

perspective initiale (KS IX)

Zum Klavierstück IX
von Karlheinz Stockhausen

Nicht nur im Film, aber da ganz besonders.

H. P.: Vielleicht noch etwas zu deiner Auswahl der Orchesterbilder: Im Fernsehen geht das ja üblicherweise bei den sogenannten Konzertaufzeichnungen so zu, dass man das Instrument, das am lautesten spielt, dann auch sieht. Du bist ganz anders vorgegangen. Du arbeitest viel mit Totalen, und wo du Ausschnitte isolierst, näher herangeht an die Musiker, sind diese Ausschnitte weniger vom Musikalischen her ausgewählt als von den Bildstrukturen her gedacht, stehen in direkter Beziehung zu dem, was im Text vorkommt. In der Repressionssequenz sehe ich diese armen Musiker dann plötzlich eingekeilt – links sitzt einer, rechts sitzt einer, hinten sitzen welche und vorne, und alle arbeiten wie verrückt und auf Kommando; genauso im ersten Teil, wo für mich bald einmal Verbindungen entstehen zwischen den arbeitenden Musikern und der Giessereiarbeit, die der Text von Knobloch beschreibt.

M. K.: Das Motto für die Arbeit der Kameralleute hiess hier: «Knochenarbeit» des Musikers zu zeigen, um der Filmequipe verständlich zu machen, welche Art Aufnahmen in diesen nur 23 Takten zu machen waren. Auch hier also ging es nicht etwa darum, die Giessereiarbeit zu *illustrieren*, sondern eine Beziehung zwischen der Orchesterarbeit und jener in einem Industriebetrieb sinnfällig zu machen. Wie Akkordgruppen müssen in dieser Sequenz die einzelnen Teilgruppen des Orchesters nach dem Takt des ihnen zugeordneten Dirigenten (es gibt ja, zusätzlich zum Hauptdirigenten, Matthias Bamert, vier Nebendirigenten) schuffen.

Wo Einzelbereiche des Ensembles, Orchesterteile, Gesangssolisten herausgegriffen werden, ist das allemal abgeleitet aus der Komposition, um etwa, im vierten Teil, gewisse Ausrufe zu akzentuieren, da wo in diesen revolutionären Ausbrüchen Einzelne aus der Masse heraustreten. Dann gibt es aber auch Stellen in der Partitur, wo Instrumente eine ans Szenische reichende Funktion erhalten: wenn etwa die grosse Trommel zum Aufstand ruft, ist es logisch, dass man dieses Instrument sehen sollte.

Wir waren aufgrund unserer Methode natürlich in der angenehmen Lage, nicht die ganze Dauer des Werks mit Ensembleaufnahmen bewältigen zu müssen. So konnte man sich auf charakteristische Aufnahmen beschränken, musste nicht künstlich nach Abwechslung suchen, so dass die Bilder, wenn sie erneut auftreten, auch wieder eine gewisse Frische zurückerhalten und ihnen eben auch im Verlaufe der Entwicklung neue Funktionen zuwachsen.

H. P.: Nur die weite, symmetrische Totale bleibt so das Bild, das immer wiederkehrt und immer wieder den Blick öffnet auf das gesamte musikalische Geschehen. Du hast sie ja auch genau so gewählt, dass sie dem Auge genügend Informationen anbietet, um zu verhindern, dass Langeweile sich einstellt,

dass sie umgekehrt aber auch nicht zuviel Aufmerksamkeit beansprucht und dem Hören in die Quere kommt. Das finde ich sehr eindrücklich gelöst; das trägt wahrscheinlich auch entscheidend dazu bei, dass die Konzertsituation immer miterinnert wird, obschon sie vorübergehend (und im sechsten Teil vollständig) in den Hintergrund tritt.

M. K.: Dazu kommt, dass im sechsten Teil die ruhigen und ereignisarmen Landschaftsaufnahmen, das äusserst langsame Erwachen des Tages, Platz fürs Hören lassen.

H. P.: Sie werden durchlässig auf die Musik hin, die in «Amanecer» ja auch eine Reduktion der Schichten kennt.

Die üblichen Konzertschnitte spielen ja oft ganz exzessiv mit der Figur des Dirigenten, setzen ihn ein als Hörhilfe, ausgehend offensichtlich von der Annahme, dass das Publikum eh nichts versteht von der Musik, also muss man wenigstens den Dirigenten leiden, jubeln oder strahlen sehen, wo die Musik leidet, jubelt oder strahlt – das geht ja oft in geradezu perverse Dimensionen hinein. Dergleichen gibt es bei dir nicht.

