

| | |
|---------------------|--|
| Zeitschrift: | Dissonanz = Dissonance |
| Herausgeber: | Schweizerischer Tonkünstlerverein |
| Band: | - (2012) |
| Heft: | 118 |
| Artikel: | Tableau de Cologne, avec Stockhausen en pied : entretien de Laurent Feneyrou avec Konrad Boehmer |
| Autor: | Feneyrou, Laurent / Boehmer, Konrad |
| DOI: | https://doi.org/10.5169/seals-927666 |

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 24.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Tableau de Cologne, avec Stockhausen en pied

Entretien de Laurent Feneyrou avec Konrad Boehmer

Laurent Feneyrou: Quelles œuvres de Stockhausen connaissez-vous avant de le rencontrer ?

Konrad Boehmer: Une seule. J'avais un professeur de piano, une femme charmante qui obtenait toujours des invitations de la Radio de Cologne pour les concerts de musique moderne. Deux fois, elle n'a pas pu s'y rendre et m'a proposé de prendre sa place. J'ai ainsi assisté, le 24 mars 1958, à la création des *Gruppen*, pour trois orchestres, dans le Rheinsaal. L'œuvre m'a fasciné et aussi réconforté car, au Lycée des Saints-Apôtres de Cologne que je fréquentais, les leçons de musique s'arrêtaient à Schubert. Je pensais donc que tous les compositeurs étaient morts ! Et là, dans ce programme, trois compositeurs vivants, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez et Bruno Maderna, dirigeaient une œuvre nouvelle de l'un d'eux. Je me suis ensuite dit : si ce monsieur Stockhausen est en vie, je peux lui téléphoner. Dans l'annuaire de Cologne, il y avait deux Stockhausen. La première tentative fut la bonne. Nous avons pris rendez-vous. Quelques jours plus tard, je me suis présenté chez lui en début d'après-midi. À 1h du matin, nous discutions encore. Lorsque je l'ai quitté au milieu de la nuit, il m'a donné un livre, qu'il m'a incité à lire. Ce livre devait ouvrir ma vision du monde, des problèmes de la forme et de la structure... C'était un livre, assez épais, du comte Keyserling, l'un des philosophes qui ont écrit dans la tradition de la Rose-Croix¹. J'ai commencé à le lire et je me suis vite détourné de ce symbolisme des formes et des couleurs. Cela ne m'intéressait absolument pas. Je vous raconte cette anecdote parce qu'elle prouve que la distinction, souvent opérée, entre un jeune Stockhausen extrêmement rationaliste et un dernier Stockhausen disons « anthroposophe » n'existe pas. Il a toujours été plein de ce genre d'idées. Et je me souviens qu'en 1959, lors de son cours de composition à Darmstadt, il se servait de nombreux exemples extraits de semblables ouvrages. Il m'a rapidement envoyé au Studio de musique électronique de la Radio de Cologne, où travaillait Gottfried Michael Koenig, et a demandé à Koenig de me passer des bandes de l'école de Vienne, des premières œuvres de

Boulez, ainsi que de sa propre musique. J'ai alors entendu, outre Schoenberg, Berg et Webern, *Zeitmasse* et tout ce que Stockhausen avait composé jusqu'alors — et beaucoup de ce qui se faisait à cette époque.

Qu'est-ce qui vous a attiré dans « Gruppen » ?

