeux. La mère (frappant dans ses mains) et son double danseuse, avec des claquettes, accompagnées par une bande magnétique, mènent une danse. Le chant, en anglais, évoque le gospel.

I love him,
 you love him,
 he she it loves him
 yes he is our lover
 lóá-ólo áoi lover [Jesus!]
 MICHAEL, sunny boy [hou]
 heaven's child [: haha :] wou
 I am so happy yes!

MICHAEL, my baby [hu]
 is a wonderful musician.
 Oh Jesus Jesus!
 Yes, I am so happy [s——]

*(Dancer freezes in pose, MOTHER
 ER hides.)*

IV.1 (22'30) : le père et le fils reviennent en parlant chasse. Michel est attiré par la danseuse. Le père (doublé par le trombone) mime les coups de fusil : "pam-pam-pam...". Ce duo bouffe se superpose au chant dansé de la mère et Michel tient une partie indépendante. Cette polyphonie aboutit à un passage homorythmique, qui prend fin sur le rire hystérique de la mère et le baiser que donne la danseuse à Michel. Toutes deux disparaissent.

IV.2 (23'31) : les deux hommes se préparent pour la chasse. Le départ se fait sur fond de bande sonore, tandis que la lumière baisse et que la lune apparaît.

IV.3 (24'33) : dans la nuit, quasi hors scène : "Apporte!", "Vater", chœurs invisibles. Sonorisation intensive. Retour sur le devant de scène. Récitatif, couvert par le chœur.

La trompette rejoint Michel, apeuré par la nuit. Ils sortent.

fonds sonore (2')

La maison des parents, ouverte comme une maison de poupée. La mère allongée sur le lit, le père assis sur un tabouret, à distance.

V1 (28'43) : dialogue quasi parlant entre la mère (Eve) et le père (Luzimann). On apprend qu'il y a une petite sœur (Kathrina), ainsi qu'un nouveau bébé dans la famille (Hermann). Mais aussi qu'il n'y a plus d'argent ...

La voix de femme jodelise, imitant les pleurs, le père annonce. Les chœurs invisibles renforcent l'ambiance de désolation de ce duo à voix nues.

V2 (30'30) : le cor de basset et le trombone, bouchés, viennent partiellement doubler les voix dont on perçoit essentiellement le souffle, les bruits de bouche, l'accablement.

VI.1 (31'21) Irruption de Michel, affolé répétant "Mutti", la mère délirant et appelant la mort, le père la soutenant et l'aidant à descendre des escaliers.

VI.2 (32'33) : Chœurs invisibles des voisins ; la mère veut remonter au ciel, le père craint de devenir fou et le fils tétanisé crie sa peur : "Ich hab Angst".

VI.3 (33'09) silence de mort. Solo du père (ligne vocale écartelée entre les registres, débit lent, syllabique). Tuilage de la bande magnétique.

VI.4 (34'30) : final : Père (trombone, mère (cor de basset), Michel (trompette) et chœur invisible. Les adieux.

VII.1 (35'29) : apparition de l'hôpital psychiatrique ; le père et le fils y accompagnent la mère. Trio

VII.2-7 (37'21) : duo, voix nues entre le père et la mère. Entrée du chœur invisible. La scène s'achève sur l'appel déchirant de la mère de "Michael". Le chœur, tel un choryphé antique, conclut la scène qui s'achève sur l'accord initial.

Fin à 41'02

Scène II : *Mondeva* (42'03-52')

Plusieurs actions se déroulent simultanément.

L'action principale, étrange scène d'amour, tient en la découverte de *Mondeva* par Michel. Sa curiosité le pousse à examiner son corps étrange (dénombrer doigts et orteils) et surtout à essayer -dans un parler-chanter tout à fait intelligible- de communiquer avec elle. Le cor de basset - par lequel s'exprime *Mondeva* -, part de bruits de clés initiaux puis progressivement, encouragé par Michel, parvient à jouer maladroitement quelques notes, trop vite ou trop lentement : il s'agit de la formule d'Eve, puis celle de Michel.

Mondeva retourne dans la forêt ; Michel hésite puis renonce à la suivre.

De part et d'autre, deux actions secondaires :

La mère immobile, fredonne une note, puis des voyelles : apparaît un docteur suivi de deux brancardiers. Le docteur euthanasie la mère et les brancardiers l'enlèvent, laissant à sa place un immense portrait.

La voix de basse, son double danseur et le trombone recréent de manière répétitive (13 fois) la mort du père (injonctions militaires, coups de feu, chutes du corps). Un chœur d'homme le remplace, amorçant la fin de la scène en comptant (toutes 15 secondes) jusqu'à treize.

Chœurs invisibles (sans les parties de ténor), bande instrumentale et orgue électronique (de la mort de la mère jusqu'à la fin, sur un accord tenu) participent au déroulement de la scène.

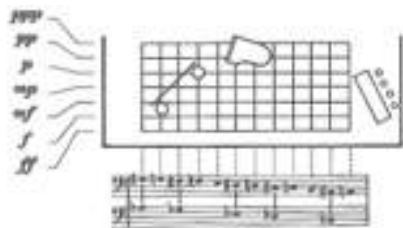
Scène III : *Examen* (53'30- 1h13'42)

Michel se présente au concours d'entrée à la Hochschule de Musique.

Son examen se déroule en trois épreuves, accompagnées par un pianiste :

1. Michel chanteur revit sa jeunesse sous le point de vue de sa mère
2. Michel trompettiste adopte celui du père
3. Michel, sous ses trois représentations (chanteur, trompette, danseuse) donne sa propre version.

La disposition scénique est la suivante :



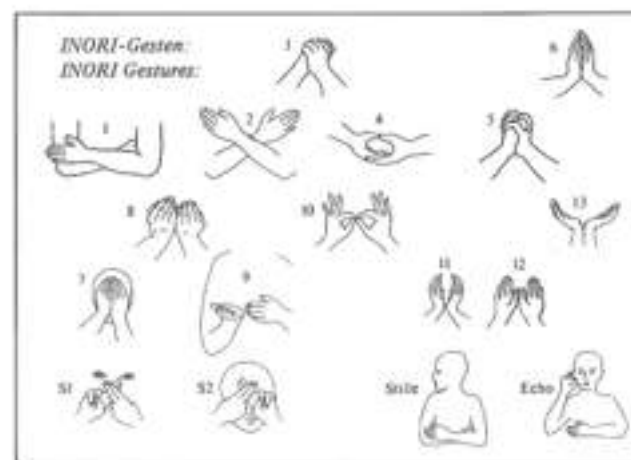
Les indications scalaires (intensités à gauche et hauteurs (gamme chromatique) à droite révèlent la forte empreinte laissée par le *sérialisme intégral* des années cinquante sur la pensée compositionnelle de Stockhausen.

La zone quadrillée représente l'espace de danse. Sur la gauche, un paravent, devant lequel on retrouve le tabouret de la mère (scène I).

Au centre un grand piano à queue (*Flügel*) muni de capteurs.

A droite, grande table pour le jury, munie de 4 microphones.

Le jury, est composé - en remontant la scène - de la danseuse, la soprano, le danseur-mime et le chanteur basse. Loin d'être passif, il anime, tel un contrepoint, le déroulement de l'examen, en commentant la prestation de Michel : par le chant, le parlé, des bruits de bouche (respiration, souffle, claquement de langue...), ainsi que des gestes (danseurs-mimes) reprenant ceux initiés dans *Inori*, oeuvre antérieure (1973/74) de Stockhausen.



La danseuse possède sa propre partition, incluse dans le conducteur.

Sa main droite (en rouge) est liée au chanteur ; la gauche (en jaune) au trompettiste et ses pieds (en bleu) au piano.

The image shows a musical score for a scene. The top part features the Jury (Soprano and Bass) and Michael (Tenor). The bottom part features the band (Trumpet, Clarinet, and Flute). The lyrics are in German and French. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

On ne sait si le trompettiste et le chanteur, de part et d'autre du paravent, suivent les directives de la danseuse, ou l'inverse. Cette synchronie donne un caractère d'évidence à ce que l'on voit et ce que l'on entend. C'est un sommet de Théâtre musical.

Une bande instrumentale anime en permanence le fond sonore.

Le texte chanté par Michel reprend en condensé les paroles de la 1ère scène.

1. Examen

(53'30- 1h.01'01)

Michel, en guise de prologue, s'adresse à sa mère :

*Mère, mon Eva,
Tu m'as appris à pleurer, rire, chanter ce que les enfants
humains ressentent.*

Le piano l'accompagne avec beaucoup de présence : sa main droite est un contrechant à la ligne vocale (voir exemple musical n°1), tandis que sa main gauche assure la pulsation.

L'entrée du cor de basset (55'19) vient enrichir la texture sonore. C'est *Mondeva* tel un ange gardien qui vient soutenir Michel dans cette "épreuve".

L'épilogue, adressé au jury, est particulièrement tendu pour la voix de ténor, maintenue sur ses notes les plus aigües.

*Ce fut mon enfance sur cette terre, vécue au travers de l'âme
de ma mère.
... témoin de mon amour pour tous les enfants de l'homme
donnés par le Fils de Lumière comme musique.*

2. Examen

(1h.01'02-1h.03'54)

Le ténor est remplacé par la trompette, encouragée par le cor de basset (invisible pour le jury et Michel lui-même).

Le piano devient indépendant, volubile, n'hésitant pas à jouer sur la table d'harmonie en faisant des glissandos sur les cordes (1h02'38).

La trompette, virtuose, violente, comme exaspérée, démultiplie ses sonorités en jouant de ses 5 sourdines.

Le jury déploie un éventail de technique vocale - non lyrique- impressionnant.

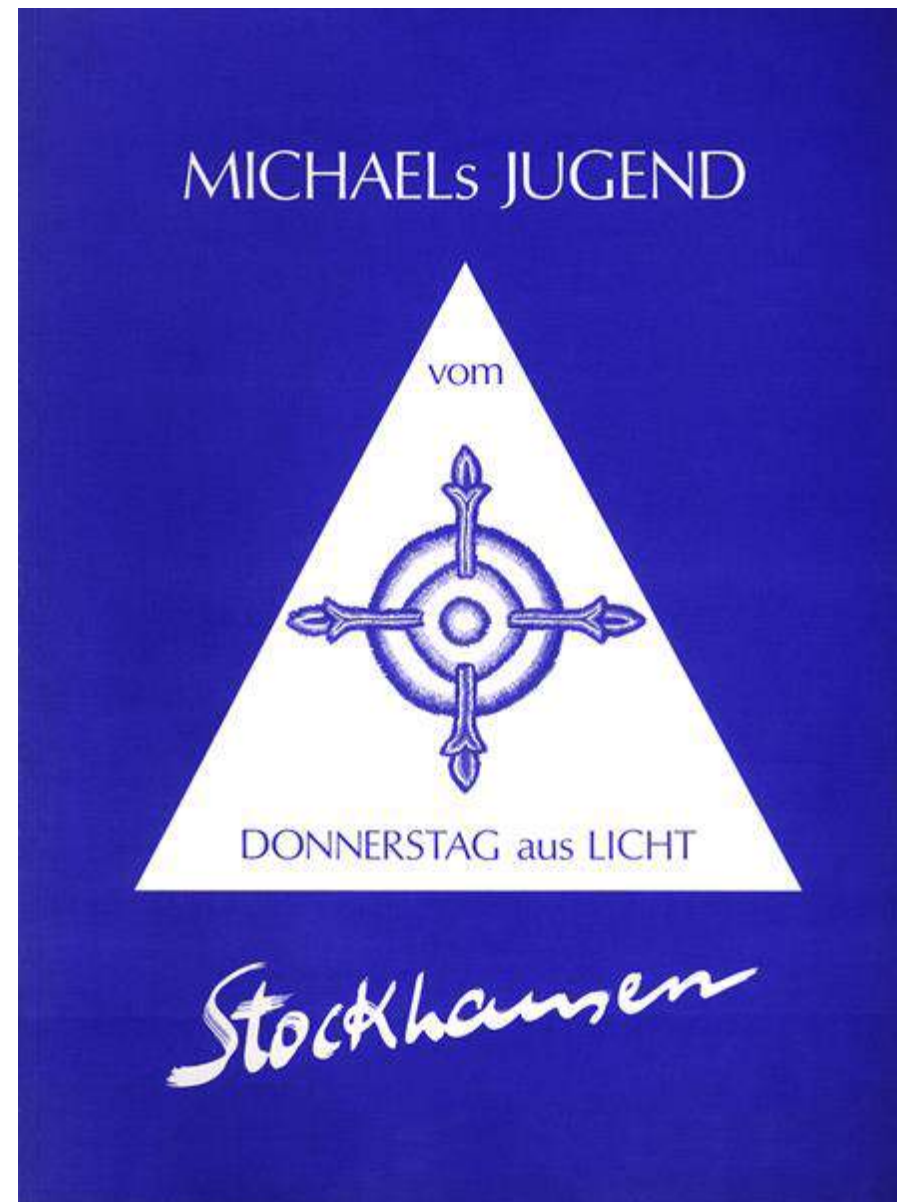
Relativement bref, cet épisode débouche sur un final.

3. Examen

(1h.03'55- 1h.13'42)

Aux jurys, trompette, piano, cor de basset et bande instrumentale, s'ajoutent le ténor, la danseuse et les chœurs invisibles.

Couverture de la partition



D) GUIDE D'ÉCOUTE : MICHAELS REISE UM DIE ERDE

I- Acte II : Michael's Reise um die Erde (47') : d'après l'enregistrement de l'ensemble musikFabrik (Wergo)

Ce deuxième acte se déroule d'un seul tenant, sans chant. Par sa conception musicale, il se rapproche d'un concerto pour trompette et orchestre. D'une certaine façon, la musique se contextualise suivant les traditions musicales des pays visités : Bali, la musique de temple japonais, le jazz américain, l'avant-garde allemande d'après-guerre, etc.

Trente instrumentistes sont sur scène, tous sonorisés. De nombreux haut-parleurs sont disposés sur scène et dans la salle, selon un arrangement spécifié par le compositeur.

Les sept stations du voyage autour de la terre représentent les thèmes clés des sept opéras composant *Licht*.

Durant ce voyage une paire de clowns mi-pingouins, mi-hirondelles, jouant de la clarinette, se déplace parmi l'ensemble instrumental et se livre à des facéties avec les autres musiciens.

1°/ **Eintritt, Formel ind Abfahrt (Entrée, formule et départ)**

Après une brève escarmouche entre la trompette et le trombone - qui préfigure la lutte entre Michel et Luzifer à venir - la formule de Michel est énoncée à la trompette.

Le signal du départ est donné aux cors, tam-tam et tuba, par 3 fois.



(06'04)

2°/ Le premier arrêt, qui est aussi le point de départ est **Cologne**.

Le noyau de la formule de Michel (trompette) se conjugue avec le thème de la vie, l'amour et la femme, soit *Eva* (flûtes alto et violons alto). Trois accords tenus dans l'aigu par les violons et la harpe donnent une couleur caractéristique à l'ensemble.

(08'31)

3°/ **New-York** représente le conflit et la guerre (entre Michel et Lucifer).

L'arrivée est donnée par un signal des cors (formule de Michel) et le tuba (formule de Lucifer). Dialogue conflictuel entre les trompettes et les trombones (Lucifer), ponctué par les tam-tam et cymbales.

Intervention du couple de clowns. Les clarinettes exploitent en diagonale des motifs issus des trois formules, en parfaite synchronisation.

(10'49')

4°/ Le Japon symbolise l'harmonie et le compromis.

Les trois formules sont exposées ainsi : Michel aux bassons et clarinette basse, Eva aux alti, Licfer à la trompette solo , colorée par le hautbois et le cor anglais.

Harmonium, harpe, bongo, clochettes de geisha, keisu et tam-tams déterminent la couleur du paysage japonais.
(14'05)

5°/ Bali signale l'apprentissage, le savoir, la connaissance.

La trompette solo, les trompettes et cors jouent ensemble un développement ornemental très sophistiqué de la formule de Michel (sur si b).

Sketch des clowns
(17'45)

6°/ En Inde se trouvent la tentation et le déclin.

La trompette joue timidement la formule de Michel, l'entrecoupant de glissando, tandis violoncelles et contrebas s'emparent de celle de Lucifer, et violon solo, flûtes alto, alti, clarinette basse, synchronisées celle d'Eva.

Une teinte de base est donnée par les glissandos de la harpe, en cascade, mixés avec les sifflements, chuchotements, autres bruits colorés émis par les trompettes, cors et hautbois.
(20'02)

7°/ L'Afrique centrale est le lieu de rencontre avec la mort.

Le tuba sur un staccato agressif déroule la formule de Lucifer. Il est relayé par les trombones, bassons, violoncelles et contrebas. L'atmosphère africaine est rendue par des roulements de tam-tam, toms, cliquetis de chaînes. C'est, de fait, un véritable "déchaînement" sonore, point climax de l'acte.

Au moment du départ une voix céleste se fait entendre ; c'est un appel venu du lointain, joué par le cor de basset (Eva). Michel crie "zurück!" (en arrière!).
(22'55)

8°/ Jérusalem. On entend une célébration de louanges à Dieu.