M. K.: Das Zeigen der Dirigenten scheint mir nur dann produktiv, wenn es auch etwas von der Struktur des Satzes, der Komposition erhellt. Die Aktionen der Dirigenten verweisen etwa auf das Einsetzen einer Orchester-Teilgruppe, was man bei der beschränkten Tonqualität vielleicht nicht so klar verstanden hätte wie im Saal, wo man deutlich hört, wenn rechts aussen plötzlich etwas losgeht und kurz darauf links im Ensemble. Wir zeigen also die *Arbeit* der Dirigenten, und mir scheint damit ihre Leistung wirklich gewürdigt, mehr jedenfalls, als wenn man mit ihren Aktionen ein Spiel treibt. In diesem Stück arbeiten die Dirigenten wirklich, und es wäre schon praktisch undenkbar, dass etwa im ersten Teil ein Dirigent neben seiner Arbeit noch hätte für die Kamera grimassieren können.

H. P.: Das bringt mich auf eine Frage, die wir schon lange hätten ansprechen sollen: Unter welchen Bedingungen habt ihr in Donaueschingen gearbeitet?

M. K.: Die Voraussetzungen waren eigentlich nicht sehr günstig. Zunächst meinte Klaus Huber, man könnte eine Art Dokumentation von der Aufführung machen. Es ist ja klar, dass ein Stück, das diesen Aufwand erfordert, nur ganz selten wird aufgeführt werden, dass also diese erste vollständige Aufführung in Donaueschingen für Jahre die einzige bleiben könnte. Einen Film zu machen bedeutet ja nun immer mindestens ein Jahr Arbeit, und ich fand dann, dass sich das nur vertreten liesse, wenn wir zusammen ein eigentliches Filmwerk machten. Dem stand nun aber im Wege, dass es ganz undenkbar war, mit den Mitteln, die wir zu erhalten hofften und nun auch weitgehend zur Verfügung stehen, eine Arbeitsphase des Ensembles eigens für die Kameras zu finanzieren. Wir konnten nur hoffen, dass wir im Verlaufe der ohnehin für die Vorbereitung des Konzerts erforderli-

chen Proben und bei den Tonaufnahmen für die Radioproduktion (und natürlich bei der Aufführung) würden drehen können. Dann gab es grosse Widerstände zu überwinden; man glaubte nicht, dass unsere fünf Equipen ohne eine Störung des Probenablaufs würden drehen können. Nach einigem Hin und Her konnten wir uns darauf einigen, dass wir vorgehen würden, als ob es gälte, eine Operation zu filmen. Das ging dann auch ausgezeichnet, und unsere Filmtechniker wurden sehr gelobt (man ist sich da offenbar anderes gewöhnt).

Es mussten also Einschränkungen in Kauf genommen werden bezüglich der Kamerapositionen. In der Aufführung, die für mich immer die Hauptschicht unserer Aufnahmen war – es hat sich denn auch gezeigt, dass die Aufführung immer die spannungsreichsten Aufnahmen ergab: Intensität in jeder Hinsicht, raschere Tempi, aber umgekehrt auch etwa längere Fermaten – es mussten also in der Aufführung die Kameras fixe Positionen haben, und Aufnahmen aus anderen Standpunkten mussten bei den Proben und der Radioproduktion gedreht werden.

Eine weitere Rahmenbedingung war, dass die einzelnen Sätze in Donauschlingen sehr unterschiedlich lang geprobt worden sind: am meisten Zeit etwa war für Teil I vorgesehen, während die technisch einfacher zu realisierenden Sätze kaum mehr geprobt werden sollten. Es gab etwa im dritten Teil neben Detailproben, die wegen des Tons nicht zu verwenden waren, nur drei oder vier Durchläufe, und in dieser Zeit mussten alle erforderlichen Aufnahmen gedreht werden. Wir haben von Montag bis Donnerstag mit zwei Kameraequipen gedreht, für die Generalprobe und die Aufführung wurden fünf Kameras eingesetzt.