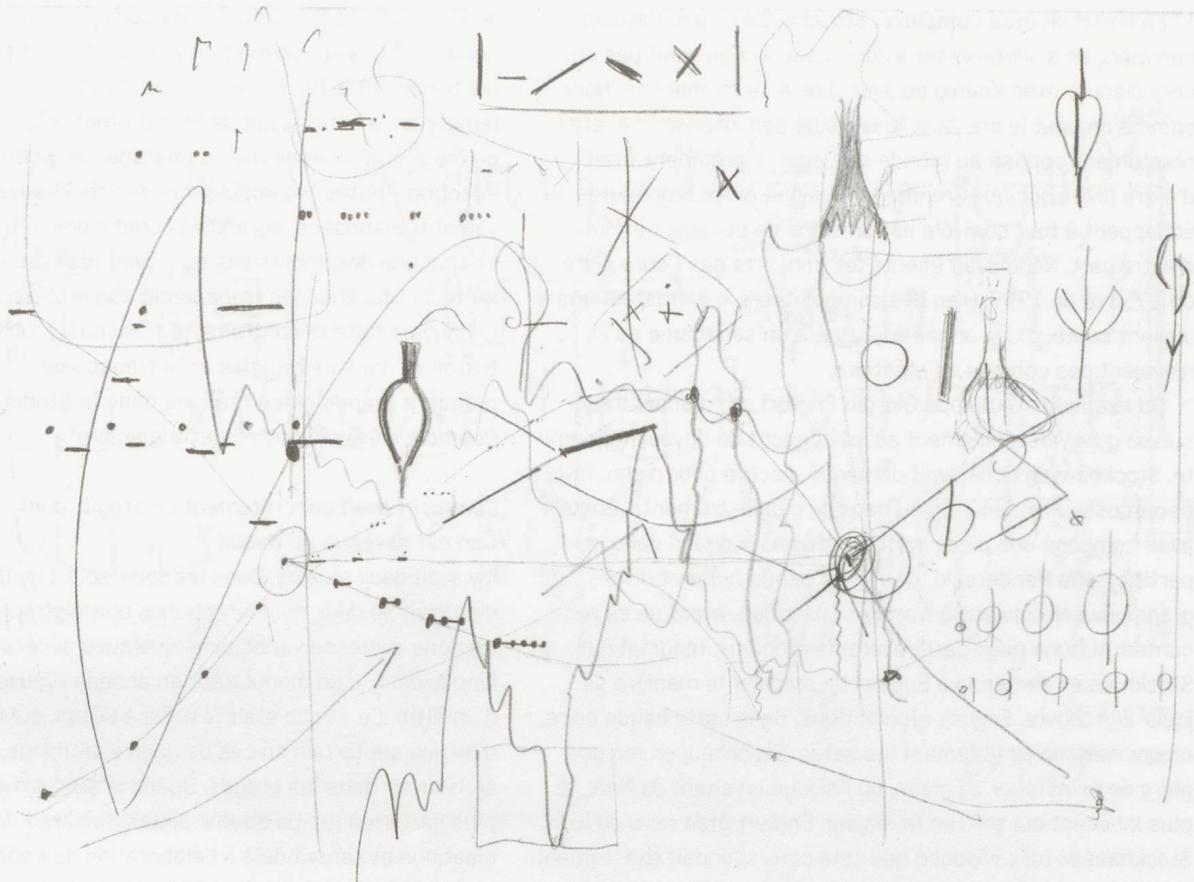
La vivacité de la texture. Les enchaînements perpétuels entre des mondes aux qualités tout à fait différentes. La musique avait son propre dynamisme, sans le moindre des éléments musicaux que je connaissais, de Haydn, de Mozart ou de Schubert. Cette musique était convaincante par sa propre structure interne et ne faisait appel à rien de ma mémoire.

Et après cette première rencontre...

La création des *Gruppen* date de mars 1958 ; la première rencontre, après le coup de téléphone, de quelques semaines après. À l'automne, nous avons eu des discussions régulières sur mille et un problèmes. Les rencontres avaient lieu chez lui, Meister-Johann-Strasse 6. Herbert Eimert en habitait le rez-de-chaussée ; Stockhausen, les étages. À la fin de l'année, il m'a suggéré de suivre son cours de composition pour travailler de manière plus systématique. C'est à ce moment-là que j'ai commencé à écrire cinq petites pièces pour trompette, clarinette, violon, violoncelle et percussion, mes *Bagatellen*. Il fallait envoyer une partition à Darmstadt pour être admis. Les cours ont eu lieu fin août, début septembre 1959. Entre la composition des *Bagatellen* et les Cours d'été, plus de six mois se sont écoulés, au cours desquels Stockhausen a regardé mes pièces au verso desquelles il a mis ses dessins géniaux.

À l'automne 1958, quels étaient les thèmes de vos discussions ?

Le menu principal portait toujours sur des problèmes de composition, en deux couches distinctes. D'abord, des problèmes de méthodologie pure : j'ai appris, et je lui en serai éternelle-



Dessin de Karlheinz Stockhausen pour les «Bagatellen» de Konrad Boehmer. © Konrad Boehmer, collection privée

ment reconnaissant, que la conception du sérialisme chez Stockhausen diffère radicalement de celle du Boulez des *Structures* ou du *Marteau sans maître*. Ensuite, un niveau plus large, esthétique, philosophique : Stockhausen m'a incité à ne pas lire Adorno et à me plonger dans *Être et temps* de Heidegger, ce que j'ai fait. J'étais déchiré entre ce qu'il voulait et ce que j'aimais. Stockhausen et moi, nous avons fait des études de philosophie à l'Université de Cologne avec le même professeur, Volkmann-Schluck, un élève de Gadamer et un disciple de Heidegger. Je suis sûr que Volkmann-Schluck, qui s'intéressait essentiellement à l'ontologie, a donné les mêmes conseils de lecture à la génération de Stockhausen qu'à la mienne. Je suis donc absolument sûr que Stockhausen a lu Heidegger.

