

Article

« *Kathinkas Gesang als Luzifers Requiem* — réflexions d'une interprète »

Marie-Hélène Breault

Circuit : musiques contemporaines, vol. 19, n° 2, 2009, p. 87-98.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/037454ar>

DOI: 10.7202/037454ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Kathinkas Gesang als Luzifers Requiem — réflexions d'une interprète

Marie-Hélène Breault

Mon intérêt pour la littérature flûtistique de Karlheinz Stockhausen m'a amenée à apprendre *Kathinkas Gesang als Luzifers Requiem* (1983), une œuvre mixte tirée du cycle opératique *Licht, die sieben Tage der Woche* (1977-2002). Cette expérience déterminante m'a obligée à repenser ma façon de travailler, afin, d'une part, de saisir les intentions de Stockhausen concernant le rapport de l'instrumentiste à la musique électronique, et, d'autre part, de trouver des solutions aux problématiques découlant des exigences propres à la mixité de l'œuvre. Les prochaines lignes font donc état d'une partie de mon processus d'apprentissage et elles traitent de certaines habiletés nécessaires à l'interprétation de la musique mixte de Stockhausen.

Kathinkas Gesang als Luzifers Requiem

Comme pour toutes les scènes de *Licht*, la composition de *Kathinkas Gesang* repose sur l'emploi de la « super formule », qui est en fait un matériau matriciel constitué de la superposition synchrone de trois « mélodies formules » pouvant être considérées comme les codes génétiques musicaux des trois archétypes à la base de la trame des sept opéras sur les jours de la semaine, soit Michael, Eva et Luzifer (figure 1). *Kathinkas Gesang* constitue la deuxième scène de *Samstag aus Licht* (1981-1983), le « jour de la mort, nuit de transition vers la Lumière » (Stockhausen, 1992, p. 119), qui relève, dans la mystique de Stockhausen, de l'archétype luciférien. La mélodie formule attribuée à Luzifer est d'ailleurs à la base de la composition de cette scène qui comporte six sections distinctes : le « Salut », les « 22 exercices et 2 pauses en 24 stades », la « Libération des sens », la « Sortie », les « Sons de trombone », et le « Cri ». Il s'agit d'un rituel musicalisé qui est exécuté sur la tombe de Luzifer par une chatte-flûtiste noire¹, incarnation animale relevant à la fois, sur le plan archétypal, d'Eva et de Luzifer. Selon Stockhausen, les exercices

1. Il importe de noter que l'interprète dédicataire, Kathinka Pasveer, a fortement inspiré Stockhausen quant au synopsis de cette scène. Il imagine en effet ce jeu de mots sur son prénom : KAT (cat = le chat)/THINK (to think = penser)/A (l'alpha, le symbole de l'origine).

visent à protéger l'âme décédée des tentations et ils doivent être écoutés « attentivement et régulièrement pendant les 49 jours qui suivent la mort physique [dans le but d'accéder à] la clarté de conscience » (Stockhausen, 1992, p. 119). À chaque exercice est associée une pensée sur laquelle l'âme décédée et l'interprète qui la guide se concentrent.

2. Les photos et exemples musicaux sont reproduits avec l'autorisation de la Stockhausen-Verlag.

Figure 1 La super formule de *Licht, die sieben Tage der Woche*²

Superformel für LICHT Stockhausen

The musical score is presented in a multi-staff format. The top section features three vocal parts: MICHAEL (soprano), EVA (alto), and LUZIFER (bass). The score is divided into measures and sections, with time markers in boxes above the staves (e.g., 60, 63.s, 53.s, 63.s, 50.s, 47.s, 60, 85, 60/45, 60, 56.s, 71, 75.s, 80, 63.s, 67, 60, rit.). The score includes various musical notations such as dynamics (p, f, mf, ff), articulation (vibrato, staccato), and performance instructions like 'gefärbte Pause' and 'Zählernamen stimulas rufen'. The score is for three voices: Michael (soprano), Eva (alto), and Luzifer (bass).