La trompette alterne des segments de la formule de Michel avec le motif caractéristique d'Eva (glissando et appoggiature). La ville sainte s'avère être la fin du voyage lorsque sonne l'appel céleste du cor de basset .Michel, reconnaissant la formule d'Eva, s'écrit *stop!*
(25'30)

9°/ "halt!", ordre repris par la trompette.

La voix appelle encore une fois puis reste silencieuse. La connexion est coupée, Michel effondré. Un dialogue amical entre Michel et la contrebas s'engage.
(32'30)

10°/ Mission.

Imprévisiblement, la voix retentit, précédant la venue de *Mondeva*, incarnée en fille des étoiles. Eva et Michel jouent de la musique : Eva séduit Michel en lui apprenant sa formule. Ils dansent ensemble (avec une chorégraphie teintée d'exotisme et de maniérisme). L'espace sonore est envahi par les timbres de la trompette et du cor de basset, échangeant leurs formules, segment par segment, amoureuxment. (39'05)

11°/ Verspottung (dérision)

Comme ils quittent la scène, l'orchestre se tait (excepté l'orgue électrique et l'harmonium). Les clowns prennent leur place et les caricaturent sans ménagement. (40'50)

12°/ Kreuzigung (crucifixion)

Ce qui déclenche la colère des trombones (émanation de Lucifer), bientôt suivis par 2 cors sur de longues notes pédales. La musique devient frénétique et les cuivres abattent le couple de clowns avec 7 accords cinglants. Le cri final des clarinettes est repris par Michel et Eva, sous forme de lamentation. (43'06)



13°/ Himmelfahrt (Ascension)

Dans l'orchestre un doux ruissellement de sons très brefs et scintillants, à la fois ascendants et descendants illustre la voûte des étoiles.

Michel et Eva apparaissent portés par les airs vers le ciel. Les sons de la trompette et du cor de basset tournent en une spirale qui s'achève sur un unique long trille. (46'50)



L'ensemble *Le Balcon* jouant un extrait de l'acte II à l'Opéra Comique.

E) GUIDE D'ECOUTE : MICHAELS HEIMKEHR

I- Acte III : Michaels Heimkehr (le retour de Michel) 1h.18'

Sur scène :

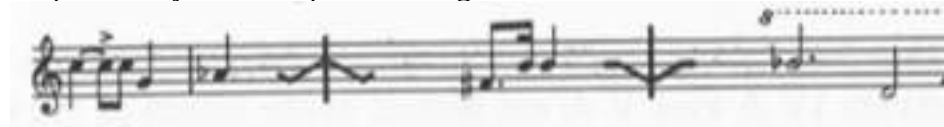
Michael, Eve et Lucifer sous leur trois apparences : chanteurs, instrumentistes et danseurs-mime.

2 jeunes saxophonistes soprano
1 artiste visuel, avec 3 compositions de lumières
1 vieille femme (bâton de marche sonore)
1 messager (ténor issu du chœur)
chœur mixte réparti en 5 groupes (de 2 ou 3 chanteurs par pupître),
délégations des pays de l'univers de Michael

Accessoires

Les cadeaux d'Eva :

- 3 plantes stylisant les premiers segments de la formule de Michael



- Toiles circulaires, rotatives pour les trois compositions lumineuses
ou projection de deux films (3'13, 6'35) de Mart bauermeister
(peintre)
- 1 globe de 130 cm de diamètre dans lequel peut se tenir un danseur
(Lucifer)
1 lance
1 plan incliné pour la danseuse (Eva)

Matériel audio

10 tours de 2 Haut-Parleurs

23 microphones : 1 par groupe choral, 8 pour l'orchestre plus 4 pour
les cordes, 4 pour les chanteurs et instrumentistes solistes, 2 pour les
saxophones

Hors scène :

Chœurs invisibles retransmis autour du public (bande enregistrée de
8 pistes de l'acte I, avec une autre restitution)

Table de mixage : 32 inputs et 10 outputs

Orgue Hammond ; clavier électronique

Orchestre dans la fosse

Bois : (3 flûtes/flûtes alto, 2 hautbois, 3 clarinettes, 2 bassons, 2
contrebassons)

Cuivres : (2 cors, 3 trompettes, 4 trombones, 2 tubas)

Cordes : (3 violons individuels / 8-12 violons, 6-8 altos, 2 violoncelles
individuels/ 4-6 violoncelles, 2 contrebasses individuelles/ 4-6
contrebasses)

Percussions : 4 percussionnistes

(Vibraphone, glockenspiel, 4 rins ou crotales, petites cymbales,
cymbales antiques, cloches tubulaires, gongs thaï , 2 timbales, 3 tams-
tams)

II- Scène 1. Festival (50')

Michael retourne dans sa résidence céleste, sur Sirius, attendu par
Eva, qui a préparé un festival en son honneur.

Eva et les cinq groupes de chœur l'accueillent par un hymne :

Michael, sois le bienvenu, Fils de l'Amour.

*Michael, Fils de Dieu, gardien de l'esprit de l'humanité, LICHT,
Hermès-Christos, Thor-Donar.*

Sirius a composé cet hymne pour toi. Ne l'aimes-tu pas?

Sainte est ton oeuvre, Michael, Musi-chel!

Tandis que simultanément les chœurs invisibles énoncent le *Jour du jugement*, d'après *l'Ascension de Moïse*, texte incompréhensible, mais grande présence sonore.

(5'47)

Méditation

Tous s'agenouillent et méditent immobiles

LES TROIS DONS

1° les arbres

Eva présente son premier don à Michael, qui danse parmi les arbres. Les chœurs invisibles accompagnent de claquements de langue.

(7'14)

Michael (ténor, trompette et danseur) se livre à un étrange contrepoint de sons, gestes et paroles autour des arbres.



2° les compositions lumineuses (13'09)

Sur un tutti, pianissimo de notes tenues, vibrantes, quasi statique, Eva (sous ses trois formes) présente les trois compositions de lumières. Le nom de la créatrice, Mary Bauermeister, intelligiblement chanté (16'31), précède le chaos émergeant des couleurs. Glissandos à tous les pupîtres.

L'apparition des 3 soleils issus du chaos donne lieu à une plage sonore d'une densité extrême, proche de la saturation.

(19'07-20"39) : un duo de clarinettes, mis en boucle, annonce l'arrivée de *Mondeva*.

La troisième composition LUNES se déroule en plusieurs moments. (21'40) : sur une mélodie de 3 notes, chacun des choristes chante le mot lunes dans toutes les langues possibles.

A musical score for the 'JEDER FÜR SICH' section, featuring vocal lines and a choir part. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. It is divided into sections with time signatures and tempo markings. A box on the right contains instructions for the choir.

JEDER FÜR SICH
LANGSAM

CHÖRE

Immer wiederholen:
die Worte
MON-DE
MOONS
LU-NE (ital.)
LU-NES (franz.)
(und evtl. in anderen
Sprachen) beliebig
vertauschen und
Silben verteilen;
Lange Pausen individuell.

Dans un second temps Eva compare la lune à un miroir, à de la glace : ce sera sur un contre-ut # la note la plus haute de son chant. (23'52).

Puis apparait un firmament d'étoiles (24'04). Pendant 3 minutes Eva, Michael, Les voix de chœur et les voix d'hommes des chœurs invisibles énumèrent étoiles et constellations ou comptent les signes du zodiaque. C'est un kaléidoscope de mots "magiques" murmurés, entretenu par un fonds sonore extatique.

L'apparition (du fond de salle) d'une vieille femme, avançant lentement jusqu'à l'avant-scène signalera la fin des compositions de lumières (28'10). Une pause générale de deux minutes ne fait entendre que l'orgue Hammond. La vieille femme s'écrie :

Retournez chez vous!

Le flux musical reprend brutalement (30'01) lorsque les 5 chœurs scandent syllabe après syllabe "*Es gibt kein Zuhause auch Engel sind ewig unterwegs*", soutenus en doublure par l'orchestre. Répété en amplifié par les percussions (32'05), c'est certainement un des passages les plus puissants de cet Acte III.

3°/ Le globe

Eva danseuse présente son dernier don à Michel. La soprano a une ligne mélodique très disjointe qui reprend, par prémonition le motif de Lucifer. (Voir document "la superformule").

Sur un coup de cloche, sort du globe un diabolin (35'02) ; il s'agit du danseur -mime de Michael. Les 5 chœurs, tels le chœur antique, réagissent, manifestant la peur (exclamations, propos hachés, glissandos), accompagnés par les cordes en tremolos (35'30).

Ce sont là des topiques opératiques de l'effroi, que l'on retrouve dans les ensembles dits "de stupeur" ; voir la scène finale de *Don Giovanni* (la peur de Leporello) ou la scène de *La gorge aux loups* dans le *Freischütz* de Weber.

La danse

Entre le tromboniste, habillé en torero et chaussé de claquettes (36'04).

Il se livre à l'exercice périlleux de jouer tout en exécutant des pas de danse.



Cette séquence comique tourne au drame lorsque le diabolin se transforme en dragon et que s'engage la fameuse lutte (37'12).

MICHEL TERRASSANT LE DRAGON

Un combat violent s'engage entre le trombone et la trompette (il rappelle celui de la 6ème Station de l'acte II) : notes extrêmes, explosives, glissandos et tremolos s'achevant sur des fortissimos exaspérés. La musique est "doublée" par les danseurs-mimes parfaitement synchronisés avec leur instrumentiste respectif.

A chaque note perçante de la trompette, Michael-danseur se rue en avant avec une lance imaginaire (38'01). Le combat est bien entendu commenté par les 5 chœurs et les chœurs invisibles, tandis que les trois Eve tentent chacune avec ses moyens de pacifier Michael et Luzifer.

Le dragon est vaincu (38'27).

LES ANGES

Un duo de jeunes saxophonistes (soprano), ressemblant à des anges apparaît de part et d'autre de la scène. Il entame (39'10) un duo léger, harmonieux (beaucoup de rapports de 3ce), mélodieux, dont l'euphonie s'oppose radicalement à la cacophonie précédente. L'écriture est à deux voix complémentaires (polyphonie).

L'accompagnement discret des percussions (rins, cymbales antiques) participe à l'atmosphère apaisée et spirituelle du moment. L'effet de temps suspendu, de *Momentform* est très nettement perceptible. Ces trois minutes sont nourries par un lent glissando généralisé à l'orchestre, jusqu'à l'apparition du messenger réclamant Michael. (42'25).

DUO FINAL

Disparition progressive des anges, des chœurs, libérant la scène pour duel verbal final qui se déroule entre Michael et Luzifer, qui finit par s'avouer vaincu "*Du bist ein Narr*" (49'16).

III- Scène 2. Vision 28'

Sur scène : ténor, trompette, danseur, orgue Hammond.

Pour conclure l'acte III, Michael (sous ses trois apparences) est seul sur scène et s'adresse au public.

Son propos, ou plutôt son acte de foi, est parlé-chanté (sur une seule note -recto-ono-) ou murmuré par le ténor, d'où l'importance de l'amplification sonore.

Michael revit -sous forme de vision- sept moments clés de sa vie et sept mots de son texte, qui composent un anagramme de son nom, sont tour à tour projetés.

Les moments-clés donnent lieu à des jeux d'ombres accompagnés de la bande son originale.

J'ai expérimenté les **M**élodies de L'ENFANCE avec mère et père
L'**I**ntensité de l'amour à travers MONDEVA
Le **C**hromatisme de l'âme durant l'EXAMEN
L'**H**armonie des langages sur le VOYAGE AUTOUR DE LA TERRE
L'**A**udio-grammaire des émotions dans la CRUCIFICTION
L'**E**xtase de la polyphonie durant l'ASCENSION
La **L**umière de la résurrection à mon RETOUR

1ère vision
(07'10)

mot clé : **Melodien**

Musique du début de *l'Enfance*

ombres de la mère du père et de Michael

2ème vision
(08'02)

mot clé : **Intensität**

Fragment de *Mondeva*

ombres de Mondeva et Michael

3ème vision
(08'43)

Chromatik

Fragment d'*Examen* (avec le jury, le piano...)

Michael-danseur

4ème vision
(09'55)

Harmonik

Brefs fragments musicaux des 7 stations du *Voyage autour de la terre*

5ème vision
(11'24)

Audigrammar

Les ombres de 2 clarinettes et 2 trombonistes apparaissent.

On entend 35 secondes de *Crucifixion*

6ème vision
(12'25)

Extase

28 secondes à partir du trille final de *l'Ascension*

Michael et Eva

7ème vision
(13'00)

Licht

Extrait de la musique de festival

Michael, Eva, les 3 plantes

(13'43)

Densification de la bande son

(18'01)

Les voix des chœurs invisibles sont nettement transformées.

(20'48)

Michael ténor retourne au recto-sono, puis au parlé-rythmé et enfin au murmure.

fin à 25'49)

IV- Donnerstags-Abschied (Michaels Abschied) l'adieu de Michel

Cet adieu peut avoir lieu à la sortie de la salle ou sur la place devant l'opéra.

Très épuré, il consiste en la répétition des fragments de sa formule par 5 trompettes (ou 1 trompette dont le jeu est transformé en temps réel).



Ainsi se clôt, après presque trois heures de spectacle, *Donnerstag aus Licht*



Acte III de *Donnerstag Aus Licht*
Milan, La Scala, 1981

F) INSTRUMENTARIUM

I- LE COR DE BASSET

Les premiers cors de basset étaient un peu tordus et présentaient une forme peu esthétique et surtout peu pratique. Ils eurent d'abord une forme en faucille, puis deux corps droits reliés par un compartiment coudé. On arriva finalement à une clarinette allongée, comportant des clés supplémentaires, et se terminant par un pavillon en métal (ce dernier permettant une meilleure projection du son). Le cor de basset fut la première clarinette « non droite » et qui bénéficiait du système de pavillon courbé. Sonnant une tierce en dessous de la clarinette en la, et donc instrument transpositeur en fa, le cor de basset peut être considéré comme un premier pas vers la [clarinette basse](#), inventée au début du XIX^e siècle.

Production de Bâle
Stockhausen | Halt, Mission et Himmelfahrt, extraits de Donnerstag
aus Licht, Acte II par l'Ensemble Le Balcon

Audition/ Vision :
On entend le cor de basset à 07:48, on le voit à 08:19. Dialogue avec
trompette.

<https://www.dailymotion.com/video/x6ebu4q>

On peut aussi écouter cet instrument dans un contexte classique : le
début du *Requiem* de Mozart comporte un duo de cors de basset.



©Sandra Then

II- LA TROMPETTE ET SES SOURDINES

La sourdine a pour fonction première d'amoindrir (en décibels) le son de la trompette (cup mute, plunger mute -ventouse-)).

Elle peut favoriser des effets sonores : imitation du parlé (wawa), du chanté (melo-wawa), du chuchotement (whisper mute).

A écouter : Louis Amstrong, évidemment.



**Markus Stockhausen's leather mute belt,
mutes and trumpet**
Mutes, from the left:
wawa mute (above), plunger mute (below),
melo-wah mute (above), cup mute (below),
whisper mute (above), harmon mute (below)

III- LE TROMBONE

<http://www.instrumentsdumonde.fr/instrument/177-Trombone.html>

IV- LES PERCUSSIONS

CLAVIERS

vibraphone

<http://www.instrumentsdumonde.fr/instrument/188-Vibraphone.html>

orgue Hammond

<http://www.instrumentsdumonde.fr/instrument/133-Orgue-electrique.html>

Gender

<http://www.instrumentsdumonde.fr/instrument/80-Gender.html>

PEAUX

congas

<http://www.instrumentsdumonde.fr/instrument/40-Congas.html>

Bongos

<http://www.instrumentsdumonde.fr/instrument/15-Bongos.html>

bongo kakko (orchestre Gagaku) Japon

MÉTAL

- tam-tam

<http://www.instrumentsdumonde.fr/instrument/173-Tam-tam.html>

grand tam-tam de 155 cm d diamètre

- gong

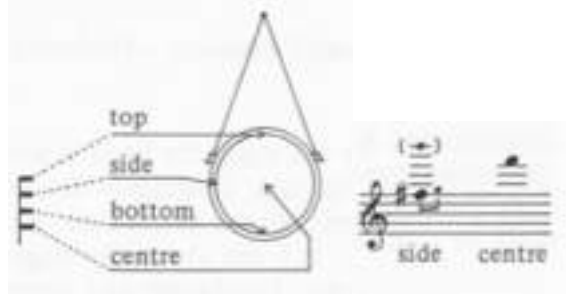
ressemble au tam-tam, mais est pourvu d'un mamelon central

gongs thaï

- cymbales

- cloche de Geisha (japon)

sonne différemment selon l'endroit où on la frappe.