Aviez-vous accès à ce qu'il théorisait dans ses textes ?

Les textes de la revue *Die Reihe*, notamment l'article « ... comment passe le temps ». Mais Stockhausen m'a aussi montré des tapuscrits, dont certains n'étaient pas encore publiés.

Qu'est-ce que Stockhausen vous apprend alors sur le plan musical ?

À un moment, il a souhaité faire de moi son élève sur un plan plus formel, ce que j'ai refusé. Il me semble que c'était peu de temps après Darmstadt, à l'automne 1959. J'avais une intuition. Stockhausen essayait toujours d'appliquer à toutes

les œuvres ses propres idées et ses propres procédures. Il condamnait Zimmermann ou d'autres qui, selon lui, n'avaient pas compris la véritable énigme sérielle. Je me suis dit, à cette époque — je n'avais que 18 ans —, que si je consentais à devenir formellement son élève, je deviendrais dans le plus bref délai son esclave. Sa méthode de construction des formes et des structures recèle bien des choses fascinantes, mais je n'avais pas la possibilité de les interpréter de mon propre point de vue.

À Darmstadt, avez-vous assisté, le 1^{er} septembre 1959, à la polémique avec Nono ?

J'étais déchiré, mais aussi gêné parce que je découvrais que des gens que je croyais géniaux et civilisés pouvaient se parler en public de manière aussi vulgaire. Stockhausen bien plus que Nono. Nono avait un grand désavantage, il devait se débrouiller avec les quelques rares mots et phrases qu'il connaissait en allemand. Dans ce contexte, Stockhausen avait gagné d'avance. Sur le moment, cette polémique n'était qu'une anecdote de plus de ces Cours d'été. Personne ne pouvait imaginer qu'elle deviendrait un élément de l'histoire musicale. Je ne me rappelle plus ce qu'ils ont dit. Mais la situation en était à un point de tension tel que l'on se disait qu'ils allaient se battre. On voyait l'agressivité physique de Stockhausen et, par ailleurs, il ne fallait pas trop provoquer Nono. J'ai encore cette image d'eux à l'esprit.

La situation était complexe. Stockhausen, sans l'avouer, commençait à s'intéresser à John Cage. Il n'en avait pas encore discuté avec Koenig ou avec moi. À ce moment-là, Nono, comme on peut le lire dans le texte de son intervention, était résolument opposé au monde de Cage². L'argument était d'ordre philosophique : rendre la musique à des procédures qui échappent à tout contrôle est un signe de décadence. Mais d'autre part, Nono avait écouté les concerts des Cours d'été de 1958 et de 1959. Bien des compositeurs « darmstadtiens » avaient sauté, d'une année à l'autre, d'un sérialisme qu'ils n'avaient pas compris à l'aléatoire.

Un exemple : Giuseppe Giorgio Englert, un compositeur suisse qui avait rapidement adopté l'esprit de l'hyper-modernité. Stockhausen nous avait demandé d'écrire pour piano, flûte et percussion, ou pour un ou deux de ces instruments. Englert avait composé une pièce intitulée *Magma*. Comme dans les partitions de Penderecki, une large bande noire et divers graphiques circulaient à travers la partition, avant de se rencontrer sur une page particulièrement noircie, magmatique. Stockhausen demanda à Englert de préciser la manière de jouer son œuvre. Englert répondit que, dans cette bande noire, on pouvait choisir librement les notes. Stockhausen me pria alors de m'installer au piano, où j'ai joué un chant de Noël, le plus innocent qui soit, en *fa* majeur. Englert était hors de lui. Stockhausen lui a répondu que cela correspondait exactement à ce qu'il avait dit et que, s'il ne voulait pas de cela, il devait choisir une notation plus précise. Bien sûr, il y a des exceptions remarquables, comme les *Pièces de chair II* de Sylvano Bussotti, que David Tudor créa à Darmstadt en 1959. Le champ de l'aléa est large. Je suis cependant certain que Nono et Stockhausen s'opposaient tous deux à l'idée de se libérer des procédures de composition, mais selon deux points de vue différents. Pour Nono, c'était la décadence de la musique dans les pays impérialistes ; pour Stockhausen, c'était le manque de conséquence — ce qui ne correspond pas à son interprétation de Cage.

En 1959, j'ai suivi des séminaires, auxquels tous ceux qui étaient inscrits pouvaient participer. Ceux de Stockhausen sur musique et graphique³, ceux de Boulez et de Pousseur. Les cours de composition étaient, eux, réservés à une vingtaine d'étudiants. Chaque matin, l'un d'entre nous devait présenter un point de composition, qui était ensuite discuté par tous.