24 III - 4. II 1988

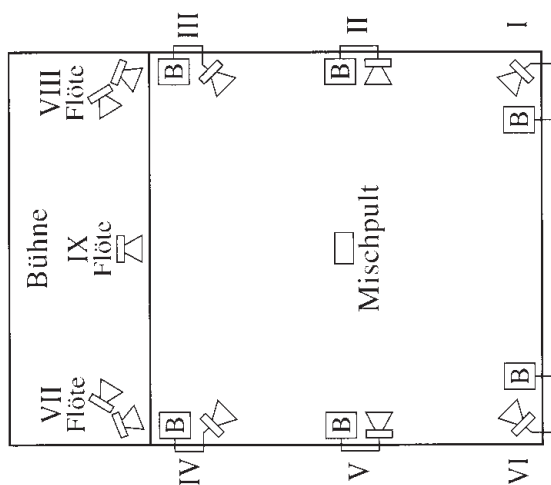
Kathinkas Gesang existe en plusieurs versions : dans l'opéra, la chatte-flûtiste se voit donner la résonance par six percussionnistes représentant les six sens mortels. Ceux-ci jouent des instruments confectionnés artisanalement, que Stockhausen considère comme « magiques ». Il est aussi possible d'interpréter l'œuvre comme un solo pour flûte et une version avec accompagnement de claviers – qui comportera une partie jouée en direct et cinq parties préenregistrées – est en cours de préparation. La version qui nous intéresse, pour flûte et musique électronique, vit le jour en 1983. Stockhausen écrit d'abord, en mai 1983, un schéma de forme contenant des informations pour la programmation théorique du synthétiseur 4X³ qui fut utilisé pour la réalisation de la musique électronique. Puis, en décembre 1983 et en août 1984, Marc Battier, qui travaillait alors comme assistant technicien à l'IRCAM, programma le 4X en utilisant un ordinateur PDP-11, à partir des informations contenues dans la partition de Stockhausen⁴.

Dans cette version destinée au concert, les six percussionnistes sont donc remplacés par six plages de musique électronique, qui sont diffusées par six haut-parleurs disposés en hexagone autour de l'audience (figure 2). Les six sens mortels sont scéniquement représentés, dans le cas de cette version, par les six haut-parleurs. Les niveaux d'intensité des six plages de musique électronique sont contrôlés en direct par un régisseur sonore, à l'aide d'une console de mixage. Le son de la flûte est amplifié grâce à un microphone sans fil porté par la flûtiste et retransmis par des haut-parleurs situés de part et d'autre de la scène grâce à un système d'émission/transmission.

3. Ce modèle de synthétiseur fut réalisé par Giuseppe di Giugno.

4. Des explications complètes concernant le schéma de forme et la partition de la musique électronique sont disponibles en français dans le texte de Jean-François Lagrost cité dans la bibliographie.

Figure 2 La disposition des haut-parleurs autour de l'audience



5. Le terme *mandala* signifie en sanskrit «cercle sacré».

Sur le plan scénique, la chatte-flûtiste est appelée à utiliser pratiquement tout l'espace et à «interagir» avec les éléments du décor de même qu'avec le matériel technique. Elle évolue, en des attitudes rituelles proches de la prière, autour de deux mandalas⁵ géants sur lesquels sont inscrits des fragments musicaux présentant, de manière condensée, le matériel développé dans les exercices sur lesquels l'âme se concentre (figure 3). Elle communique à l'audience les exercices joués en indiquant, à l'aide de son instrument, les fragments musicaux correspondants sur les mandalas. La dimension scénique de l'œuvre exige de l'interprète la mémorisation du texte musical.

Figure 3 Kathinka Pasveer jouant devant le premier mandala (1983)



La synchronisation temporelle

La synchronisation dans le temps entre l'instrumental et l'électronique est une problématique particulière à la version pour flûte et musique électronique. Il importe de mentionner que Stockhausen n'a prévu l'utilisation d'un clic métronomique (*click track*) ni pour le travail préalable à l'entrée en salle ni pour l'exécution publique de l'œuvre. Par ailleurs, bien peu de repères auditifs sont indiqués dans la partition de flûte. Seules des « explosions » annonçant le début de chaque nouveau stade et quelques indications concernant les principaux changements de hauteur survenant dans la musique électronique sont notées. À titre d'exemple, il est possible de se référer à la figure 4. Les indications sous le chiffre 4 correspondent à l'explosion tandis que le *ré* dans la clef de *fa* située sous la seconde portée indique un changement de hauteur dans la musique électronique.