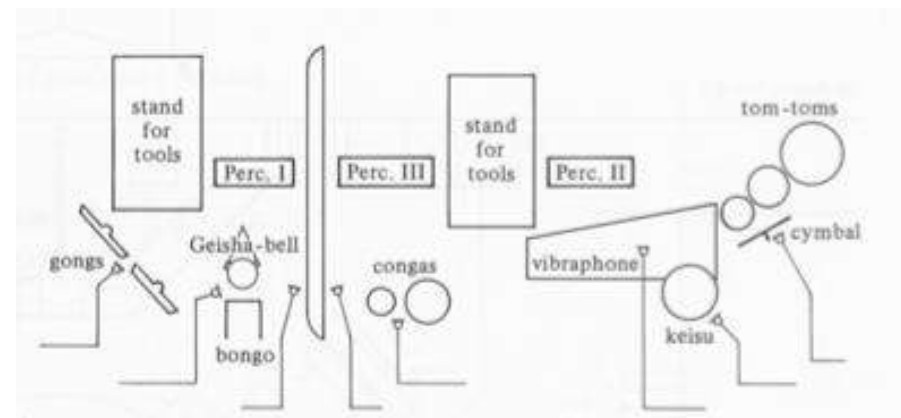
- rin : coupe de métal couleur cuivre, frappée par des baguettes de bois, à moitié recouvertes de peau. Son spectre a une très longue résonance. Elle est utilisée dans les cérémonies de temple hindou au Japon.

- Keisu : cloche de temple japonais

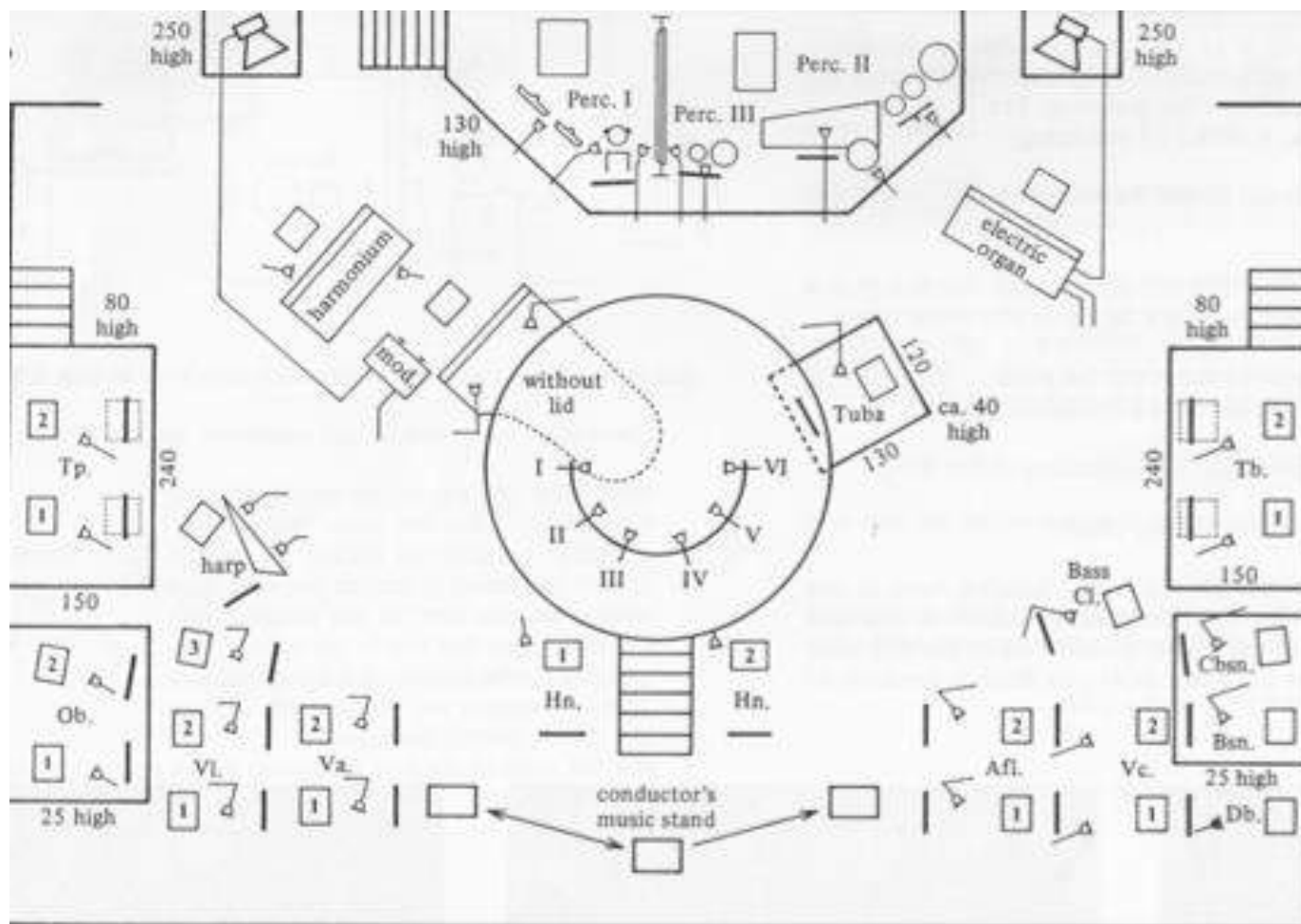
Disposition des percussions pour *Donnerstag* (Acte II.)

Tools : accessoires (fouet, triangle, wood-block...)

Trois percussionnistes ainsi que 8 microphones sont nécessaires.



Disposition de l'orchestre au complet



Légende :

Ob. hautbois
 Tp. trompette
 Vl. violon
 Hn. cor
 Alt. alto
 Vc. violoncelle
 Db. contrebasse
 Bass Cl. clarinette basse
 Tb. trombone
 Bsn. basson
 Cbsn. contrebasson

G) EXEMPLES MUSICAUX

I- LA SUPERFORMULE

Elle sert de matrice aux 7 opéras qui composent *Licht*

The image displays a musical score for three characters: Michael, Eve, and Lucifer. The score is organized into three columns representing the days of the week: Monday, Tuesday, and Wednesday. Each column contains three staves, one for each character. The musical notation includes notes, rests, and dynamic markings (p, pp, f, mp, etc.). The score is divided into three main sections, each containing a nuclear formula (1, 2, 3) and its variations (4, 5, 6). The formulas are color-coded: blue for Michael, green for Eve, and red for Lucifer. The variations are numbered 1 through 6, corresponding to the days of the week.

The 3 LICHT Nuclear formulas. Each is divided into 5, 7 and 6
 (original Nuclear formula transcription from "Into the Middleground: Formula"
 (© www.karlheinzstockhausen.org)

DEPLOIEMENT

La superformule peut être comparée à un code génétique ; une seule note peut engendrer une scène entière.

Exemple d'exploitation des formules : prolongement du début

Superformel DONNERSTAG Stockhausen

The score is written for three voices: MICHAEL (top staff), EVA (middle staff), and LUZIFER (bottom staff). It is divided into measures by vertical bar lines. Above the staves, there are boxed numbers: 60, 63, 53, and 63. The title 'Superformel DONNERSTAG' and the composer's name 'Stockhausen' are written at the top. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, pp, f, ff, mf). There are also performance instructions like 'vib. schnell', 'Geräusch: Glas', and 'oder [Aus]'. The bottom staff for LUZIFER has a long sequence of notes in the first measure, followed by a rest and then a series of notes. The middle staff for EVA has a series of notes in the first measure, followed by a rest and then a series of notes. The top staff for MICHAEL has a series of notes in the first measure, followed by a rest and then a series of notes.

et développement sur la fin des formules

Handwritten musical score for piano, featuring three staves. The score includes tempo markings (80, 63.5, 67, 60) and a "rit." (ritardando) marking. Dynamics range from *p* (piano) to *fppp* (pianississimo). The notation includes triplets, vibrato (*vib.*), and fermatas. Handwritten notes in German provide context: "unregelm. frei, Farbwechsel nervös" (irregular, free, color change nervous), "gefärbte Pausen" (colored pauses), and "Zahlenamen stimulus ins Jüste rufen" (number names stimulus into the just call). The date "24. III. - 4. IV. 1928" is written at the bottom right.

REFERENT INTERVALLIQUE

The image shows a musical score for Act III. It features vocal parts for Eva (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The score includes German lyrics and musical notation with intervallic references. Key elements include:

- Lyrics:** "Alle starren die Erdkugel an.", "Alle 3 schauen langsam zu MICHAEL.", "nach vorne laufen, Kugel in der Mitte der Bühne anhalten", "1. Gehe zu MICHAEL, daß ihm die Kugel gewidmet ist.", "2. Widmungsgehe (die Kugel ein kleines Stück zu ihm rollen)."
- Intervallic References:** Blue arrows indicate intervals of 7th major (reversed) and 5th diminished (tritone). Red arrows indicate intervals of 7th major (reversed) and 5th diminished (tritone).
- Tempo/Character:** "Alte 3 schauen langsam zu MICHAEL.", "1. Gehe zu MICHAEL, daß ihm die Kugel gewidmet ist.", "2. Widmungsgehe (die Kugel ein kleines Stück zu ihm rollen)."

Acte III. Le globe renferme un diable, émanation de Lucifer.
Le saut de 7ème majeure (ici renversé) est l'intervalle clé du personnage : il débute le 1er fragment de sa formule.

La 5te diminuée, ou triton, par sa sonorité désagréable à l'oreille, a longtemps été associée au *diabolus in musica* dans les traités de musique ancienne.

COMBINAISON

Le début de la scène finale *Vision* est un beau condensé des procédés compositionnels combinés à partir de la formule.

EXTENSION DE LA FORMULE : LA FORME

Le ténor chante la formule de Michael, étirée sur la durée entière de la scène *Vision*.

A noter que ce procédé renvoie directement au *cantus firmus* de la polyphonie du moyen-âge ; sur une ligne dechant énoncé en valeurs très longues se superposent d'autres voix - et d'autres textes - en valeurs plus brèves.

SUPERPOSITION et INTERFERENCE

Le trompettiste débute avec la formule de Luzifer dans laquelle, avec chaque nouvelle note émise par le chanteur (au cours du cycle de 15 transpositions), il introduit une note de plus de la formule de Michael (comme une note tenue), jusqu'à ce que celle-ci soit complète.

INTERACTION SON-GESTE-VERBE

Le danseur relie les deux avec une série de gestes qui clarifie l'esprit des sons et des mots : bras et main gauche (et si possible haussement et abaissement de la tête) avec le ténor, main et bras droit avec le trompettiste.

D'où l'extrême précision de la partition, et par conséquent, sa difficulté d'exécution.

Légende :

a : chaque geste toujours devant le coeur

b : à cause du flux vocal à découvert

c : sur scène, le danseur devant la trompette à droite et le ténor à gauche

d : cette hauteur (mi bémol) doit être nettement distinguable dans d'autres registrations

(semblables à la trompette ou au hautbois) et avec un vibrato qui sonne comme un Flatterzunge (brefs coups de langue)..

L'accord joué à l'orgue Hammond doit être toujours tenu. La touche de MI *b* coïncée

d' : le regard sur les mains

e : staccatto toujours bien court

f : le regard et la tête comme dans *Inori*

g : la dynamique (en décibel) de l'orgue doit être toujours adaptée aux solistes

h : les bras tendus, les mains inclinées

j : comme hésitant

The musical score is for a piece titled "3 MICHAELS". It features four staves: Tenor, Trompette in B, Tänzer (STEHEBEND), and Hammond-organ. The Tenor staff has lyrics in German: "LU- ZI- FE [RR], de- [RR] vo [RR] neh [m] ste un- ter den En- geln". The Trompette staff has lyrics: "glück, immer ganz kurz". The Tänzer staff has lyrics: "wegen (U) Stimmzug aussiehen", "auf die Hände schauen", "Blick + Kopf wie INORI", "Arme gestreckt, Hände abgewinkelt". The Hammond-organ staff has lyrics: "immer halten", "Orgeldynamik immer den Solisten anpassen". The score includes various performance instructions marked with letters a-j, such as "alle Gesten immer vor dem Herzen", "wegen (U) Stimmzug aussiehen", "auf die Hände schauen", "Blick + Kopf wie INORI", "Arme gestreckt, Hände abgewinkelt", "immer halten", "Orgeldynamik immer den Solisten anpassen". The score also includes a tempo marking of 60 and a dynamic marking of 90.

FRAGMENTATION et EXPLOITATION ALÉATOIRE

Il s'agit de la fin de Donnerstag, l'adieu de Michael.
Les indications de Stockhausen sont telles :

"A la fin de Vision, 5 trompettistes, habillés avec le costume de Michael, éclairés comme des statues, apparaissent à 5 balcons différents dans la salle ou autour de la place de l'opéra. Pendant environ 30 minutes, chacun répète un membre de la formule de Michael comme un signal, indépendamment des autres, avec de très longues pauses de longueurs variées. »

Les 5 trompettistes arrêtent de jouer à des intervalles d'environ 1'30, dans l'ordre des fragments de la formule (de 1 à 5), puis se retirent *in stilisierter Weise* (d'une manière stylisée).

1. $\text{♩} = 60$

2.

3.

4.

5.

Tp. in C

DÉTERMINISME et INDÉTERMINISME

[illegible]

La formule (chantée par le ténor) assure la cohésion de ce passage dans lequel, à partir de consignes élémentaires, chaque musicien est indépendant et libre. Le résultat sonore est de ce fait indéterminé.

H) ENREGISTREMENTS

I- DEUTSCH GRAMMOPHON, 1983

Donnerstag aus Licht 1/4 (1:14:04)

<https://www.youtube.com/watch?v=RKZSu77Cq6w>

Donnerstag aus Licht 2/4 (48:40)

<https://www.youtube.com/watch?v=1F-G-jXw43Y>

Donnerstag aus Licht 3/4 (49:39)

<https://www.youtube.com/watch?v=jjnrYt-ncgo>

Donnerstag aus Licht 4/4 (38:43)

https://www.youtube.com/watch?v=J4_FZp7dFw0&list=RDJ4_FZp7dFw0&t=50

Edition CD



analyse CD :

<http://www.sonoloco.com/rev/stockhausen/30.html>

II- VIDEO CONCERTS LE BALCON

Le balcon, *l'examen*, version concert : 2010

<https://vimeo.com/17979657>

Stockhausen | Halt, Mission et Himmelfahrt, extraits de Donnerstag
aus Licht, Acte II par l'Ensemble Le Balcon (21:30)

<https://www.dailymotion.com/video/x6ebu4q>



Henry Déléger et Iris Zerdoud, en Michael et
Mondeva (Production *Le Balcon*, 2010)

I) RESSOURCES DOCUMENTAIRES

RESSOURCES DOCUMENTAIRES

A. Sources sur *Donnerstag aus Licht*

1° sur le cycle *Licht*

DECARSIN, François, *Le cycle d'operas Licht de Stockhausen, est-il de la musique minimale?*, Dissonanz/Dissonance 1994, Nr. 41, 17–21

STOCKHAUSEN, Karlheinz, Hermann Conen, et Jochen Hennlich. 1989. "Before and After Samstag aus Licht: Conversation of 24 May 1984, in Milan." *Contemporary Music Review* 5, no. 1:267–97.

FRISIUS, Rudolf, *La composition comme essai de synthèse structurelle et sémantique: Karlheinz Stockhausen et son projet compositionnel LICHT*, Entretiens Nr. 6, 1988, p.35–55.

FENEYROU, Laurent, *Licht – Liebe – Jubel: Zu Karlheinz Stockhausens "Ruf"*, NZfM CLXXI, 2010, H. 6, p.44–51.

RIGONI, Michel, *Le rêve de Lucifer de Karlheinz Stockhausen*, Paris, Michel de Maule, 2001.

RIGONI, Michel, *LICHT de Stockhausen*, mf / Musica falsa, 2003, Nr. 19, 32–41; ital. als *Licht di Karlheinz Stockhausen*, Finnegans, 2008, Nr. 13, 21–26

SEIFERT, Uwe, *Musik? Theater? Musiktheater? Kunsttheoretische Perspektiven von Karlheinz Stockhausen, Nam June Paik und Tod Machover im Vergleich. Ein geschichtsphilosophischer Versuch*, in: *Internationales Stockhausen-Symposium 2000: LICHT. Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln, 19. bis 22. Oktober 2000, Tagungsbericht*, hg. v. I. Misch u. Chr. von

Blumröder, = Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit, Bd. 10, Münster 2004, 212–232

2° sur *Donnerstag aus Licht*

BRUNO, Pascal. 1999. "Donnerstag aus Licht: A New Myth, or Simply an Updating of a Knowledge?" *Perspectives of New Music* 37, no. 1 (hiver): 133–56.