Dass sich beim Drehen unter solchen Bedingungen gewisse Engpässe ergeben, hat in der Montage gewiss oft Schwierigkeiten mit sich gebracht, führt aber dann meist auch dazu, dass man auf neue Ideen kommt. Das widerspenstige Material kann im Dokumentarfilm produktiver sein als die bequeme Fülle. Man muss das Material neu betrachten: es ist der alte Zusammenhang zwischen Phantasie und Konstruktion.

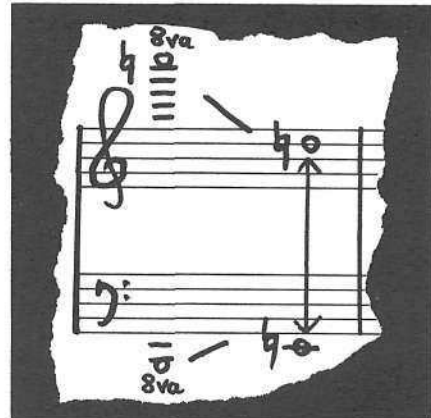
Perspective initiale (KS IX)

Le concept de série fut reçu très diversement selon les musiciens au cours des années qui suivirent l'immédiat après-guerre. L'étude que nous livrons ici à l'état d'ébauche n'a point pour objet de reconstituer les techniques du Klavierstück IX dans leur intégralité, mais de les situer relativement à la catégorie d'espace qui l'organise. Oeuvre mineure si on la compare avec celles qui l'environnent dans la production de Stockhausen, son caractère dépouillé offre l'avantage de livrer aisément accès à l'un des principaux objectifs du moment: la relativité de la prise de conscience temporelle.

Zum Klavierstück IX von Stockhausen
Das Konzept der Reihe wurde von den Komponisten in den Jahren, welche der unmittelbaren Nachkriegszeit folgten, in sehr verschiedener Weise perzipiert. Die Studie, die im folgenden skizziert wird, beabsichtigt keineswegs, die Techniken des Klavierstücks IX in ihrer Gesamtheit zu rekonstruieren, sondern beschränkt sich darauf, sie hinsichtlich der Kategorie des Raums zu situieren. Dieses im Vergleich mit den benachbarten Werken Stockhausens kleinere Werk hat den Vorteil, leichten Zugang zu verschaffen zu einem der wichtigsten Ziele des Moments: der Bedingtheit der Bildung von Zeitbewusstsein.

par Robert Piencikowski

La coda sur laquelle s'achève le *Klavierstück IX* oppose les extrémités du clavier, arabesques en valeurs brèves à l'aigu que soutient une pédale harmonique grave. L'ambitus dans lequel se meuvent ces régions contraires forme négativement l'écart par élimination de tout le médium (1). Le trille marque le début des groupes de cellules temporelles à densité variable à l'intérieur desquelles s'inscrivent les figures: organisation selon la hiérarchie numérique additionnelle qui gouverne toute la pièce (2).

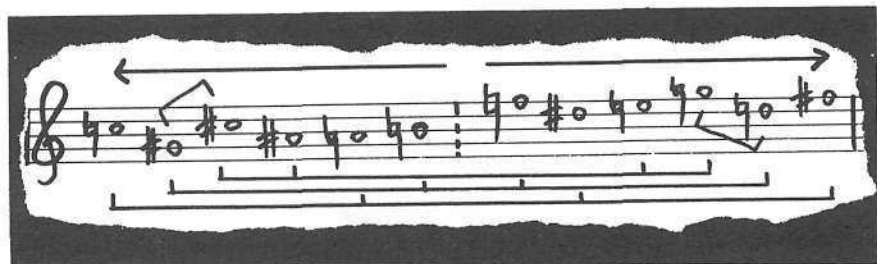


(1)

	+1	+1	+2	+3	+5	+8	+13	+21
(142	1	2	3	5	8	13	21	34 55)
87	1	2	3	5	8	13	21	34
53	1	2	3	5	8	13	21	
32	1	2	3	5	8	13		
19	1	2	3	5	8			
11	1	2	3	5				
6	1	2	3					
3	1	2						
1	1							