Figure 4 Karlheinz Stockhausen, *Kathinkas Gesang als Luzifers Requiem*, début de l'exercice 4.

The figure shows a musical score for the beginning of Exercise 4. The top staff is for Flute (Fl.) and the bottom staff is for Electronic Music (III). The tempo is marked as 80 bpm (♩ = 80) and the duration is 3' 09". The score includes various musical notations such as triplets, dynamics (ff, mf), and articulation (chrom., gliss.). A diagram below the score shows a square with a dot in the top-right corner, representing a specific electronic effect. The diagram is labeled with Roman numerals I, III, IV, and VI, and time markers (41, 28, 55, 14) and durations (98-138, 29-83, 84-97). A duration of [25"] is also indicated. The electronic part is divided into stages I, III, IV, and VI, each with specific time markers and durations. The flute part includes dynamic markings like 'ff' and 'mf', and articulation like 'chrom.' and 'gliss.'. A diagram shows a square with a dot in the top-right corner, representing a specific electronic effect.

Le principal défi que doit relever l'interprète au cours du processus d'apprentissage est donc d'arriver à synchroniser la partie de flûte avec la musique électronique. Comme l'unique matériel fourni par Stockhausen est la partition et un disque compact de travail sur lequel sont enregistrées en stéréo les six plages de musique électronique, il est de la responsabilité de l'interprète d'imaginer des moyens concrets pour maîtriser la synchronisation temporelle.

Il convient d'interroger les motivations du compositeur quant au refus d'utiliser le clic métronomique. Ce choix ne s'applique pas seulement à *Kathinkas Gesang* mais aussi à d'autres œuvres mixtes telle *Sirius*, un cycle d'une durée de 96 minutes sur la thématique des saisons, pour trompette, soprano, clarinette basse, voix de basse et sons électroniques, qui fut composé entre 1975 et 1977. La décision de ne pas utiliser le clic métronomique fut davantage motivée par des raisons musico-philosophiques que par les limitations de l'appareillage technique de l'époque. En effet, Stockhausen et ses interprètes de prédilection considèrent qu'il est pratiquement impossible de jouer musicalement avec un clic métronomique. Ils estiment que l'interprète doit plutôt arriver à se passer de cette béquille et mémoriser les changements de *tempi* en les sentant à l'intérieur de son corps pendant qu'il joue⁶. À ce sujet, Kathinka Pasveer, la flûtiste dédicataire de la majorité des œuvres pour flûte de Stockhausen à partir de 1982, affirme que l'objectif est d'arriver à « rêver » les différents *tempi* en jouant⁷. Cette conception du rapport au tempo et à la pulsation n'est pas sans rappeler la conception organique, quasi mystique, de cet aspect du rythme chez Guy Reibel pour qui « tant que bat le cœur de l'homme, rythme primordial, naissent en écho une infinité d'autres rythmes, énergie en sommeil desquelles affleurent puis jaillissent de façon permanente d'innombrables musiques » (Reibel, 2000, p. 26). Reibel affirme aussi que « tant que pulse sa respiration [celle de l'homme], mouvement incessant de flux et de reflux de l'air purificateur, se dessine en résonance une infinité de mouvements rythmiques et mélodiques, images multiples de cet autre rythme primordial qui nous anime » (Reibel, 2000, p. 26). En ce qui concerne plus spécifiquement *Kathinkas Gesang*, l'audition d'un clic métronomique simultanément au jeu instrumental aurait par ailleurs eu un impact négatif sur le niveau d'écoute de l'interprète tout en compromettant sa capacité à communiquer la dimension spirituelle des exercices musicaux.