BRUNO, Pascal, *Donnerstag aus LICHT. Foi et savoir – rationnel et irrationnel*, Mémoire de DEA, Université de Provence 1996

GEYER, Bettina, *Rituelles Musiktheater. Untersuchungen zu Karlheinz Stockhausens MICHAELS JUGEND*, Examensarbeit Universität Mainz 2002

HOYER, Astrid, *Donnerstag' an der Mailänder Scala. Zu mühsam ist Stockhausens Weg zum 'Licht'*, Das Orchester XXIX, 1981, 659–661

MANION, Michael, *Introduction to the Super-Formula of "Donnerstag aus Licht"*, in: *Karlheinz Stockhausen: Theory and Performance*, Ideas and Production XI, Cambridge 1989, 73–86

MORGAN, Robert P., *Donnerstag aus Licht. Karlheinz Stockhausen*, The Opera Quarterly II, 1984, H. 4, 126–128

PERCIVAL, John, *Donnerstag, Covent Garden, Dance and dancers*, Nov. 1985, 21

3° Enregistrement audio de *Donnerstag aus Licht*

Edition CD : DEUTSCH GRAMMOPHON, 1983

Donnerstag aus Licht 1/4 (1:14:04)

<https://www.youtube.com/watch?v=RKZSu77Cq6w>

Donnerstag aus Licht 2/4 (48:40)

<https://www.youtube.com/watch?v=1F-G-jXw43Y>

Donnerstag aus Licht 3/4 (49:39)

<https://www.youtube.com/watch?v=jjnrYt-ncgo>

Donnerstag aus Licht 4/4 (38:43)

https://www.youtube.com/watch?v=J4_FZp7dFw0&list=RDJ4_FZp7dFw0&t=50

Commentaire, en anglais de l'enregistrement :

<http://www.sonoloco.com/rev/stockhausen/30.html>

4° Extraits vidéos de *Donnerstag aus Licht* par *Le Balcon*

L'examen, acte I, version concert : 2010

<https://vimeo.com/17979657>

Halt, Mission et Himmelfahrt, acte II, (21:30)

<https://www.dailymotion.com/video/x6ebu4q>

B. sources sur K. Stockhausen

1° Deux sites

<http://www.karlheinzstockhausen.org/>

<http://brahms.ircam.fr/karlheinz-stockhausen>

2° Biographie

RIGONI, Michel, *Stockhausen... un vaisseau lancé vers le ciel*, 2^e édition, Préface de Michaël Lévinas, Lillebonne, les Éditions du III^e millénaire, 1998.

FRANÇOIS, Jean-Charles, *Stockhausen entre l'éphémère et l'éternité*, Le Lieu dit, 2008, Nr. 5, 1.

BOSSEUR, JEAN-YVES, *Stockhausen au présent*, Le Lieu dit, 2008, Nr. 5, 1

CONDÉ, GÉRARD, *Hommage : Karlheinz Stockhausen, l'extraterrestre*, Diapason Nr. 555, Février 2008, p.60–64.

KURTZ, MICHAEL, *Stockhausen. Eine Biographie*, Kassel 1988; engl. als *Stockhausen: A Biography*, London, Faber and Faber, 1992.

3° Ecrits et entretiens

STOCKHAUSEN, Karlheinz, *Comment passe le temps, essais sur la musique 1952-1961*, Contrechamps éditions, 2017.

STOCKHAUSEN, Karlheinz, Texte vol.1, 2, 3, Cologne, DuMont Schauberg, 1963, 1964, 1971; Texte vol.4, 5, 6, Cologne, DuMont, 1978, 1989, 1989; (tous ces textes sont réédités à Kürten, aux éditions Stockhausen) ; Texte vol. 7, 8, 9, 10, Kürten, éd. Stockhausen, 1998.

STOCKHAUSEN, Karlheinz, *Ecouter en découvreur, textes réunis et introduits par Imke Misch, traduits de l'allemand par Laurent Cantagrel et Dennis Collins*, La Rue Musicale, Cité de la Musique-Philharmonie de Paris, 2016.

STOCKHAUSEN, Karlheinz, *Entretiens avec Jonathan Cott*, traduit et présenté par Jacques Drillon, JCLattès, 1988.

MACONIE, Robin, *Stockhausen, Lectures & Interviews*, London, Marion Boyars Publishers LMD, "On Music", 1991, reprint 2000.

4° Etudes sur Stockhausen et son oeuvre

STOĬANOVA, Ivanka, *La musique scénique de Karlheinz Stockhausen*, in *Pour une scène actuelle* (Actes de colloque, Paris les 12 et 13 novembre 2008), Paris 2009, p.61–92.

DIRMEIKIS, Paul Anthony, *Le souffle du temps: quodlibet pour Karlheinz Stockhausen*, La Seyne-sur-Mer, Éditions Telo Martius, Six-Fours, 1999.

ELOY, Jean-Claude, *Stockhausen ou les métamorphoses de la vitalité créatrice : Déterminisme et indéterminisme à travers son oeuvre*; avec un entretien inédit de Karlheinz Stockhausen (1969), Hors Territoires, 2004.

PETERS, Günter, *Holy Seriousness in the Play—Essays on the Music of Karlheinz Stockhausen* (édition bilingue, allemand et anglais). Kürten: Stockhausen-Stiftung für Musik, 2003.

DARBELLAY, Étienne, *Une lecture de "...wie die Zeit vergeht..." de Stockhausen*, Contrechamps Nr. 9, 1988, p.143–168.

NICOLAS, François, *Comment passer le temps... selon Stockhausen*, Analyse Musicale Nr. 6, 1987, p.44–55.

PURCE, Jill, *La spirale dans la musique de Stockhausen*, in *Stockhausen, Berio, Ligeti*, Musique en jeu n°15, Le Seuil, septembre 1974, p.7-41.

STOĬANOVA, Ivanka, *Stockhausen et la métaphore lumineuse*, in *Entre déterminisme et aventure, Essais sur la musique de la deuxième moitié du XXe siècle*, L'Harmattan, 1993, p. 127-149.

5° Stockhausen en son temps

BAYER, Francis, *De Schönberg à Cage. Essai sur la notation d'espace sonore dans la musique contemporaine*, Paris 1981

STOĬANOVA, Ivanka, *Entre déterminisme et aventure, Essais sur la musique de la deuxième moitié du XXe siècle*, L'Harmattan, 1993.

IDDON, Martin, *New Music at Darmstadt, Nono, Stockhausen, Cage and Boulez*, London, Cambridge University Press, 2013.

Musique pure dans un siècle sale. New Music Darmstadt 1950–1960, Text & Picture Book, hg. v. Fr. Hommel u. W. Schlüter, Internationales Musikinst. Darmstadt 1987

POUSSEUR, Henri, *Musique électronique – Musique sérielle*, Cahiers musicaux II, 1957, Nr. 12, p.46–60.

Karlheinz Stockhausen, in *Contrechamps* n° 9, Lausanne, L'Age d'Homme, 1988.

Programme du Festival d'Automne 1988, Éd. Contrechamps/Festival d'Automne.

COHEN-LEVINAS, Danielle, *Le présent de l'opéra au XXème siècle : chemin vers les nouvelles utopies*, art édition/art entreprise, 1994.

40 Ans d'avant-garde: "Stimmung" de Karlheinz Stockhausen.
Scandale, enthousiasme, polemiques – la musique nouvelle a toujours déchaîné les passions. Deuxième étape d'un voyage au cœur de la création, Jazzman, 2009, Nr. 339, p.50.
BRAUN, Marius, *Stockhausens Einfluss auf die Popmusik*, Seminararbeit München 2010 <http://www.grin.com/de/e-book/170412/stockhausens-einfluss-auf-diepopmusik>
RICHARDSON, Claire Elizabeth, *Stockhausen's Influence on Popular Music: An Overview and A Case Study on Björk's Medúlla*.
<https://digital.library.txstate.edu/handle/10877/5536>

6° Videos sur Stockhausen

<https://www.bbc.co.uk/music/artists/fd09d776-ddfd-4558-afe7-814420d704ed>

Tuning In- with Karlheinz Stockhausen, conçu par Robin Maconie, 1981

sur la musique du *Singcircle* (49'), BBC, Music Department television

https://www.youtube.com/watch?time_continue=2881&v=qGnkZnm9MPw

Documentaire en anglais ; assez bonne vulgarisation.

Extrait de *Donnerstag* lors de sa création . On entend le début de l'acte I et on y voit Michel et Eva avec leur instrument (01'10-02'00)

<https://www.youtube.com/watch?v=mrzi4YNhvig>

J) ANNEXES

- I- ELOY, Jean Claude, Stockhausen of the metamorphoses of creative vitality.
- II- IDDON, Martin, New Music at Darmstadt
- III- STOCKHAUSEN, Karlheinz, Venu des sept jours
- IV- RIGONI, Michel, Le rêve de Lucifer

JEAN-CLAUDE ELOY

**Stockhausen
or the metamorphoses
of creative vitality**

Determinism and indeterminism
throughout his work

text n°48 (1987)

*with an unpublished interview of
Karlheinz Stockhausen (1969)*

*translated from the French by
Meredith Escudier*

**Stockhausen
ou les métamorphoses
de la vitalité créatrice**

Déterminisme et indéterminisme
à travers son oeuvre

texte n°48 (1987)

*avec un entretien inédit de
Karlheinz Stockhausen (1969)*



hors territoires

SCD RENNES 2



D 028 963527 2

Souvenir 2 :

C'était à Bâle, en 1963, après une année de cours avec Boulez. Nous étions tous plongés dans l'application de diverses méthodes de permutations sérielles, étendues principalement aux hauteurs et durées. Ces techniques (valables en elles-mêmes) avaient tendance à prendre le dessus de nos consciences, à devenir des sortes de finalités...

En trois jours – le seul cours auquel il m'était possible d'assister – Stockhausen bouleversa complètement notre paysage mental ! Non seulement par sa réflexion approfondie sur l'histoire évolutive de l'emploi de tous les paramètres du son ; ses investigations sur la forme ; etc... Mais surtout par le recul qu'il nous aidait à prendre sur la "série", devenue omniprésence-masque ; laquelle n'était, selon lui, qu'une simple méthode de relation à des proportions...

- Stockhausen : *"C'est comme le Modulor de Le Corbusier : rien de plus ! On travaille avec des matériaux qui sont mesurés par cette proportion choisie au départ. C'est comme une simple règle ; un "mètre". Mais ce n'est pas la référence à ces mesures qui fait la composition..."*

Tout était dit en peu de mots, et le "relativisme" des méthodes sérielles clairement exposé. Une telle quantité d'encre avait coulé autour du "séalisme" ! Ce n'était finalement qu'un "modulor" qui ne "faisait pas la composition"... Bonne leçon pour les nouveaux académismes déjà en voies de gestations...

*

En suivant, dans l'ordre, la progression des œuvres de Stockhausen, on peut voir qu'au-delà de la profusion des inventions, des métamorphoses techniques et esthétiques, de la multitude des situations musicales créées et des problématiques soulevées, il existe une logique évolutive progressive, d'œuvre en œuvre ; comme une spirale à l'infini.

J'ai déjà souligné la présence de la pensée dialectique à travers cette évolution constante. Mais il s'agit d'une pensée dialectique OUVÉRTE.

Je veux dire par là que le parallèle souvent établi entre les deux leaders du mouvement sériel des années cinquante que sont Boulez et Stockhausen me semble sinon abusif, du moins inexact.

Boulez a très souvent suivi une esthétique et une démarche qui s'appuie sur l'élimination, la mise à distance, le rejet de quantités de choses - voire leur condamnation -, de façon à creuser et raffiner toujours plus un terrain délimité dès les premières œuvres. Ceci n'empêche pas la présence, chez Boulez, d'une forte pensée dialectique, d'une démarche évolutive. Mais celle-ci est alors de nature assez fortement FERMEE. Et cette fermeture s'appuie sur le perfectionnisme. Elle se justifie par la poursuite incessante de cette perfection et de ce raffinement.

L'esthétique, la démarche spirituelle de Stockhausen, est au contraire celle d'une OUVERTURE totale, cherchant sans cesse à s'enrichir, non seulement par la découverte et l'exploitation de nouveaux terrains, mais aussi par l'absorption, l'assimilation, l'intégration de terres environnantes multiples : sans aucun rejet, sans élimination, sans aucune CENSURE. Stockhausen, c'est non seulement la présence de la pensée structurante ; le goût de l'aventure et de l'exploration ; la stimulation de l'imagination ; mais c'est aussi la *liberté* créatrice - contrairement à certaines idées reçues.

Souvenir 3 :

C'était toujours à Bâle, au même cours.

- Stockhausen : " ... Je ne comprends pas pourquoi il serait interdit d'employer des glissés ou des clusters ... "
(allusion aux exclusions prononcées par Boulez sur ces matériaux). " Pourquoi dire que c'est "anecdotique" ?
 Pourquoi m'imposer le refus d'un matériau, si je sens, en composant, que j'ai besoin de celui-ci ? ... "

Il faut reconnaître que des abus ont eu lieu avec ces matériaux "vite ficelés", comme le disait Boulez, avec juste raison ! Mais toute censure a priori est dangereuse.

Arrivé à ce point extrême du “déterminisme” de la composition, dans tous ses aspects, il s’opère un renversement dialectique qui a déjà été diversement commenté. Rappelons brièvement que pour les œuvres faisant appel aux instruments habituels, l’interprète atteint certaines limites qui semblent pratiquement indépassables (limites de ses facultés mentales et physiques, liées à l’outil qu’il utilise) ; et que pour les œuvres électroniques élaborées en studio, la richesse et la complexité naturelle du son, du timbre, de ses modèles de transformations, grâce aux nouveaux outils technologiques, s’accorde mal avec une volonté de contrôle absolu de toutes les composantes internes (non seulement avec les outils tels qu’ils étaient dans les années cinquante, mais même aujourd’hui, et malgré les puissances d’ordinateur).

En conséquence, le fait d’un “décrochage” d’avec l’ultra-déterminisme était difficilement évitable, même si celui-ci s’est opéré autour d’un débat sur l’aléatoire directement inspiré par Cage. Ce débat, de toute façon, venait s’inscrire de manière incontournable dans la logique contradictoire de développement d’un mouvement esthétique et d’une théorie musicale comme le sérialisme : profondément marqué par le déterminisme.

Mais il est curieux de constater que c’est en partie à la suite du travail en studio que Stockhausen va amorcer ce grand mouvement de revalorisation du rôle de l’interprète, de la souplesse, de la marge d’indétermination qu’il apporte : ce qui va faire entrer un facteur de non-quantification dans la composition (voir certaines indications dans la partition de “**Zeitmasse**” par exemple), qui mènera, par amplification progressive, jusqu’au stade de la “presque page blanche” de la fin des années soixante.

Souvenir 4 :

C'était en 1972, à Cologne, au WDR.

- Stockhausen : " ...Maintenant que tu vas travailler au studio, tu vas voir très vite que le fait de l'improvisation est nécessaire. Pour préparer les couches de matériaux, pour transformer les sons, les multiplier, etc..., les quantités d'opérations et de paramètres qui entrent en jeu sont énormes. Et il n'est pas possible de contrôler, scolairement, chaque détail... Tu verras qu'après cela, lorsque tu retourneras au travail avec orchestre, ton orchestre changera... " (*)

(*) *Note de relecture.* J'avais cité de mémoire, et il est probable que le mot à mot n'était pas tout à fait exact. Mais je suis certain de ne pas avoir altéré le sens.

J'ai rapidement fait par moi-même l'expérience de la justesse de ces propos, qui reflètent bien l'interaction entre musique électro-acoustique et musique instrumentale dans la pensée de Stockhausen. Mais une interaction s'exprimant non pas tant au niveau de la recherche d'interfaces technologiques, mais bien aux niveaux de la réflexion théorique la plus large. C'est une des raisons, entre autres, pour lesquelles Stockhausen demeure LE plus grand compositeur électronique de ce temps. Car tout en explorant ces nouveaux moyens plus loin que d'autres, il a continué à vivre et à concevoir comme un compositeur au sens le plus large. Il n'a pas jugé utile de s'enfermer exclusivement dans un studio afin d'y fonder une école exploitant des recettes, ou un dogme.

*

Le premier degré de ce parcours vers l'indéterminisme (ou plutôt, au début, vers moins de déterminisme absolu) va commencer par une recherche autour du "tempo" au sens large (ou de la "coordination" générale d'une œuvre) : c'est-à-dire, les diverses méthodes de contrôle du "flux" des parties dans le déroulement de la polyphonie, dans l'imbrication des groupes entre eux, etc... - superpositions de tempi métronomiques différents ; moments de ruptures de synchronisations communes entre instrumentistes ; notations qualitatives de vitesses (le plus vite possible, le plus lent possible, etc...). On trouve de tels exemples dans "**Gruppen**" et "**Zeitmasse**", principalement.

C'est ensuite l'ouverture de la forme globale des œuvres : ces fameuses formes "aléatoires", dont la dénomination n'est pas très exacte, et qu'il serait mieux d'appeler "formes mobiles" (au sens des sculptures mobiles de Calder), puisque tous les éléments constitutifs de ces formes sont très précisément composés ; seuls leurs enchaînements, connexions, entrelacements divers, étant soumis à des principes de variabilités.

À ce groupe d'œuvres appartiennent principalement : "**Klavierstück XI**", "**Zyklus**", et "**Refrain**".

On s'est étonné, récemment et dans divers commentaires, du fait que la recherche si brillante de ces "formes mobiles" n'ait pas entraîné un mouvement radical et prolongé de toute la composition contemporaine dans ce sens ; comme si cet "éclatement" de la notion traditionnelle de forme, à la fin des années cinquante, traçait la frontière d'une mutation historique irréversible.

Voir les événements de cette façon n'est peut-être pas complètement faux, mais reflète une position de l'esprit fortement idéaliste. Car ces types de formes agissent sur des paramètres dont la perception, à plein rendement, suppose l'intervention d'une connaissance-mémoire du texte musical de l'œuvre, de la part de l'auditeur. Quelqu'un qui ne connaît pas "**Constellation-Miroir**" de Boulez, ou le "**Klavierstück XI**" de Stockhausen, ne pourra que très difficilement saisir les variantes ou modifications importantes de la syntaxe de l'œuvre et de son déroulement, décidées par l'interprète pendant une exécution.