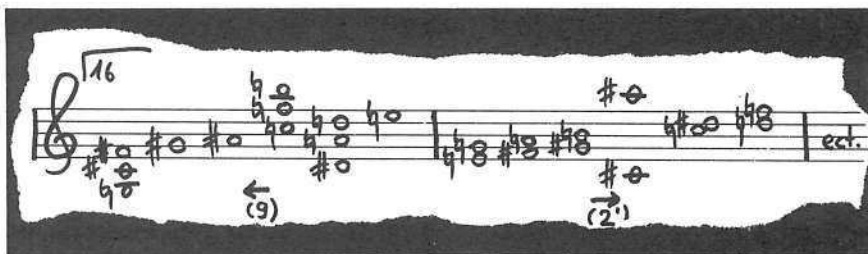
(2)

Cette double répartition de l'espace régit une dérivation interne fondée sur une série à transpositions limitées, dont la neutralité statique a servi d'outil malléable que l'on retrouve dans d'autres compositions contemporaines de la présente.¹ Réduction structurelle à six unités (le second tronçon complète le premier par récurrence) alignant une permutation de tous les intervalles compris dans l'espace d'une quarte, qui implique la disposition symétrique de trois classes de hauteurs (3). Le schéma



(3)

des transpositions obéit au cycle des quarts par rotation des formes sérielles autour de leurs deux valeurs initiales, la seconde prise comme pivot assurant le point de contact des enchaînements par note commune. Conformément aux propriétés décrites, le cycle se subdivise en deux ensembles, dont le second prend le premier à rebours, procédé qui suscite une reprise concluant par un ultime intervalle de septième majeure

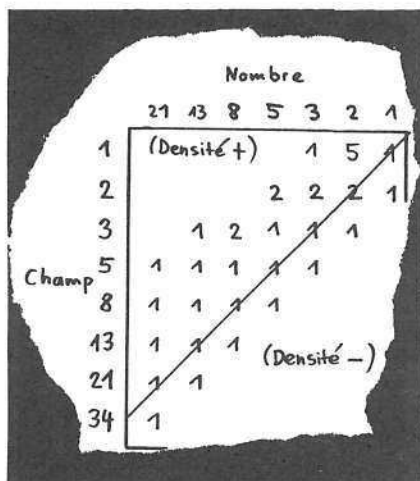


(6)



(4)

ascendante qui renvoie circulairement à l'arabesque initiale (4). La physionomie de chaque figure est définie par la relation proportionnelle entre champ et unités; à partir de l'équilibre initial, le profil de la trajectoire suit une courbe allant d'une concentration par densité croissante à la dispersion inverse. (5).



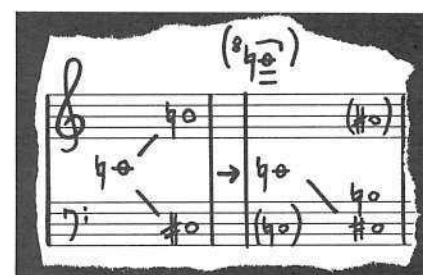
(5)

Ce cadre structurel global défini, la démarche du compositeur consiste à s'écarter épisodiquement des normes

schématiques en permutant leurs valeurs internes — ce qui se produit à chaque niveau par ordre inverse de complexité. Les rapports de densités sont croisés par anticipation des valeurs supérieures au champ (premier groupe, cinquième arabesque) et retard des valeurs égales (deuxième arabesque du dernier groupe) ce qui peut donner lieu à une interprétation inversée en raison de la circularité formelle. L'ordre de succession des cellules est soumis à une permutation constante, traitement qui se répercute sur le détail par les infimes variations que subissent les séries: leur déroulement va de l'adéquation stricte au bouleversement complet de leur physionomie, et leur registration est progressivement attirée par le médium à mesure que l'on entre plus avant dans le cycle des transpositions. Espace qui se dissout progressivement selon que l'on s'éloigne du foyer supérieur. De la rupture tranchée au déplacement imperceptible, l'enchaînement s'appuie sur des valeurs pouvant agir en fil conducteur au pouvoir extensible allant jusqu'à huit formes successives. L'ordonnance individuelle est généralement serrée, mais son extension réclame la ductilité des intervalles de répartition qui éclairent tour à tour ceux qui leur correspondent

dans la structure interne (6). Proportionnellement la plus touchée, la pédale harmonique grave liée aux enchaînements par quarte en complémentarité structurelle redouble une valeur par diversion de la contrainte schématique: la position qui est attribuée à ses composantes est inversée de part et d'autre de l'ordre de succession, groupes extrêmes du premier versant, cellules extrêmes du dernier groupe.