Concrètement, l'absence du clic métronomique oblige l'interprète à mémoriser non seulement la partie de flûte mais aussi la musique électronique. Ainsi, avant tout travail de synchronisation, il convient d'effectuer un travail d'écoute attentive de la musique électronique permettant de se

6. D'après une note personnelle de l'auteur.

7. *Ibid.*

concentrer sur certains événements et objets sonores particuliers qui deviendront, au fil des écoutes, autant de balises aidant l'interprète à s'orienter dans le temps musical. Il est possible de rapprocher ce type d'écoute, prisé par Stockhausen et nécessaire pour l'instrumentiste, du concept d'écoute réduite avancé par Pierre Schaeffer. Le musicien effectuant un tel travail d'analyse écoute « le son pour lui-même, comme objet sonore en faisant abstraction de sa provenance réelle ou supposée, et du sens dont il peut être porteur » (Chion, 1995, p. 33). En d'autres termes, il n'écoute pas la musique électronique en tentant d'identifier les sources des objets et des événements sonores, pas plus qu'il ne tente de leur attribuer une signification sémantique. Il se concentre plutôt sur leurs propriétés dans un but bien précis : pouvoir tout simplement reconnaître les sons lors de l'exécution de l'œuvre.

Tel qu'il est mentionné précédemment, le début de chaque stade est marqué par la présence d'une explosion, point de repère auditif facilement identifiable pour l'interprète. Par contre, au fil de certains exercices musicaux, les repères sont souvent très subtils, quasi imperceptibles et parfois même tout simplement inexistantes. Il s'agit de la principale difficulté associée au travail de synchronisation. Dans les cas où aucun repère n'est audible, l'interprète ne peut donc compter que sur ce que Stockhausen et ses acolytes nomment la « mémoire corporelle des *tempi* ». Par contre, dans le cas où des repères sont identifiables, il a tout de même la liberté d'effectuer un travail d'analyse auditive de la musique électronique et de noter lui-même sur sa partition les événements sonores qu'il aura recueillis au cours de son processus d'écoute, travail fastidieux exigeant patience et minutie puisque l'œuvre dure environ 33 minutes. La musique électronique et la partie de flûte ont été composées sur la base des mêmes changements de *tempi* métronomiques. Il est donc possible de mesurer, en valeurs métronomiques, la durée de la musique électronique. Ainsi, pour analyser, à titre d'exemple, la musique électronique de l'exercice 4 qui est joué dans un tempo de 80 à la noire, l'interprète peut procéder selon ces étapes :

- démarrage simultané du métronome, placé au tempo voulu, et de la plage correspondant à l'exercice 4 sur le disque compact de travail ;
- écoute et identification des repères dans le temps métronomique ;
- ajout des repères perçus dans la partition de flûte.

Le rapport de l'interprète au matériel technique

Les exigences concernant le rapport de l'interprète au matériel technique concernent plus spécifiquement l'exécution publique de l'œuvre. Dans *Kathinkas Gesang*, le régisseur sonore fait en quelque sorte office d'« accompagnateur ». L'instrumentiste est amené à communiquer avec lui lors des points de démarrage de la musique électronique. On en compte trois au cours de l'œuvre, soit au début des exercices 1 et 14 et au début de la « Libération des sens ». Il lui est donc nécessaire de développer une gestuelle qui soit facilement compréhensible pour le régisseur sonore tout en étant visuellement esthétique du point de vue de l'audience. Cela peut causer un problème car les instrumentistes sont habitués à donner ces types de signaux à d'autres instrumentistes n'étant pas confrontés, comme c'est le cas pour le régisseur sonore, au délai de réponse des appareils électroniques. Lors des répétitions générales, l'interprète a donc intérêt à intégrer rapidement le délai de réponse du matériel technique employé pour la diffusion de la musique électronique. La principale difficulté vient du fait que le délai de réponse du matériel technique est souvent plus long que celui d'un instrument acoustique et qu'il peut ainsi sembler antinaturel pour l'interprète.