Seule la connaissance mémorisée de tout le texte musical de ce type d'œuvre permettra à l'auditeur de saisir pleinement, et sur l'instant, les décisions de changements, de métamorphoses, de bifurcations, opérées par l'interprète. Si sa mémoire n'intervient pas, il pourra considérer le texte musical entendu comme étant sa rédaction fixe, décidée une fois pour toutes par le compositeur - ce qui ne sera pas faux, mais limitatif.

C'est donc une forme qui s'accorde très mal avec la situation SOCIALE de la musique contemporaine, dont chacun sait qu'elle est très précaire - peu jouée, insuffisamment entendue, peu ou pas souhaitée, parfois rejetée... C'est aussi une forme qui s'associe mal avec le support-disque : véhicule aujourd'hui très important. À moins d'enregistrer beaucoup de versions successives, et que l'auditeur souhaite en écouter un certain nombre...

Les formes mobiles sont des formes difficiles. Elles sont élevées sur le plan musical, esthétique, formel, mais peu accessibles aux produits de consommation rapides et pré-formatés qui conditionnent nos sociétés. Cependant, j'imagine assez bien que ces conceptions formelles soient reprises un jour, dans le contexte de la musique par ordinateurs, lorsque celle-ci atteindra un âge de plus grande maturité ; un développement technique plus complexe, plus maîtrisé, beaucoup plus accessible et démocratisé.

*

Dans ce long parcours vers l'indéterminisme, de nombreux facteurs interviennent. Trois d'entre eux me semblent jouer un rôle important : 1) la perception statistique ; 2) l'absence de notation dans les pratiques du studio électronique ; 3) l'élongation de la durée vers les grandes proportions formelles.

MUSIC SINCE 1900



New Music at Darmstadt

Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez

MARTIN IDDON

SCD RENNES 2



D 028 899331 1

CAMBRIDGE

Chronology of major events at Darmstadt, 1949-61

This chronology highlights only those events which are of direct relevance to the present volume. More comprehensive chronologies of events at the Darmstadt New Music Courses may be found in Gianmario Borio and Hermann Danuser (eds.), *Im Zenit der Moderne* (Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997), vol. III, 513-638; Markus Grassl and Reinhard Kapp (eds.), *Darmstadt-Gespräche* (Vienna: Böhlau, 1996), 271-339; and Antonio Trudu, *La 'scuola' di Darmstadt* (Milan: Unicopli, 1992), 349-71.

1949

9 July performance:

Bruno Maderna, Fantasia for two pianos (Carl Seeman, Peter Stadlen)

1950

26 August performance:

Bruno Maderna, *Composizione II* for chamber orchestra (Darmstadt Landestheater Orchestra, dir. Hermann Scherehen)

27 August performance:

Luigi Nono, *Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di Arnold Schoenberg* (Darmstadt Landestheater Orchestra, dir. Hermann Scherchen)

1951

Course:

Theodor W. Adorno, 'Working Group for Free Composition'

26 June lecture:

Antoine Goléa, 'Die Situation der Neuen Musik in Frankreich' (included recording of Oliver Messiaen, *Mode de valeurs et d'intensités*)

2 July performance:

Arnold Schoenberg, 'Der Tanz um das goldene Kalb', from *Moses und Aron* (Ruth Wilke (sop.), Petra Boser (alt.), Franz Köth and Heinz Janssen (ten.), Willibald Vohla (bar.); choir of the Darmstadt Landestheater with assistance from the Darmstadt Music Society; Darmstadt Landestheater Orchestra, dir. Hermann Scherchen)

4 July lecture:

Theodor W. Adorno, 'Anton Webern'

8 July performance:

Karel Goeyvaerts, *Music for Violin, Contralto, and Piano* (Werner Neuhaus (vln), Erika Bollweg (alt.), Heribert Esser (pno))

9 July lecture:

Robert Beyer, 'Musik und Technik'

- Lecture: Werner Meyer-Eppler, 'Möglichkeiten der elektronischen Klangerzeugung'
- 10 July lecture: Pierre Schaeffer, 'La musique concrète'
- Performance: Pierre Henry and Pierre Schaeffer, *Symphonie pour un homme seul*
- Performance: Pierre Henry and Pierre Schaeffer, *Orphée 51*
- Luigi Nono, *Polifonica-Monodia-Ritmica* (Darmstadt Landestheater Orchestra, dir. Hermann Scherchen)
- 1952**
- 19 July performance: Pierre Boulez, Second Piano Sonata (Yvonne Loriod)
- 20 July performance: Karel Goeyvaerts, Second Violin Concerto (André Gertler (vln), Darmstadt Landestheater Orchestra, dir. Hermann Scherchen)
- 21 July lectures: Herbert Eimert, 'Probleme der elektronischen Musik'
- Werner Meyer-Eppler, 'Vorführung von Klangmodellen'
- Antoine Goléa, 'Einführung in die Musique concrète'
- Pierre Boulez, 'Commentary on the Following Pieces':
- Performance: Pierre Henry, *Antiphonie*
- Pierre Boulez, *Deux études concrètes*
- Olivier Messiaen, *Timbres-durées*
- Pierre Schaeffer, *Maskerade*
- Performance: Camillo Togni, *Omaggio a Bach* (Gerd Kämper and Camillo Togni (pno))
- Jacques Wildberger, Quartet (Hans Mertens (flt.), Sigmar Rosokowsky (clt), Kurt Christian Stier (vln), Werner Huth (vcl.)
- Karlheinz Stockhausen, *Kreuzspiel* (Romolo Grano (ob.), Friedrich Wildgans (bs clt), Irmela Sand (pno), Hans Roßmann, Bruno Maderna, Willy Trupfeller, Paul Geppert (perc.), dir. Karlheinz Stockhausen)
- Bruno Maderna, *Musica su due dimensioni* (Severino Gazzelloni (flt.), Romolo Grano (perc.))
- Luigi Nono, *España en el corazón* (Gabrille Dumaine (sop.), Hans Hildenbrandt (bar.); faculty members and students of the Darmstadt New Music Courses, as well as members of the Darmstadt

1953

23 July performance:

Landestheater Orchestra, dir. Bruno Maderna)

Anton Webern, Six Bagatelles, op. 9 (Cologne String Quartet: Wolfgang Marschner (vln 1), Günther Krone (vln 2), Ernst Sandfort (vla), Maurits Frank (vcl.))

Anton Webern, Three Short Pieces, op. 11 (Maurits Frank (vcl.), Else Stock (pno))

Anton Webern, Three Lieder, op. 23 (Ilona

Steingruber (sop.), Else Stock (pno))

Anton Webern, Four Pieces, op. 7 (Rudolf Kolisch (vln), Allan Willman (pno))

Anton Webern, Five Movements, op. 5 (Cologne String Quartet)

With introductory texts from Herbert Eimert, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen, Karel Goeyvaerts (*in absentia*), and Pierre Boulez (*in absentia*)

Antoine Goléa (moderator), Hermann Heiß, Bruno Maderna, and Olivier Messiaen, 'Positionen und Möglichkeiten der Neuen Musik heute'

Including recording of Pierre Boulez, *Polyphonie X*; Karlheinz Stockhausen, *Kontra-Punkte*; Luigi Nono, *Y su sangre ya viene cantando*

28 July lecture:

Werner Meyer-Eppeler, 'Die akustischen

Grundlagen der elektronischen Musik'

Herbert Eimert, 'Die kompositorischen Grundlagen der elektronischen Musik'

30 July performance:

Bruno Maderna, *Quattro lettere* (Ilona Steingruber (sop.), Heinz Rehfuß (bass), faculty members and students of the Darmstadt New Music

Courses, as well as members of the Darmstadt

Landestheater Orchestra, dir. Bruno Maderna)

1954

Course:

Bruno Maderna and Giselher Klebe, 'International Working Group of Young Composers'

13 August lecture:

Edward Wolfgang Rebner, 'Amerikanische Experimentalmusik (mit musikalischen Beispielen von Charles Ives, Edgard Varèse, Henry Cowell, John Cage u.a.)'

17 August performance:

Pierre Boulez, Second Piano Sonata, first movement (Yvonne Loriod)

- 18 August performance:
Henri Pousseur, *Trois chants sacrés* (Jeanne Aldridge (sop.), Hans Otto Spingel (vln), Clemens Graf (vla), Wolfgang Erpenbeck (vcl.))
- 21 August performance:
Michel Fano, Sonata I (Astrid and Hansotto Schmidt Neuhaus (pno))
Karlheinz Stockhausen, Klavierstücke I-V (Marcelle Mercenier (pno))
Bruno Maderna, Flute Concerto (Severino Gazzelloni (flt.), Symphony Orchestra of the Hessischer Rundfunk, dir. Ernest Bour)
- 22 August performance:
Luigi Nono, *La Victoire de Guernica* (Symphony Orchestra and Choir of the Hessischer Rundfunk, dir. Hermann Scherchen)
- 25 August performance:
Luigi Nono, *Incontri* (Symphony Orchestra of the Südwestfunk, Baden-Baden, dir. Hans Rosbaud)
- 30 May performance:
Bruno Maderna, *Quartetto per archi in due tempi* (Droic Quartet)
Karlheinz Stockhausen, Klavierstücke V-VIII (Marcelle Mercenier (pno))
- 1 June performance:
Pierre Boulez, 'Claude Debussy et Anton Webern'
Pierre Boulez, *Structures*, book 1 (Yvonne Loriod and Hans Alexander Kaul (pno))
- 2 June lecture:
Performance:
Pierre Boulez, 'Working Group on Composition and Analysis'
Bruno Maderna, 'Working Group on Conducting and Realisation'
David Tudor, 'Working Group on Pianistic Realisation'
- 12 July performance:
Performance:
Stefan Wolpe, Passacaglia (David Tudor (pno))
Luigi Nono, *Canti per 13* (Symphony Orchestra of the Hessischer Rundfunk, dir. Otto Mazerath)
- 15 July performance:
Pierre Boulez, Flute Sonatine (Severino Gazzelloni (flt.), David Tudor (pno))
Karlheinz Stockhausen, Klavierstücke V-VIII (David Tudor (pno))
- 18 July performance:
Bruno Maderna, *Quartetto per archi in due tempi* (Quatuor Parrenin)
Pierre Boulez, *Le Marteau sans maître* (Beate Klostermann (alt.), Karl Heinz Ulrich (alt. flt.),

Clemens Graf (vla), Karl Heinz Böttner (gtr),
 Christoph Caskel (vibr.) Hans Erman (xyloimba),
 Peter Michels (perc.))

19 July lecture:
 Stefan Wolpe, 'Über neue - und nicht so
 neue - Musik in Amerika' (with assistance from
 David Tudor)

Performance:
 Karlheinz Stockhausen, *Gesang der Jünglinge*

1957

Courses:

Henri Pousseur, 'Anton Weberns Gesamtwerk'
 Luigi Nono, 'Schoenbergs Kompositionstechnik'
 Karlheinz Stockhausen, 'Analyse neuer Werke'
 Pierre Boulez, Flute Sonatine (Severino Gazzelloni
 (flt.), Aloys Kontarsky (pno))

18 July performance:

19 July lecture:
 Theodor W. Adorno, 'Kriterien der neuen Musik I'
 20 July lecture:
 Theodor W. Adorno, 'Kriterien der neuen Musik II'
 22 July lecture:
 Karlheinz Stockhausen, 'Der neue Instrumentalstil'
 Performance:
 Karlheinz Stockhausen, *Zeitmasse* (Wind Quintet of
 the Kölner Rundfunk Symphony Orchestra: Hans-
 Jürgen Möhring (flt.), Wilhelm Meyer (ob.),
 Richard Hartung (cor anglais), Paul Blöcher (clt),
 Karl Weiß (bsn))

23 July lecture:
 Luigi Nono, 'Die Entwicklung der Reihentechnik'
 24 July lecture:
 Pierre Boulez, 'Alea' (translated into German and
 read by Heinz-Klaus Metzger)

25 July lecture:
 Karlheinz Stockhausen, 'Musik und Sprache'
 26 July lecture:
 Theodor W. Adorno, 'Kriterien der neuen
 Musik III'

27 July lecture:
 Theodor W. Adorno, 'Kriterien der neuen Musik IV'
 Performance:
 Earle Brown, *Music for Cello and Piano* (Werner
 Taube (vcl.), Alfons Kontarsky (pno))
 28 July performance:
 Karlheinz Stockhausen, Klavierstück XI (Paul
 Jacobs (pno))

1958

Courses:

John Cage, 'Composition as Process'

Bruno Maderna, 'Der neue Instrumentalstil'

John Cage, *Music for Two Pianos*

Earle Brown, *Four Systems*

Morton Feldman, *Two Pianos*

John Cage, *Variations I*

Christian Wolff, *Duo for Pianists I*

John Cage, *Winter Music*

Christian Wolff, *Duo for Pianists II* (John Cage
 and David Tudor (pno))

3 September performance:

Chronology of major events at Darmstadt, 1949–61

- 4 September lecture: Karlheinz Stockhausen, 'Musik im Raum'
 6 September lecture: John Cage, 'Changes', including performance of John Cage, *Music of Changes* (David Tudor (pno))
 Performance: Karlheinz Stockhausen, *Kontra-Punkte* (Domaine Musical, dir. Bruno Maderna)
 7 September performance: Luigi Nono, *Cori di Didone* (Kölner Rundfunk Choir, dir. Bernhard Zimmermann)
 8 September lecture: John Cage, 'Indeterminacy', including performances of Karlheinz Stockhausen, Klavierstück XI, and John Cage, *Variations I* (David Tudor (pno))
 9 September lecture: John Cage, 'Communication', including performances of Bo Nilsson, *Quantitäten*, and Christian Wolff, *For Prepared Piano* (David Tudor (pno))
 Performance: Pierre Boulez, *Le Soleil des eaux* (Symphony Orchestra and Choir of the Hessischer Rundfunk, dir. Ernest Bour)
 11 September performance: Earle Brown, *Pentathis* (David Tudor (pno), Domaine Musical, dir. Bruno Maderna)
 12 September performance: Luigi Nono, *Composizione per orchestra n. 1* (Darmstadt Landestheater Orchestra, dir. Hans Zanolli)
 1959
 Pre-courses: Luigi Nono and Karlheinz Stockhausen, composition
 Main courses: Luigi Nono and Karlheinz Stockhausen, composition
 25 August performance: Karlheinz Stockhausen, Klavierstück VI (David Tudor (pno))
 Pierre Boulez, First Piano Sonata (David Tudor (pno))
 Karlheinz Stockhausen, *Zyklus* (Christoph Caskel (perc.))
 Karlheinz Stockhausen, 'Musik und Graphik I'
 Karlheinz Stockhausen, 'Musik und Graphik II', including performance of Karlheinz Stockhausen, *Zyklus* (Christoph Caskel (perc.))
 Karlheinz Stockhausen, 'Musik und Graphik III', including performance of Cornelius Cardew, *February Piece I* (Cornelius Cardew (pno)), and recording of John Cage, *Concert for Piano and Orchestra*
 Karlheinz Stockhausen 'Musik und Graphik IV', including performances of Sylvano Bussotti, *Five*

Piano Pieces for David Tudor, Nos. 2, 3, and 5 (David Tudor (pno)) and Mauricio Kagel, *Transición II* (David Tudor (pno), Christoph Caskel (perc.), and Mauricio Kagel (sound engineer))

30 August lecture:

Pierre Boulez, 'Kommentar zur 3. Klaversonate', including performance of Pierre Boulez, Third Piano Sonata (Pierre Boulez (pno))

31 August lecture:

Karlheinz Stockhausen, 'Musik und Graphik V', including performance of Mauricio Kagel,

Transición II (David Tudor (pno), Christoph Caskel (perc.), and Mauricio Kagel (sound engineer))

1 September lecture:

Luigi Nono, 'Geschichte und Gegenwart in der Musik von heute', including performance of Earle Brown, *Holograph I* (Severino Gazzelloni (flt.), David Tudor (pno, celesta), Christoph Caskel (orchestral bells, marimba))

2 September performance:

Bruno Maderna, Piano Concerto
Luigi Nono, *Composizione per orchestra n. 2: Diario polacco* '58 (David Tudor (pno), Symphony Orchestra of the Hessischer Rundfunk, dir. Bruno Maderna)

3 September performance:

Pierre Boulez, Flute Sonatine (Rainer Schuelein (flt.), Aloys Kontarsky (pno))

Pierre Boulez, First Piano Sonata (Harald Bojë (pno))

Pierre Boulez, First Piano Sonata (Erika Haase (pno))

Karlheinz Stockhausen, *Zyklus* (Heinz Haedler (perc.))

Karlheinz Stockhausen, *Zyklus* (Toni Roeder (perc.))