Aux registres extrêmes superposés de la coda répondent les tessitures moyennes juxtaposées de l'introduction: octave inférieure divisée en deux parts selon les intervalles qui organisent la série; octave supérieure analysée par l'échelle chromatique ascendante, coupure en valeurs réelles et appogiatures alternatives en proportions numériques (7). Dispositif qui sera modifié pour la reprise figurée au haut de la p. 5, les deux ensembles réunis par absorption de l'espace supérieur. Deux hauteurs échappent à ce nouveau cloisonnement: la dièse conserve sa position d'origine, mi bécarre est déplacé vers l'extrême aigu (isolément qui renvoie positivement aux premières mesures du développement, et négativement à la pédale harmonique de la coda) (8). Bornes qui marquent les



(7)

(8)

principales étapes formelles: les jalons intermédiaires décrivent un processus d'interférences qui provoquent les perturbations de la texture musicale. Leur caractère distinctif est amené à réagir selon la force de pregnance de sa typologie: l'échelle horizontale appelle une ordonnance interne; l'enveloppe verticale attend d'être réglée par découpe chromatique. Soit deux combinaisons croisées définissant un mode d'occupation de l'espace, dont la neutralité contraire, figurée par l'absence de contraste entre registres voisins, suscite un échange réciproque de leurs propriétés. Ce qui se produit en convertissant une échelle numérique additionnelle en proportions relatives fractionnelles.

Traitement comparable pour le champ de durées. Sens abuser de néologisme, je ne saurais parler que de l'a-répétition

des blocs introductifs. Passé un certain nombre de martèlements, la certitude de multiplication bascule en conscience de subdivision; seul demeure imprévisible le terme qui marquera la coupure définitive du champ en regard duquel les unités occupent leur rang subordonné. Constat que tout interprète applique nécessairement lors du passage à la réalisation instrumentale, par contrainte d'apposer un balisage sélectif sur l'espace amorphe sous peine de perdre de vue son contrôle numérique: il n'alignera pas le bloc «139 x» ainsi que le prescrit le compositeur, mais regroupera les unités en ensembles subdivisant le champ selon les proportions qui lui conviennent (la pratique pianistique courante s'appuiera sur l'emploi des résonances de la pédale comme mesure périodique). Ce fragment s'achève par l'anticipation de la valeur initiale appliquée à l'échelle chromatique, à laquelle s'enchaîne immédiatement un nouveau groupe proportionnel de blocs martelés. Ce n'est qu'après l'interruption par octave opposée que l'espace acquiert un sens par découpe interne: les proportions sont cloisonnées par silences alternatifs à fonction d'intervalles temporels. Je n'ai considéré jusqu'ici les durées que dans leurs rapports internes d'unités par enveloppes de groupes. Si l'on passe à l'échelle globale, la notion de registre est transposée sur le tempo. Les relations proportionnelles adaptées à chaque type de texture observent un fractionnement hiérarchique analogique aux intervalles: $\frac{1}{2}$ (l'octave) et $\frac{3}{4}$ (la quarte) — rapports variant selon l'angle

P =	60	120	160
60	$\frac{1}{1}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{3}{8}$
120	$\frac{2}{1}$	$\frac{1}{1}$	$\frac{3}{4}$
160	$\frac{8}{3}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{1}{1}$

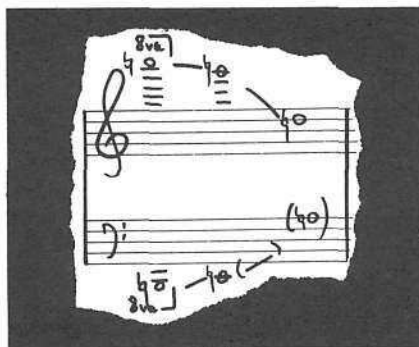
(9)

de sélection (9). C'est dire que le passage d'une combinaison de tempo et de texture à l'autre implique des points communs, valeurs de passage qui permettent d'opérer la transition d'un système proportionnel à l'autre, et de les combiner sans indiquer nécessairement un changement extérieur (10).