La personnification du matériel technique

Dans la version de concert pour flûte et musique électronique, la spatialisation des haut-parleurs obéit aux mêmes principes que celle des six percussionnistes de la version opératique pour flûte et percussions (figure 2). Dans la « Libération des sens », on assiste à une « personnification » de ces haut-parleurs, avec lesquels l'interprète doit « interagir » ou, du moins, donner à l'audience l'impression d'une interaction. Les six sens, qui sont représentés par les six haut-parleurs entourant l'audience, sont en effet « libérés » un à un par la chatte-flûtiste. Sur le plan sonore, lorsqu'un sens est libéré, une explosion survient dans la musique électronique, à la suite de laquelle le haut-parleur correspondant devient muet. Sur le plan scénique, à chaque fois qu'un sens est libéré, l'interprète se tourne subitement vers le haut-parleur correspondant, de manière à donner l'impression que celui-ci se tait sur son signal⁸.

La cohérence timbrale entre l'instrumental et l'électronique

Sur le plan compositionnel, l'un des principaux défis associés au répertoire mixte est le développement d'une cohérence timbrale entre l'instrumental et l'électronique. La version de concert de *Kathinkas Gesang* présente la

8. Il s'agit d'une fantaisie scénique du compositeur et, bien entendu, c'est le régisseur sonore qui contrôle le matériel technique.

transposition électronique d'un matériau musical qui était, dans la version initiale de l'œuvre, attribué à des instruments dont les timbres et les modes de production sonore sont très différents de ceux de la flûte, soit les percussions. Dans la version pour flûte et électronique, le rapport entre l'instrumental et l'électronique est donc marqué par la version avec accompagnement percussif et la fusion entre l'instrumental et l'électronique s'articule davantage sur le plan des hauteurs que sur celui du timbre. Néanmoins, quelques sections de l'œuvre présentent une certaine homogénéité entre les deux pôles.

Les divers degrés d'homogénéité timbrale sont en partie déterminés par les textes des pensées sur lesquelles l'âme doit se concentrer au cours du processus d'écoute des « 22 exercices et 2 pauses en 24 stades ». Ainsi, dans le cas des exercices associés à des textes mentionnant le vent, le souffle, ou la respiration, des éléments qui sont reliés, tant sur les plans physique que métaphysique, à la thématique de l'air, l'instrumental et l'électronique se rencontrent et fusionnent en une texture sonore bruitée imageant ces concepts.

Figure 5 Les exercices et les pensées relevant de la thématique de l'air

Exercices	Pensées (d'après Stockhausen, 1992, p. 122-124)
8	Lorsque les sons cessent, le souffle du silence se fait entendre; le Sept sacré en premier.
15	Le murmure du vent, c'est l'Au-delà des chants, irrégulièrement estompé et fantomatique.
16	Quand le souffle du silence descend par trois, le deuxième du troisième et du premier dépend.
17	Murmure de vent bref et étranglé, préfigure la 7 ^e hauteur.
19	Au 8 ^e exercice le silence coloré était en septolets, au 16 ^e en triolets, et ici, au 19 ^e , il respire en quintolets éclaircissants; le Treize reste pour la fin.
24	Le dernier silence respire dans le mètre magique du Treize, montant – descendant – montant.

La section présentant la plus grande homogénéité entre l'instrumental et l'électronique est de toute évidence la « Sortie », dans laquelle « le dernier souffle se transforme lentement en un rire strident » (Stockhausen, 1992, p. 125). Dans la partie de flûte, cette métamorphose est musicalisée par l'emploi d'une technique de production sonore qui évoque à la fois les idées du rire et du souffle, soit l'utilisation conjointe des sons éoliens et de la voix chantée. La chatte-flûtiste « rit » sur les syllabes suivantes: [hu], [hi], [hə], [hy], [hY], [hœ] et [hø]. Mentionnons que dans l'univers de Stockhausen,

9. Le constant mouvement de balancier entre l'intelligibilité et la non-intelligibilité verbale qui caractérise cette section n'est pas sans rappeler le traitement du texte dans *Gesang der Jünglinge* (1955-1956).