Performance:

Karlheinz Stockhausen, *Kreuzspiel* (Alfred Schweinfurter (ob.), Wolfgang Marx (bs clt), David Tudor (pno), Christoph Caskel, Heinz Haedler, Manfred Wehner (perc.), dir. Karlheinz Stockhausen)

Cornelius Cardew, *Two Books of Study for Pianists* (Cornelius Cardew, Richard Rodney Bennett (pno))
Mauricio Kagel, *Transición II*

4 September performance:

John Cage, *Aria with Fontana Mix*
Bruno Maderna, *Musica su due dimensioni* (Cathy Berberian (mezz. sop.), Severino Gazzelloni (flt.),

David Tudor (pno), Christoph Caskel (perc.),
Mauricio Kagel (sound engineer))

1960

7 July lecture:

Luigi Nono, 'Text–Musik–Gesang I', with recording
of Arnold Schoenberg, *A Survivor from Warsaw*
Luigi Nono, 'Text–Musik–Gesang II', with
recordings of Luigi Nono, *La terra e la compagna*
and *Cori di Didone*

8 July lecture:

Pierre Boulez, *Pli selon pli* (Eva Maria Rogner (sop.),
Orchestra of the Südwestfunk, dir. Pierre Boulez)
Karlheinz Stockhausen, 'Vieldeutige Form',
presented by, and with a commentary from,
Heinz-Klaus Metzger

10 July performance:

13 July lecture:

1961

4 September lecture:

Theodor W. Adorno, 'Vers une musique
informelle I'

5 September lecture:

Theodor W. Adorno, 'Vers une musique
informelle II'

However, only a few days after Nono had come out in favour of the idea of the so-called 'Darmstadt School', Stockhausen had already given a presentation which suggested starkly that there might not have been so much unity as Nono seemingly hoped for. Stockhausen delivered his lecture, 'Musik und Sprache' ('Music and Language'), on the evening of 25 July 1957, when it was sandwiched in the lecture programme between Boulez's 'Alea' (on which more follows below in Part II) and the third of Adorno's 'Criteria' lectures.

Late in the previous year, Stockhausen had, in fact, thought to speak on a quite different subject. He wrote to Steinecke on 20 December 1956 that he had had his greatest success to date with performances of *Zeitmasse* and *Gesang der Jünglinge*. Alongside the demand that *Zeitmasse* 'must be played in Darmstadt' (and a hope that David Tudor would perform Klavierstück XI (1956)), Stockhausen proposed that an extension of the essay he had recently completed for *Die Reihe*, '... wie die Zeit vergeht ...',¹²⁸ might form the focus of seminars on 'Time-Composition'. He also proposed that an evening concert might be devoted to two performances of *Gesang der Jünglinge*.¹²⁹

With all of this Steinecke was broadly in agreement. There were, though, several notable points in his reply to Stockhausen. First, Steinecke observed to Stockhausen, 'as you know, I want to develop that which we previously called a "working group" for young composers into a forum in which each of you (Nono, Boulez, and you) hold your own, individual seminars'.¹³⁰ This was not necessarily so radical a change as all that – in 1956, Boulez, Maderna, and Tudor had all run independent sessions for the 'working group' rather than operating in common as Boulez, Henze, and Maderna had in 1955, and as Maderna and Giselher Klebe had in 1954 – but what it did suggest was that in Steinecke's mind, there were reasons to separate Boulez, Nono, and Stockhausen. The potential reasons for this are legion and need not indicate any suggestion that Steinecke suspected any parting of the aesthetic ways. Steinecke may have wanted simply to get more 'bang for his buck', and having individual sessions from each of the young

¹²⁸ Karlheinz Stockhausen, '... wie die Zeit vergeht ...', *Die Reihe*, vol. 3 (1957), 13–42.

¹²⁹ Stockhausen to Hella and Wolfgang Steinecke, 20 December 1956, in Misch and Bandur (eds.), *Karlheinz Stockhausen bei den Internationalen Ferienkursen*, 136.

¹³⁰ Steinecke to Stockhausen, 19 February 1957, in *ibid.*, 158.

composers would have achieved that; equally, he may have felt that this move was one which was only appropriate, in line with moving the younger composers into more 'senior' spots where they would be ready to take over from the likes of Fortner, Hei, Krenek, and Leibowitz. It is worth remembering in this respect that Fortner, who was scheduled to lead the composition courses in 1957, was ultimately prevented by illness from attending.¹³¹

In this sense, 1957 became something of a test case to see whether the young firebrands could hold their own. Nevertheless, it is the case that, as Nono was seeking commonality, Steinecke was, like Stockhausen, looking to differentiate. It is notable, too, that one of the results that Steinecke seems to have expected from the separation was that the younger composers would examine music by 'elder statesmen' in their specialist areas, in order to show problems with which they were themselves concerned: Nono might consider Schoenberg, while Boulez might look to Webern. The distinctions between these starting points were clear even at the time, to Steinecke at least. In the end, Boulez did not attend the courses, for reasons which are detailed in Part II below. Nono, though, did offer seminars on Schoenberg, while Scherchen and Pousseur divided the sessions on Webern between them. In case there were any thought that the talk was *exclusively* of the Second Viennese School, it should be added that the Hungarian composer Sndor Jemnitz, himself a former Schoenberg student, offered sessions on the construction of melody in Bartók.

The second notable issue which arose in Steinecke's reply was a request that Stockhausen might provide analyses of more recent music than was to be considered by Nono or Boulez (Stockhausen replied on 20 February that he would look at Boulez's *Structures* and *Le Marteau sans mtre* and Nono's *Il canto sospeso*, as well as his own *Gesang der Jünglinge*, *Zeitmasse*, and Klavierstück XI), and might (separately) offer a presentation on 'Musik und Sprache'. Though Stockhausen agreed quickly with the proposed topic, the idea certainly seems to have come from Steinecke.¹³²

One of the issues that is particularly notable in the 'Musik und Graphik' presentations is that, in contrast to previous presentations, Stockhausen made no obvious attempt to suggest that his own music 'solved' any of the difficulties which an 'ambiguous' approach to notation threw up. Even structurally, he dealt with his own *Zyklus* first, not giving it 'pride of place', but rather simply placing it amongst the other scores as one example of a range of approaches. Indeed, in his commentary on Cardew's *February Piece I*, Stockhausen specifically noted that Cardew's work on it had begun at a point when he and Stockhausen had not discussed any of the ideas that Stockhausen was outlining in 'Musik und Graphik'. Stockhausen thus insisted that his and Cardew's conceptions of the possibilities of such

⁴⁶ Erik Ulman identifies the three realisations for what they are, but asks: 'Which, one may ask, is the authentic text? What relations exist between the realizations and the score, since they are not necessarily apparent?' (Erik Ulman, 'The Music of Sylvano Busotti', *Perspectives of New Music*, vol. 34, no. 2 (Summer 1996), 190). With the advantage of knowing what Tudor's procedures were, it becomes obvious that this is clearly not the point. What Busotti's score shows in the case of 'J.H.-K.S.' (the initials standing for John Cage, Heinz-Klaus Metzger, and Busotti himself) is that the music can and should be realised into traditional (or at least performable) notation. The three realisations given simply demonstrate the possible degree of variations, not that there is any reason to privilege these particular realisations over any others. It is not likely to be coincidental either that 'J.H.-K.S.' is the first piece in *Pièces de chair II* with indeterminate graphic notation: it is the most obvious place to demonstrate the ways in which realisation might function in this context, and none of the other indeterminate pieces in the cycle contain sample realisations.

⁴⁷ The degree to which this could have been made explicit and was not, despite the very large number of ideal opportunities so to do, might make one wonder whether there was, for reasons which are not wholly explicable, some sort of post-war analogue to Lowinsky's 'secret chromatic art' taking place (Edward E. Lowinsky, *Secret Chromatic Art in the Netherlands Motet* (New York: Columbia University Press, 1946)). The idea that Tudor's activities were being intentionally concealed for some reason may be seen at perhaps its zenith in Heinz-Klaus Metzger's remark, quoted above, that 'performers should take those that first strike them accidentally and – God knows how – translate them into definite actions' (Metzger, 'John Cage, or Liberated Music', 54). While it is just about possible that Metzger did not know precisely what Tudor was doing in 1958, it seems relatively unlikely. Much more likely is that he was aware of Tudor's activities and felt that it was important that some sense of mystery or ambiguity be maintained. It is difficult, however, to speculate upon the motivations for this, other than to say that, with a knowledge of quite the degree of work Tudor undertook to realise certain scores, the impression may have been given that it was he who was doing the 'real' compositional work. The composers would be, in this sense, providing 'little more than conceptual models for compositional work. Plausibly the difference was between those who knew both Cage and Tudor and those who knew only Tudor, since, as Cage would tell Retallack, even after Tudor had turned to composition, 'how he composes is unknown, because he loves keeping secrets. He doesn't want people to know what he's doing. He said once – even as a performer – I want to have an instrument that no one else knows how to play' (John Cage and Joan Retallack, 'July 30, 1992' [1992], in *Musiccage: Cage Muses on Words, Art, Music* (Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1996), 298).

notational strategies were reached independently. Perhaps this is not so surprising, since *Zyklus* was Stockhausen's first graphically notated score. A more cynical response might have it, though, that it would prove advantageous to Stockhausen to show that the ideas he was presenting *could* have been conceived without direct reference to, for instance, Cage. Thus it would not be implausible that Stockhausen, too, might have reached *Zyklus* shortly after experiencing Cage's *Concert for Piano and Orchestra* by happy coincidence. Another, similarly cynical, response might observe that while Cage and Bussotti, on the one hand, and Cardew, on the other, represented the extreme poles of indeterminate graphical practice, Stockhausen's *Zyklus* made use of the whole gamut, from more-or-less fully determined sections to almost wholly indeterminate material. One might conclude from this that, while other composers were hidebound by particular ideas regarding graphic notation, Stockhausen sought to synthesise the whole range of modes of operation into a single, fully articulated mode of working. Such cynicism is only partly undermined by the sense given in Stockhausen's final lecture, on 31 August, that Kagel's *Transición II*, too, exhibits approaches very similar to Stockhausen's own exemplar of graphic notation, moving between wholly determined and wholly indeterminate 'structures'. *Transición II* has, like Stockhausen's own *Zyklus*, a particular way of arranging the structures into a larger form, selecting only a particular number of the structures, which ensures that the piece lasts at least ten minutes. Perhaps it helped that many of Kagel's notational strategies so closely recalled Stockhausen's own.

Nor was Stockhausen, with whom Metzger had had good relations at least as late as 1961, spared the bile and vitriol. Metzger initially, though, damned with faint praise:

In technical fields, Stockhausen is just as good as everyone thinks. He was the first to recognise and elaborate effective relationships between parameters; the spatial location of sound was emancipated by him, thus allowing spatial composition, the most valuable examples of which still remain his *Gesang der Jünglinge*, his *Gruppen*, his *Kontakte*, and to go the whole hog he turned primitive experience with elementary rows into the serial communication of qualities.²²²

Yet, if *Gruppen* (1955–7) was remarkable, so *Carré* (1959–60) was the first expression of artistic bankruptcy.²²³ It was in *Momente* (1962–9), though, that Metzger noted that Stockhausen's 'debasement seems to reach its critical extreme'.²²⁴ As far as Metzger was concerned, what Stockhausen thought was 'timelessness' (the idea which was to have reached its apotheosis in *Monophonie*) seemed to him – though as he confessed, 'I'm no mystic' – to be just space;²²⁵ any more profound conceptualisation of it than that was simply 'fanning about'.²²⁶ Perhaps more significantly, though, as Metzger saw it, *real* moment form had already been a feature of Cage's music long before Stockhausen conceptualised such a thing: 'the late semi-Cageisms of Stockhausen are then entirely the expression of helplessness; he wants to make his composition "up to date" with them'.²²⁷

²¹⁹ Ibid., 118.

²²⁰ Ibid., 120.

²²¹ Ibid.

²²² Ibid., 121.

²²³ Ibid., 124.

²²⁴ Ibid., 126.

²²⁵ Ibid., 124.

²²⁶ Ibid., 126.

²²⁷ Ibid., 127.

KARLHEINZ STOCKHAUSEN

nr 26

VENU DES SEPT JOURS
Aus den sieben Tagen

COMPOSITIONS – MAI 1968

SCD RENNES 2



D 028 929326 7

UNIVERSAL EDITION UE 14790 F

pour ensemble

LIAISON

**Joue une vibration au rythme de ton corps
Joue une vibration au rythme de ton cœur
Joue une vibration au rythme de ton souffle
Joue une vibration au rythme de ta pensée
Joue une vibration au rythme de ton intuition
Joue une vibration au rythme de ton illumination
Joue une vibration au rythme de l'univers**

Mêle ces vibrations en une succession libre

Laisse entre elles assez de silence

à l'exécutant

LITANIE

Inlassablement depuis des années
je l'ai dit et parfois écrit:
je ne fais pas MA musique, mais
je transmets les vibrations que je capte,
fonctionne comme un traducteur,
suis un poste de radio. Quand j'ai composé
justement, dans un juste état d'esprit,
MOI-MÊME n'existait plus.

Maintenant j'essaie d'atteindre le prochain degré.
J'essaie de te raccorder, toi, l'exécutant,
aux courants qui me traversent,
auxquels je suis raccordé.
Je n'essaie pas de faire de toi un compositeur dans l'ancien sens du mot,
mais d'acquérir une confiance toute nouvelle en tes capacités:
que tu sois par moi raccordé
à la source intarissable
qui se répand par nous en vibrations musicales.

N'essaie pas de comprendre cela par la raison,
tu ne vas que tout déranger et rendre impossible.
Tu dois acquérir la conviction que tu pourras le faire.
Moi, je l'ai eue dès le départ.
C'est pourquoi seulement je suis un petit pas en avant.
Mais tu dois aussi l'acquérir, sinon tout ce que j'ai reçu
et voulais transmettre par toi
sonnera faux et distordu.

Tu n'as peut-être ni le temps ni la patience
de perpétuellement et toujours mieux te concentrer
pour faire résonner aussi fidèlement que possible
ce qui doit passer à travers nous.
C'est pourquoi je le fais pour toi,
tant que tu ne peux pas le faire tout seul.
Je te mets au point comme un récepteur.
Mais que tu sonnes de manière pure ou non dépend de ton aide.

Ma première expérience fut ONDES COURTES;
je me suis rapproché autant que possible de toi
et de ce qu'il y a de musique dans l'air.
Maintenant vient le saut difficile:
non pas transmettre des signaux, une musique,
le tintement fait par des hommes,
mais les vibrations
venant d'une région plus élevée
et directement agissante;
plus élevée non pas au-dessus, en dehors de nous,
mais plus élevée à la fois EN NOUS et AU DEHORS.

Le rêve de Lucifer de Karlheinz Stockhausen est une pièce pour piano avec voix de basse (*Klavierstück XIII*). L'œuvre constitue, en outre, un scène de l'opéra *Samedi de lumière* intégré dans le cycle de sept opéras intitulé *Licht* (Lumière) que l'auteur a entrepris depuis 1977. Dans cette page nimbée de magie, l'auditeur assiste à un étrange rituel de séduction entre Lucifer et la pianiste qui joue le songe musical du démoniaque personnage.

Stockhausen

Compositeur et musicologue, membre de la Société française d'Analyse musicale, Michel Rigoni enseigne l'analyse musicale et assure le cursus de musique du xx^e à l'Institut des Sciences Politiques de Paris.

publié avec le concours de la

sacem

ISBN: 2-87623-103-4

12,96 € / 85 F



9 782876 231030

780.92 STO 2

Michel Rigoni

K L A V I E R S T Ü C K X I I I

Le rêve de Lucifer

Musique & analyse

MICHEL DE MAULE



0 028 404 100 8

Petit précis de démonologie

Le nom Lucifer, dans son origine latine, évoque, on le sait, celui qui porte la lumière, *der Lichtträger*. Ce démon souvent peint sous un aspect terrifiant est, dans son acception luciférienne, une créature de beauté. Dans la version hébraïque, Satân est l'esprit négateur. On peut le traduire par adversaire, et l'on met alors en relief la notion d'ennemi de Dieu.

En lui le singulier et le pluriel se confondent « Mon nom est Légion, car nous sommes nombreux ».

Lucifer est l'une des cartes de visite du démon qui en possède d'innombrables : Satân, Belzébuth, Méphistophélès... Ces multiples figures de la dénomination générique de « diable » montrent la puissance du prince des Ténèbres, le chef des anges déchus.

C'est celui qui, par défi, se voudrait l'égal de Dieu. Se croyant tel, il prétend « jouir d'une propriété divine, abolir par lui-même la distance qui sépare le créé et l'incrée¹⁰ » ; de la sorte l'esprit malin fait régner la confusion.

L'appellation « diable » provient du mot grec *diabolos* qui désigne précisément l'être qui divise, celui qui dénigre, « l'esprit qui nie » comme l'affirme le Méphisto du théâtre gothéen.

Satân, donc, s'oppose au dessein de la Création, indigne

de la perfection du monde des anges qu'il a représenté au plus haut niveau. Il se proclame comme unique détenteur du projet divin, tandis que l'authentique représentant de Dieu est l'archange Michel ; Mikael voulant dire « semblable à Dieu » en hébreu. Ainsi les deux entités sont appelés à l'affrontement perpétuel.

Le monde hellénique était conscient de ce conflit à travers la rivalité entre Zeus et son frère Hadès, le maître des Enfers. Les Grecs nous ont surtout légué le nom démon ; mais ce démon n'est pas, à l'origine, mauvais. Le mot *daimon* désigne tout esprit dont l'influence se fait sentir dans l'inspiration. Dans cette acception, il rejoint la muse du poète ainsi que le monde de la sorcellerie. Il représente le savoir ouvert à la sphère de l'inexplicable.