	60	120	160
♪ = ♪ = ○			
♪ = ♪ = ♪			
♪ = ♪ = ♪			

(10)

Jeu de bascule d'une échelle sur l'autre correspondant par analogie au rôle de la registration des hauteurs. L'opposition initiale croise dispositif et tempo, portant cette interférence sur l'ensemble du déroulement formel, qui s'articule sur le maintien statique de la série soumise à deux éclairages différents selon qu'elle est traversée par un espace ou par l'autre. La place me fait défaut pour rendre compte des étapes successives de la transformation point par point: on s'en fera une idée approximative en comparant le tempo à la registration de la coda. Aboutissement sur la valeur moyenne (soit celle qui se définit par rapport à l'octave inférieure et la quarte supérieure) manifesté par l'opposition des registres extrêmes. Le grave s'étend sur une onzième, l'aigu sur deux, avec séparation identique dans le médium (11). Division de l'espace que l'on rap-



(11)

prochera des quarts opposés de la série, intervalle responsable du cycle des transpositions des arabesques. Principe de correspondance analogique à l'échelle globale qui permet de passer d'une dimension à l'autre en apparente solution de continuité: le même système proportionnel contrôle les relations internes et externes. Les variantes d'échelle spatiale (registre et tempo) prennent les devants de l'organisation: du coup, la série de base est reléguée au second plan, norme moyenne susceptible de s'adapter aux opérations de manière déduites par isomorphie des rapports qu'elle intègre à sa structure. Son statisme figuré est la rançon du dynamisme des manipulations. D'où le rôle considérable donné à l'enveloppe moyenne (champs de durées, groupes de sons), responsable de la figuration comme intermédiaire entre l'opération et l'objet sur lequel elle est appliquée. Stockhausen se décharge de la déduction des intervalles pour concentrer son attention sur les applications dans l'espace acoustique: variations de distance extensible sur un objet invariant.

Robert Piencikowski

¹ cf: «...wie die Zeit vergeht...» in *Die Reihe* 3, Vienne 1957 (rééd. in: *Texte*, Band 1, DuMont Schauberg, Cologne 1963, p. 99-139). La série qui y est soumise à examen (exemple 8 et suivants) correspond à celle que l'on retrouve dans *Zeitmasse*, *Gruppen*, et le *Klavierstück X*. La spéculation sur la durée dans ses correspondances aux registres, commune dans l'ensemble de ces partitions, trouve son origine non seulement dans les prises de position qui ont opposé Boulez et Stockhausen à la même époque (voir: *Penser la musique aujourd'hui*, Gonthier, Genève 1964, p. 110-112) mais aussi parmi les compositeurs américains de la première moitié du siècle qui ont pris le relais de Charles Ives (cf. Henry Cowell, *New Musical Resources*, Knopf, New York/Londres, 1930, p. 45-108).

Verstörung verboten

Im Artikel von Thomas Meyer über das Stadtbeschallungs-Projekt des Zürcher Musik-Podiums (Dissonanz Nr. 1, S. 14 bis 16), war u.a. von «Klangumleitung» die Rede, mittels welcher der Gesellschaft ein provozierender akustischer Hohlspiegel vorgehalten werden sollte. Konkret: Max E. Keller plante, Klänge aus der Börse und dem Schlachthof auf dem Paradeplatz zu einer Collage zu mixen. Das durfte nicht stattfinden. Die Lärmbekämpfungsstelle der Stadtpolizei untersagte es mit der Begründung, auf öffentlichem Grund dürften keine unfreiwilligen Zuhörer durch schockierende Geräusche verstört werden. Die zartfühlende Polizei verhinderte auch das Projekt, die Zahl der Kirchenglockenschläge um zwölf Uhr auf hundert zu erhöhen.

Mit Aktionen, nicht mit Konzertchen wolle man die Passanten aufforchen lassen, hiess es in unserer Vorschau. Trotz einiger gelungener Irritationen — etwa durch Martin Sigrists Fenstermusik — gab's dann halt doch Konzertchen: Schumann-Klaviersonate an der Bahnhofstrasse, Flötenmusik im Kreuzgang des Fraumünsters und im Tram — Stadtbeschallung auf Züri-Linie sozusagen. K.

c'est
la
dissonance
qui fait
la musique!

DISSONANZ

Plädoyer für Leonore II — Zur Filmversion von Klaus Hubers «Erniedrigt — Geknechtet ...» — Nouveaux opéras de Berio et Nono — Nichts Neues von Brendel — perspective initiale (KS IX)

disso
nanz

disso
nance

Abonnieren Sie Dissonanz!
Talon auf Seite 34