10. Stockhausen a baptisé cet enregistrement de l'appellation « rires de sorcières ».

11. Évidemment, dans le cas d'une interprétation par Kathinka Pasveer, le degré d'homogénéité entre l'instrumental et l'électronique est des plus élevés.

le son [hu] correspond au « seul vrai nom de Dieu » (Stockhausen, 1979, p. 7). Il s'agit de la syllabe qui apparaît le plus souvent dans cette section (44 fois). Les autres syllabes apparaissent moins souvent et elles n'ont pas, dans ce contexte, de signification sémantique propre. Il convient donc de les considérer comme des variations timbrales du son [hu]⁹. Simultanément à l'utilisation de cette technique flûtistique, un enregistrement microphonique monophone des rires de la flûtiste Kathinka Pasveer¹⁰ ayant été « synchronisé avec lui-même dans un décalage temporel de 5 parties sur 6 pistes » (Lagrost, 1995, p. 14) est diffusé par les six haut-parleurs disposés autour de l'audience. La voix humaine fait donc office, dans le cas de cette section, de matériau commun aux parties instrumentales et électroniques¹¹.

Les retombées de l'étude du répertoire mixte pour l'interprète

Comme ces lignes le démontrent, l'apprentissage d'une œuvre telle que *Kathinkas Gesang* de Stockhausen amène l'interprète à réinterroger ses méthodes de travail et à chercher à les améliorer, afin de répondre convenablement aux exigences bien particulières engendrées par ce type de répertoire. Une rencontre avec le mixte permet également à l'instrumentiste d'acquérir de nouvelles habiletés techniques et une très grande précision de jeu tout en suscitant la curiosité timbrale et le désir, conscient ou non, d'imiter la palette de couleurs de l'univers électronique. En outre, ce contact modifie les habitudes d'écoute du musicien et instaure une nouvelle forme d'équilibre dans l'art de l'interprétation qui réintègre, par l'écoute concentrée, une certaine contemplation dans le processus d'appropriation de l'œuvre. Plus que dans tout autre type de répertoire, l'interprète doit ici (ré)concilier, en une même attitude créatrice, deux activités distinctes mais complémentaires, soit l'écoute et le jeu.

BIBLIOGRAPHIE

- BREAULT, Marie-Hélène (2007), « Le timbre de la flûte et la figure du chat dans *Samstag aus Licht* de Karlheinz Stockhausen », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 9, n° 1-2, p. 141-150.
- CHION, Michel (1995), *Guide des objets sonores*, Paris, INA, GRM, Buchet-Chastel.
- DIRMEIKIS, Paul (1999), *Le souffle du temps – Quolibet pour Karlheinz Stockhausen*, France, Éditions Telo Martius.
- LAGROST, Jean-François (1995), « Musique électronique pour *Kathinkas Gesang als Luzifers Requiem* ». Traduction de: Karlheinz Stockhausen, « Electronische Musik zu *Kathinkas Gesang als Luzifers Requiem* », *Neuland*, vol. V, 1984/85, p. 117-139.
- MACONIE, Robin (1990), *The Works of Karlheinz Stockhausen*, Oxford, Clarendon Press. 2^e éd.; préface de Karlheinz Stockhausen.

- PETERS, Günter (2003), *Holy Seriousness in the Play (Essays on the Music of Karlheinz Stockhausen)*, Kürten, Stockhausen-Verlag.
- REIBEL, Guy (2000), *L'Homme musicien*, Aix-en-Provence, Édisud.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz (2001), *Kathinkas Gesang*, Kürten, Stockhausen-Verlag.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz (1989), *Texte zur Musik 1977-1984, Band 6: Interpretation*, Cologne, DuMont Buchverlag.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz (1979), *Vortrag über Hu*, Kürten, Stockhausen-Verlag.
- TOOP, Richard (2002), *Six Lectures from the Stockhausen Courses*, Kürten, Stockhausen-Verlag.

DISCOGRAPHIE

- STOCKHAUSEN, Karlheinz (1992), *Kathinkas Gesang als Luzifers Requiem*. Kathinka Pasveer (flûte), Kolberg Percussion Ensemble, Karlheinz Stockhausen (régie sonore). Stockhausen-Verlag, n° 34, « Samstag aus Licht ».
- STOCKHAUSEN, Karlheinz (1991), *Kathinkas Gesang als Luzifers Requiem*. Kathinka Pasveer (flûte), Karlheinz Stockhausen (régie sonore). Stockhausen-Verlag, n° 28, « Musik für Flöte ».