Le diable divise, mais il est lui-même double dans ses actions. Pour preuve, ce passage de la Bible. On le voit comme « celui qui par pur esprit de méchanceté va plonger Job dans les pires tourments. Le Livre de Job montrerait Satân de façon exemplaire comme la figure du mal incarné. Que nous indique le texte ? Dieu vante en Satân les vertus de Job, son fidèle serviteur, le Satân suggère que Job vit dans la richesse et le bonheur. Sera-t-il aussi fidèle dans le dénuelement ? Dieu donne alors au Satân mission de persécuter Job et de tester ainsi jusqu'où tiendra sa fidélité¹¹ ». Poussé jus-

10. *Alpha-encyclopédie*, vol. 5, Éd. Grange Batelière, 1969, p. 1951.

11. AGUERRE Jean-Claude, « De l'incertitude du diable » in *le Diable, Colloque de Cerisy*, Dervy, 1998, p. 19.

qu'à la plus extrême détresse, le malheureux Job ne cessera pas de célébrer la gloire de Dieu. En l'occurrence le démon a travaillé pour Dieu ; ce n'est pas le moindre de ses paradoxes.

Cela étant, Lucifer demeure bien l'ange maudit dont la chute a provoqué le chaos. En conséquence, Dieu a forgé la matière pour rétablir l'ordre.

Goethe et Méphisto

Goethe demeure à jamais illustre pour avoir proposé une véritable icône du Diable avec le Méphistophélès de *Faust*. Voilà un point commun avec Karlheinz Stockhausen ; et il en existe d'autres. Le compositeur a développé un mode de création de son univers musical basé sur l'idée d'une cellule matricielle qui engendre toute la musique, qui en contient les proportions. En cela, il se montre très proche du concept de plante originelle énoncé par Goethe. En effet, pour l'écrivain tous les végétaux étaient issus de cette plante. Il est intéressant de signaler qu'il existe un autre point de convergence entre les deux artistes. L'auteur de *Faust* a cherché très tôt à cerner le phénomène Lucifer.

C'est en 1768, sous l'impulsion du théosophe Georg von Welling, que le jeune Goethe oriente sa réflexion vers le personnage de Lucifer. « Goethe voyait alors en Lucifer un prince angélique, créateur d'anges à sa ressemblance, qui oublia son origine divine et crut la trouver en lui-même ; il se concentra sur soi, ainsi firent les anges qui suivirent son

exemple. Dès lors, l'univers créé dont il était le centre se concentra aussi, concentration qui s'effectua au détriment de l'autre moitié originelle (l'expansion), d'où la suprématie du lourd, du solide, du ténébreux. Alors Dieu introduisit la Lumière (*Fiat Lux!*) dans cet univers obscur, acte qui correspond à la Genèse¹². » Goethe, dès sa jeunesse, fut séduit par cette idée que Lucifer était le porte-lumière, le fondateur initial de la Création.

Cependant le « porte-lumière » s'est mué en entité noire, comme Stockhausen le représente dans son théâtre. En 1795, Karl von Eckartshausen énonça ses conclusions faisant parler ainsi Lucifer : « Je me suis séparé de la source primordiale de Lumière, j'ai cherché la Lumière en moi-même et n'y ait trouvé que ténèbres. Ma séparation d'avec la Lumière fut à l'origine du Mal et je devins le prince des Ténèbres¹³. »

Stockhausen et Lucifer

À vingt ans, Stockhausen hésitait, comme Robert Schumann, entre devenir compositeur ou écrivain. Ses références littéraires étaient significatives, Hermann Hesse l'auteur du *Jeu des perles de verre* et l'inévitable *Doktor Faustus* de Thomas Mann. Dans cette œuvre parue en 1947, il est question d'un

12. FAIVRE Antoine, « Le mythe de Lucifer dans la théosophie de l'époque préromantique et romantique », *Le Diable, op. cit.*, p. 50.

13. *Ibidem*, p. 54.

compositeur allemand, Adrian Leverkühn, qui recherche une écriture nouvelle en rupture avec la tradition. Il choisit le dodécaphonisme; on peut voir sans difficulté une évocation de Schönberg avec aussi Nietzsche en arrière-plan. Le compositeur pactise avec le Diable dans le but de renouveler son art et d'atteindre la connaissance absolue. Il se trouve happé dans un engrenage infernal qui l'entraîne vers la folie et ainsi va précipiter sa chute. C'est en quelque sorte le drame de l'artiste qui brave l'interdit en explorant les limites jusqu'à perdre le contrôle de sa création. «Les extrêmes de l'esprit débouchent sur la barbarie.

Ce renversement qui transforme la lumière en ténèbres est le sujet même du *Faustus*¹⁴.» Stockhausen s'est-il, un instant seulement, identifié à cet artiste fou? Certes non. Depuis qu'il est entré dans son rituel de Lumière, le compositeur a privilégié l'élue de Dieu, l'archange Michel, le créateur cosmique, au détriment de son contradicteur qui refuse l'évolution à travers l'humanité. On peut même affirmer que Stockhausen se projette dans le caractère divin de Michel. La colossale entreprise de *Licht* est en soi un acte de création démiurgique.

Il y a beaucoup d'émanations de Michel et, pour le

14. IEHL Dominique, in MANN Thomas, *Romans et nouvelles III*, Pochotèque, Librairie générale française, 1996, p. 304.

15. KURTZ Michael, «Où la musique est vivante...» in *Karlheinz Stockhausen, Contrechamps*, Festival d'Automne, 1988, p. 58.

compositeur, «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 apparences¹⁵». Dans le troisième acte de *Jeudi*, Michel prend les traits de l'adversaire du dragon. À l'issue de ce même troisième acte, Lucifer quitte la scène sur un défi intellectuel: «Tout le plan des fils du paradis d'une élévation par la mort est pervers!... Michel tu es un fou naïf.» À ce moment, Stockhausen lui-même se prend d'admiration pour le sarcastique contempteur.

«C'est étonnant comme Lucifer est sympathique à la fin – quel esprit imposant et comme ses arguments sont bons. Il est, après tout, le frère de Michel et tous deux se sentent concernés par des idéaux élevés¹⁶.»

Ce diable attrayant n'en reste pas moins un redoutable ennemi à l'esprit destructeur. Le personnage de *Luzifers Traum* se laisse pourtant séduire par le Klavierstück mais demeure constamment dans une attitude ambiguë. En même temps, il analyse, assis dans son fauteuil, la musique qu'il écoute et n'a de cesse, tout au long des cinq phases de la pièce, de comprimer cette musique jusqu'au chaos informe. Le néant du silence ultime est préférable au mélodrame trop humain; toujours l'esprit négateur.

16. STOCKHAUSEN Karlheinz, *Towards a cosmic music*, Shaftesbury, Dorset, 1989, p. 81, notre traduction.

La formule de Lucifer

Stockhausen a caractérisé musicalement cet esprit dans la formule qui se trouve à la basse de la « Superformule ». Considérer la formule musicale de Lucifer, sous l'angle de la symbolique, est plein d'enseignement. En effet, outre qu'il use ostensiblement de la quarte augmentée, le *Diabolus in musica*, dans les mesures 4 et 5, Stockhausen débute la voix grave de sa « superformule » par un ostinato rageur sur un sol aboutissant sur un saut dissonant de septième majeure. Cet ostinato initial est constitué de deux fois onze notes répétées; c'est la signature musicale de Lucifer. Or, il faut savoir que dans la Tora le Diable n'est évoqué qu'une fois dans le Livre des Nombres 22 22, comme « ange de Dieu sorti du chemin pour lui faire obstacle¹⁷ ». Vingt-deux, c'est-à-dire, deux fois onze. Dans la musique comme dans la tradition biblique, les nombres ne sont pas innocents. Les deux fois onze impacts de bombes de *Mardi*, le jour de la guerre, portent dans *Licht* la marque de la volonté nihiliste de Lucifer.

Lucifer rêveur

Revenons à la proposition de départ: notre diable, donc,

17. SALFATI Pierre-Henry, « Rencontres avec des diables remarquables », *Le Diable, Colloque de Cerisy, op. cit.*, p. 105.

rêve. L'esprit démoniaque veut détruire l'humanité, on ne le sait que trop. Quelle est la portée réelle de ce songe? Comment le rêveur est-il en mesure de l'apprécier? Carl-Gustav Jung s'est posé la question :

« Il le sait... par une espèce de sentiment instinctif qui lui en fait deviner la haute portée et la signification, et il est tellement subjugué qu'il ne songe pas un instant à le garder pour lui: il *doit* le raconter¹⁸... » Cette haute estime de soi convient bien à notre démon rêveur qui n'est pas un paragon de modestie.

Karlheinz Stockhausen, en demiurge musical, s'identifie à Lucifer, le temps d'une pièce pour piano. La musique étrange et magique qui découle de ce rêve ramène à une constante du rapport des musiciens à la figure diabolique. Quand il s'agit d'évoquer le paradis, nombre de compositeurs nous ont souvent gratifié d'images sonores aux teintes rose bonbon de chromos saint-sulpiciens. En témoigne la *Dante-Symphonie* où Liszt se montre plus inspiré dans son évocation de l'enfer que dans les tableaux paradisiaques. Faudrait-il en conclure que l'enfer est pavé de bonnes intentions en matière de musique?

18. JUNG Carl-Gustav, *Dialectique du Moi et de l'Inconscient*, trad. française, Gallimard, 1964, p. 124-125.

à une symbolique. *Licht* en allemand, signifie la lumière, l'intelligence du cosmos, la lumière de Dieu sur le plan religieux. De façon plus profane, cela évoque le système solaire avec ses planètes et leur signification symbolique.

À chaque jour correspond une couleur, un élément et l'un des sens. Cette volonté de synesthésie évoque immanquablement Messiaen qui a mis sons et couleurs en correspondances. Souvenons-nous également du précurseur Alexandre Scriabine. Dans son « Poème du feu » *Prométhée* pour piano, chœurs et orchestre, les notes organisées en un cycle de quintes sont liées à une progression des couleurs et des sentiments.

Licht n'a pas été conçu selon l'ordre conventionnel de la semaine. La composition a suivi une autre logique. Le choix de Stockhausen s'est d'abord porté sur les opéras consacrés aux trois personnages considérés individuellement. *Jeudi* met en scène Michel, *Samedi* est la journée de Lucifer et *Lundi* celle d'Ève.

Lundi :	Lune, naissance, vert, eau, odorat, ÈVE.
Mardi :	Mars, guerre, rouge, terre, goût.
Mercredi :	Mercure, apprentissage, jaune, air, vue.
Jeudi :	Jupiter, bleu, éther, ouïe.
Vendredi :	Vénus, tentation, orange, flamme, toucher.
Samedi :	Saturne, mort, noir, feu, pensée.
Dimanche :	Soleil, or, lumière, intuition.

Les trois jours suivants voient les personnages opposés par couples dans *Mardi* (Michel/Lucifer) et *Vendredi* (Ève/ Lucifer) et *Mercredi* propose la réunion des trois en une célébration de l'harmonie.

Depuis 1998, Stockhausen s'est attelé à la composition de *Dimanche*, le point culminant de *Licht* qui scelle l'union d'Ève et Michel. Le travail doit s'achever en 2002, comme cela fut initialement prévu.

Licht, le méga-opéra des sept jours est l'aboutissement de la création stockhausenienne dans son désir globalisant. La pensée du musicien s'est toujours singularisée dans sa volonté de faire advenir des mondes musicaux à partir d'une cellule fondatrice. À partir d'*Inori*, le rituel à caractère religieux est totalement intégré à son univers, puis, avec *Sirius* pour électronique et quatre chanteurs, la notion de périodicité cosmique devient omniprésente à travers l'évocation des quatre saisons du cycle annuel.

Sur le plan strict de la technique musicale, c'est la « Super-formule », contrepoint des formules des trois personnages, qui renferme les informations sur le développement compositionnel des sept jours. Les formules sont basées sur des sons centraux: 13 pour la formule de Michel, 12 pour Ève et 11 pour Lucifer. Cela peut paraître très complexe à appréhender de prime abord, mais la logique qui met en relation la forme globale du cycle et les microformes par la médiation d'une « superformule » est d'une complexité aisément explicable.

Avant d'entrer
en salle





.....

L'**Opéra Comique** est créé sous le règne de Louis XIV, en 1714. Il s'agit de l'une des plus anciennes institutions théâtrales et musicales de France avec l'Opéra de Paris (anciennement Académie royale de musique) et la Comédie-Française. Son histoire fut tour à tour turbulente et prestigieuse jusqu'à sa réinscription sur la liste des théâtres nationaux en 2005.

Dès 1714, on appelle aussi **opéra-comique** le genre de spectacle représenté par l'Opéra Comique. *Comique* ne signifie pas que le rire est obligatoire, mais que les morceaux chantés s'intègrent à des scènes parlées. L'*opéra-comique* s'oppose à l'*opéra*, entièrement chanté. Ses spécificités seront enseignées au Conservatoire jusqu'en 1991.

À partir de 1783, l'Opéra Comique présente ses saisons dans un théâtre qui prend le nom d'un fameux auteur de livrets, Charles-Simon Favart. Par deux fois, la **Salle Favart** brûle puis est reconstruite sur le même terrain. La troisième salle du nom, qu'occupe toujours l'Opéra Comique, date de 1898.

L'OPERA COMIQUE EN QUELQUES DATES

1697 Les Comédiens Italiens sont renvoyés de Paris par Louis XIV. Dans les théâtres des foires saisonnières Saint-Germain et Saint-Laurent, des Français récupèrent canevas et personnages italiens pour inventer un nouveau spectacle d'esprit parodique, avec des passages chantés en vaudeville (emploi d'un air connu, d'opéra ou populaire, avec de nouvelles paroles).

1714 Deux troupes de forains obtiennent un privilège pour leurs spectacles, désormais nommés « Opéra Comique ». L'orchestre comprend une douzaine de musiciens. Le public est d'une grande mixité sociale.

1719-1751 Malgré plusieurs longues fermetures dues à la rivalité des spectacles, l'Opéra Comique s'installe dans le paysage théâtral parisien. Auteurs et compositeurs commencent à proposer des contributions originales. Son répertoire est publié à partir de 1721.

1743 Charles-Simon Favart est régisseur et Noverre maître de ballet de l'Opéra Comique.

1752 Le directeur Jean Monnet consolide l'Opéra Comique. La troupe compte plus de vingt comédiens, une vingtaine de musiciens et une quinzaine de danseurs. Décorateur : François Boucher.

1753 Création du premier opéra-comique (alors nommé « comédie mêlée d'ariettes ») entièrement original : *Les Troqueurs* de Dauvergne, dans le cadre de la Querelle des Bouffons.

1762 L'Opéra Comique doit fusionner avec la Comédie Italienne (rétablie en 1716) dont il prend le nom. Il devient par là même une troupe royale et quitte la Foire pour l'Hôtel de Bourgogne. Justine Favart, première chanteuse de la troupe, modernise le jeu et introduit le réalisme dans le costume de scène.

1780 L'institution retrouve le nom d'Opéra Comique, le répertoire d'opéra-comique ayant pris le dessus sur celui des Italiens.

Principaux auteurs
/compositeurs joués
à chaque période :

Lesage, Dorneval,
Piron, Panard,
Fuzelier, Favart
Gillier, Rameau

Dauvergne, Duni,
Philidor, Monsigny
Anseaume,
Marmontel, Poinsinet

Grétry, Gossec
Sedaine

Dalayrac, Berton

1783 L'Opéra Comique s'installe dans la première Salle Favart (architecte Jean-François Heurtier, 1100 places environ), sur un terrain donné au roi pour cet usage par le duc de Choiseul. Inauguration avec des œuvres de Grétry, en présence de la reine Marie-Antoinette.

1791 La liberté des théâtres est proclamée. L'Opéra Comique est concurrencé par le Théâtre Feydeau.

1801 L'Opéra Comique absorbe le Théâtre Feydeau et s'y installe (architectes Jacques Molinos et Jacques Legrand, 1800 places environ). L'orchestre compte une quarantaine de musiciens, la troupe une vingtaine de chanteurs.

1807 L'Opéra Comique figure sur la liste des quatre principaux théâtres parisiens et un décret fixe son genre : « comédie ou drame mêlés de couplets, d'ariettes ou de morceaux d'ensemble ».

1829 L'Opéra Comique quitte le Théâtre Feydeau, insalubre, pour la Salle Ventadour (architectes Jean-Jacques Huvé et Louis Réguier de Guerchy, 1200 places environ), édifiée à son intention et éclairée à l'huile et au gaz. On joue tous les soirs.

1832 L'Opéra Comique quitte Ventadour, trop coûteuse, pour le Théâtre des Nouveautés, place de la Bourse. Développement de la mise en scène..

1840 L'Opéra Comique s'installe dans la deuxième Salle Favart (architecte Louis Charpentier, 1500 places environ), bâtie sur les ruines d'un incendie survenu en 1838. Inauguration avec *Le Pré-aux-clerics* d'Hérold.

1851-1869 Concurrence stimulante du Théâtre Lyrique, devenu troisième salle lyrique parisienne, très actif en matière de création.

1864 Suppression des privilèges des théâtres et liberté des genres. L'Opéra Comique connaît de graves difficultés financières.

1876 Directeur : Léon Carvalho. Directeur musical : Charles Lamoureux. Développement de la direction d'acteur.

1872 Ouverture du répertoire à des ouvrages étrangers chantés en français avec *Les Noces de Figaro* de Mozart.

Kreutzer, Méhul
Boieldieu,
Spontini, Nicolo

Auber, Hérold
Scribe

Adam,
Meyerbeer

Donizetti,
Berlioz

David, Thomas,
Grisar, Poise,
Massé

1873 Premier ouvrage sans dialogues parlés : *Roméo et Juliette* de Gounod, repris au répertoire du Théâtre Lyrique.

1887 Incendie de la deuxième Salle Favart pendant une représentation (plus de cent morts, blessés non dénombrés). L'Opéra Comique s'installe place du Châtelet.

1893 L'État décide de rebâtir une salle pour l'Opéra Comique.

1898 Inauguration de la troisième Salle Favart (architecte Louis Bernier, 1500 places environ) en présence du Président de la République Félix Faure. Programme de la soirée : Hérold, Auber, Massé, Gounod, David, Thomas, Bizet, Saint-Saëns, Massenet et Delibes. Directeur : Albert Carré. Directeur musical : André Messager. Poursuite de l'élargissement du répertoire et modernisation des pratiques scéniques.

1910 Sous l'impulsion d'Albert Carré, la programmation présente de plus en plus de concerts et de ballets.

1936 Faillite. L'Opéra Comique est uni à l'Opéra sous une direction commune.

1939 Au sein de la RTLN (Réunion des théâtres lyriques nationaux), l'Opéra Comique devient une succursale de l'Opéra de Paris.

1971-1972 L'Opéra Comique est fermé, la troupe de chant est dissoute.

1974-1978 La Salle Favart accueille l'Opéra Studio, centre de formation lyrique de la RTLN.

1978-1989 Le Théâtre National de l'Opéra remplace la RTLN. La Salle Favart est mise à sa disposition. Dans ce contexte, recréation d'Atys de Lully par W. Christie et J.-M. Villégier à la Salle Favart en 1987.

1990 L'Opéra Comique retrouve son autonomie et devient une association successivement dirigée par Thierry Fouquet, Pierre Médecin puis Jérôme Savary.

2005 L'Opéra Comique devient un Établissement public à caractère industriel et commercial (EPIC), inscrit sur la liste des théâtres nationaux. Jérôme Deschamps en prend la direction en 2007. Olivier Mantei lui succède en 2015.

Gounod, Bizet,
Offenbach, Delibes,
Massenet, Chabrier,
Saint-Saëns, Lalo
Barbier et Carré,
Gallet
Meilhac et Halévy,
Mendès
Messager, Bruneau
Zola
Charpentier,
Debussy, Dukas,
Hahn, d'Indy
Maeterlinck

Ravel, Rabaud,
Fauré, Schmitt,
Roussel, Falla,
Milhaud, Mariotte,
Pierné, Sauguet
Rosenthal
Colette
Poulenc
Apollinaire, Cocteau

LA SALLE FAVART

Architecte : Louis Bernier (1845-1919) - Bâtie de 1893 à 1898, inaugurée en 1898
Classée Monument historique en 1977
Dernière campagne de restauration : 2015-2016

DIMENSIONS

Emprise au sol : 58,50 x 30,15 m / Hauteur de l'édifice : 36,33 m
Le 3^e dessous se trouve à -5,95 m

Au cœur du bâtiment, la salle de spectacle a conservé ses dimensions d'origine. Au-dessus d'elle se trouve une salle de répétition, dite « petit théâtre ». L'atelier de costume est maintenu dans le théâtre. Le magasin de décor qui se trouvait square Louvois est aujourd'hui situé boulevard Berthier.

UN THÉÂTRE MODERNE

Le premier en France conçu avec un équipement entièrement électrique pour les éclairages publics comme scéniques. Inaugurée quelques mois avant l'Exposition universelle de 1900 qui célébrait la fée Électricité, la Salle Favart met en scène la lumière électrique par une profusion de lustres et d'appliques en bronze doré signés Christofle.

En 1898, la Salle Favart inaugura aussi les plus récentes règles de sécurité : matériaux incombustibles ou ignifugés, nombreux postes d'incendies, rideau de fer, grand secours (= multiples arrivées d'eau au-dessus du plateau).

CHARGÉ D'HISTOIRE

Les artistes décorateurs sollicités en 1893-1900 représentaient l'art académique. Lauréats d'un grand prix de Rome, professeurs à l'École des beaux-arts et/ou membres de l'Académie, ils ont donné leur identité visuelle aux villes remodelées par

beaux-arts et/ou membres de l'Académie, ils ont donné leur identité visuelle aux villes remodelées par l'urbanisme et la révolution industrielle. La décoration se caractérise par son éclectisme, propre à une période de transition passionnée d'histoire. Entre deux expositions universelles, elle exploite des sujets et des motifs identitaires : le mouvement et la vitalité (que symbolise l'élément végétal), la lyre et le masque. Ouvrages et compositeurs y sont évoqués de façon à élever un monument au génie lyrique français.

FAÇADE

Perron de six marches rythmé par des grilles et des candélabres. Rez-de-chaussée à bossages puis hauteur en pierre lisse. Trois hautes baies cintrées avec encadrement en colonnes corinthiennes.

Attique percé de six fenêtres alternant avec six cariatides, celles de gauche d'André-Joseph Allar (1845-1926), celles du centre de Gustave Michel (1851-1924), celles de droite d'Émile Peynot (1850-1932).

Le chéneau est décoré de masques et d'acrotères au sigle de la République Française.

Dans les arrière-corps latéraux figurent des allégories : à gauche, *La Musique* par Denys Puech (1854-1942), à droite *La Poésie* par Ernest Charles Guilbert (1848- ?).

ESPACES PUBLICS

Vestibule Boieldieu *Carmen* (d'après l'opéra-comique de Bizet, créé en 1875) par Maurice Guiraud-Rivière (1881-1967). *Manon* (d'après l'opéra-comique de Massenet, créé en 1884) par Marius Jean Antonin Mercié (1845-1916). Autour du plafond figurent des noms de compositeurs.

Entrée de la salle (orchestre) Buste de Jules Barbier (librettiste, avec Michel Carré, de *Mignon* d'Ambroise Thomas en 1866 et des

Contes d'Hoffmann d'Offenbach en 1881 ; directeur par intérim en 1887) par Gustave Adolphe Désiré Crauk (1827-1905). Buste de Jules Massenet (compositeur de *Manon*, *Esclarmonde*, *Sapho*, *Cendrillon*, *Grisélidis*, de 1884 à 1901 ; professeur de composition au Conservatoire de 1878 à 1896) par Jan et Joël Martel (1896-1966).

Escalier Marivaux Peintures de Luc-Olivier Merson (1846-1920) : *Le Chant au Moyen Age*, *La Poésie* ; au plafond *La Chanson*, *l'Élégie* et *l'Hymne en triomphe*.

Escalier Favart Peintures de François Flameng (1856-1923) : *La Tragédie grecque*, *Le Ballet* ; au plafond *La Vérité sortant du puits* et *la Comédie fustigeant les vices*.

Avant-foyer Peinture ornementale de Dominique-Henri Guifard (1838-1913). Panneaux allégoriques de Joseph-Paul Blanc (1846-1904). Plafond en mosaïque de verre de l'atelier Facchina, rampes et balustrades en bronze doré de l'atelier Christofle.

Buste de Benjamin Godard (compositeur de *Le Dante et Béatrice* en 1890) par Jean-Baptiste Champeil (1866-1913).

Buste de Georges Bizet (compositeur de *Djamileh* en 1872 et de *Carmen* en 1875), anonyme.

Noter les mosaïques au sol ainsi que la diversité des marbres : l'ensemble du théâtre comporte plus d'une quarantaine de pierres, roches, marbres et granits différents.

Foyer Peintures d'Henri Gervex (1852-1929) aux extrémités : *Le Ballet comique de la Reine* (ballet de cour donné au Louvre en 1581, marquant la naissance de l'opéra français) et *La Foire Saint-Laurent* (avec le théâtre de Nicolet où naît l'opéra-comique début XVIII^e)

Peintures d'Albert Maignan (1845-1908) dans le reste du Foyer : au plafond *Les*

Notes ; sur le mur du fond *Les Noces de Jeannette* (1853) de Victor Massé à gauche, *Zampa* (1831) de Ferdinand Hérold à droite ; entre les fenêtres, le flûtiste joue un air du *Chalet* (1834) d'Adolphe Adam et le génie a pour devise un air de *La Dame blanche* (1825) de François-Adrien Boieldieu.

Buste d'Étienne-Nicolas Méhul (compositeur d'*Euphrosine ou le Tyran corrigé* en 1790 et de *Stratonice* en 1792), Jean-Antoine Injalbert (1845-1933).

Buste d'Édouard Lalo (compositeur du *Roi d'Ys* en 1888) par Charles Perron (1862-1934).

Buste d'Ambroise Thomas (compositeur de *Mignon* en 1866 ; directeur du Conservatoire de 1871 à 1896) par Émile-René Lafont (1853-1916).

Buste de Fromental Halévy (compositeur de *L'Éclair* en 1835, des *Mousquetaires de la Reine* en 1846, du *Val d'Andorre* en 1848 ; professeur de composition au Conservatoire de 1840 à 1862) par Gustave-Joseph Debré (1842-1932).

Buste de Claude Debussy (compositeur de *Pelléas et Mélisande* en 1902), Marthe Spitzer (1877-1956).

Buste d'André-Modeste Grétry (compositeur du *Huron* en 1768, de *Zémire et Azor* en 1771, de *L'Amant jaloux* en 1778, de *Richard Cœur-de-Lion* en 1784, de *Guillaume Tell* en 1791) par Henri-Edouard Lombard (1855-1929).

Médallions d'Eugène Scribe, Michel-Jean Sedaine et Charles-Simon Favart (librettistes) ; François-André Danican Philidor, Nicolas Dalayrac, Nicolas Isouard dit Nicolo, Félicien David, Victor Massé, Léo Delibes (compositeurs), François Elleviou, Jean-Blaise Martin, Marie Miolan-Carvalho (éminents chanteurs de la troupe de l'Opéra Comique au XIX^e siècle).

Rotonde Marivaux Peintures de Raphaël Collin (1850-1916): *L'Inspiration*, *L'Ode* et *La Romance*; au plafond *La Vérité animant la fiction*.

Buste d'Emmanuel Chabrier (compositeur du *Roi malgré lui* en 1887) par Auguste Musetti d'après Constantin Meunier (1831-1905).

Buste d'Alfred Bruneau (compositeur du *Rêve* et de *L'Attaque du moulin* d'après Emile Zola, de *L'Ouragan* et de *L'Enfant Roi* avec Zola, créés entre 1891 et 1905) par Alexandre Descatoire (1874-1949).

Buste d'André Messager (compositeur de *La Basoche* en 1890 et *Fortunio* en 1907, directeur musical de l'Opéra Comique de 1898 à 1904) par Joe Descomps, dit Joseph Emmanuel Cormier (1869-1950).

Buste de Gabriel Fauré (professeur de composition en 1896, puis directeur du Conservatoire de 1905 à 1920) par Pierre-Félix Masseur, dit Fix-Masseur (1869-1937).

Salle Favart Salle dite à la française: peu cloisonnée, ouverte sur l'espace central, permettant une communication visuelle optimale et une impression de large réunion. 1500 places en 1898, 1200 aujourd'hui.

Loges soutenues par dix cariatides de Jules-Félix Coutan (1848-1939).

Portes et cloisons en acajou.

Fosse d'orchestre mobile sur une hauteur de 2,58 mètres, dissimulée en partie sous le proscenium, capacité jusqu'à 60 musiciens.

Agrandie en 1944.

Scène: 10,10 mètres d'ouverture pour 16,30 mètres de large x 14,50 mètres de profondeur

Manteau d'arlequin orné de figures volantes de Laurent-Honoré Marqueste (1848-1920)

Plafond: *Glorification de la musique* par Jean-

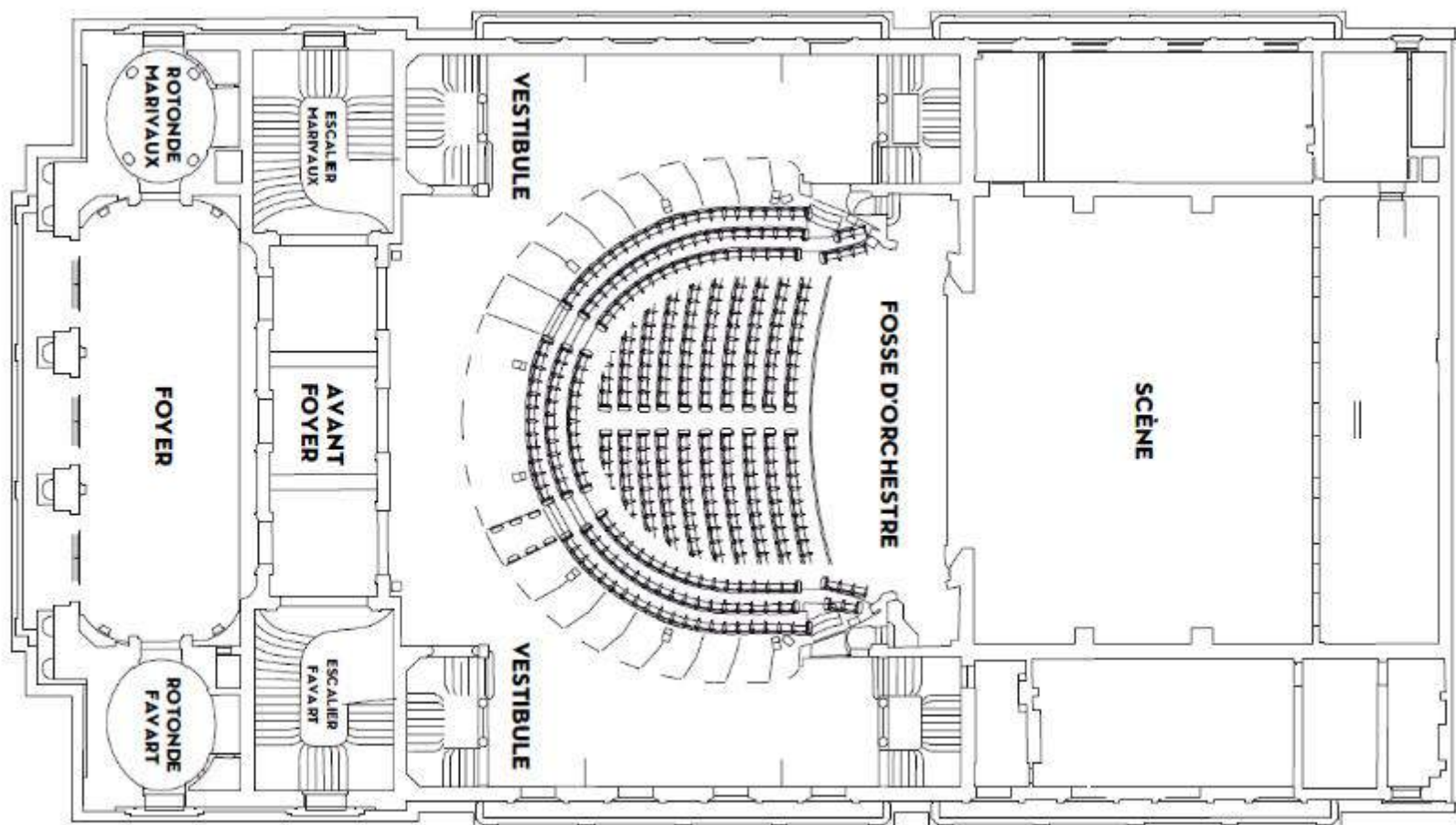
Joseph Benjamin-Constant (1845-1902). Dans la mosaïque d'émail, des masques alternent avec dix génies signés Lombard supportant des cartouches où figurent des noms de compositeurs: Adolphe Adam, Hector Berlioz, Fromental Halévy, Henri Berton, Luigi Cherubini, Wolfgang Amadeus Mozart, Pierre-Alexandre Monsigny et Giovanni Battista Pergolese. Posé en 2007 pour rétablir l'acoustique déstabilisée par des travaux précédents, le lustre a été dessiné par Alain-Charles Perrot, architecte en chef des Monuments historiques de la Ville de Paris, sur une proposition acoustique de Federico Cruz-Barney.



→ L'Opéra Comique est ouvert aux visites pour les groupes scolaires. Ces visites sont gratuites et sur rendez vous.

→ Chaque saison, l'Opéra Comique organise deux à trois colloques d'accès libre consacrés à l'art lyrique français.

→ Chaque année, à l'occasion des *Journées du Patrimoine* et de la journée *Tous à l'Opéra*, l'Opéra Comique ouvre largement ses portes et organise visites et ateliers.



Si ça n'est pas déjà le cas
vous pouvez nous suivre sur les réseaux sociaux



ou consulter notre site internet



ou même vous abonner à notre newsletter



Nous vous recommandons d'arriver 45 minutes avant le début de la représentation afin de profiter des avant spectacles.

Bon spectacle !