À Cologne, dans quel contexte revoyez-vous Stockhausen ?
Chez lui ou au Studio de musique électronique.

... où vous aviez écouté ses œuvres...

Stockhausen préparait les matériaux de *Kontakte*. Je lui avais demandé si je pouvais venir au Studio pour voir comment il travaillait — ce sont les leçons de composition les plus pratiques et formatrices qui soient. Stockhausen a accepté à la condition que je n'ouvre pas ma grande bouche une seule seconde ! J'ai passé des après-midi dans le Studio, sur une chaise, et j'ai tout observé, dans les moindres détails. Koenig travaillait avec lui. Un jour, j'ai ramassé les bandes coupées qu'ils avaient

jetées à la poubelle. Je les ai emportées chez moi. L'un de mes condisciples avait un magnétophone. Dans la nuit, j'ai recollé les bandes et je les ai passées. Au Studio, la vitesse de déroulement de la bande était de 38 centimètres par seconde ; celle du magnétophone de mon camarade, de 9 centimètres par seconde. Toutes les impulsions de Stockhausen s'en trouvaient transposées, agrandies comme un ballon gigantesque. Et chacune des impulsions qu'il avait réalisée s'avérait différente. Si Stockhausen transposait son matériau vers l'aigu, je pouvais faire le contraire, le transposer vers le grave, le travailler dans ce registre et le transposer à nouveau. Ma première grande pièce réalisée dans le Studio de Cologne, *Position*, a été conçue de cette manière⁴.

Comment était concrètement ce Studio, dont la représentation est devenue mythique ?

Il y avait deux studios. Dans les sous-sols, l'un d'eux, tout petit, disposait de deux magnétophones enregistreurs, d'un magnétophone à vitesse variable, de quelques générateurs de sons sinusoïdaux, d'un modulateur en anneau (souvent cassé) et d'un filtre. Ce studio était réservé à l'Otan, qui avait besoin d'un lieu souterrain en cas de guerre atomique. Un autre studio se trouvait dans les étages. Quand je suis arrivé, une machine plus performante, un quatre-pistes, facilitait déjà les synchronisations et servait déjà à l'élaboration de *Kontakte*.

À la même période, fin 1959 début 1960, je ne sais plus exactement, Stockhausen m'a chargé d'écrire une partie du matériau d'orchestre de *Carré*, une partition d'une précision au millimètre. C'est à cette occasion que j'ai fait la connaissance de Cornelius Cardew. Cette période dure jusqu'à la création de *Kontakte*, le 11 juin 1960. J'avais déjà fait la connaissance de Koenig, dont j'avais décidé en 1959 de devenir l'étudiant, pour des raisons de pédagogie et de clarté dans la méthode — et cela m'a beaucoup aidé. Dans le Studio travaillaient régulièrement Mauricio Kagel, mais aussi Ligeti, Pousseur... J'avais alors l'impression qu'il s'agissait d'un cercle de bons amis, œuvrant dans une ambiance de solidarité et de cordialité. Tout cela change abruptement après la création de *Kontakte*. Dans le même concert est donné *Anagrama*, pour chanteurs solistes, chœur parlé et ensemble, de Mauricio Kagel, une œuvre pour laquelle j'avais aussi réalisé le matériau. Jusqu'à cette date, Stockhausen et Kagel étaient les meilleurs amis du monde. Après cette création, cela tourne à la guerre froide, puis à la guerre ouverte. *Anagrama* avait été plus applaudi que *Kontakte*. Stockhausen en a imputé la faute à la température de la salle, trop haute, et qui aurait nui à la concentration du public.

Dès lors, le monde de Cologne se restructure. Tous se font la guerre, mais tous s'accordent contre Bernd Alois Zimmermann. Il était le lépreux et l'a toujours été, du moins pour les compositeurs de Cologne — et même pour Boulez. Je me rappelle que, à l'occasion d'une promenade dans le centre de Cologne, Boulez et moi, nous croisons Zimmermann. Nous nous saluons comme des compositeurs du xix^e siècle, avec la même politesse, froide, de salon. Sitôt croisés, Boulez critique Zimmermann. J'ai compris que la prudence était de mise.

IV.

$\text{f} = 101 \text{ } \text{d} = 1 \text{ (cm)}$

Quatrième des «Bagatellen» de Konrad Boehmer avec des annotations de Karlheinz Stockhausen. © Konrad Boehmer, collection privée

J'avais l'illusion que la jeune génération, avec originalité, avait créé un autre monde musical. Dans mon éthique, cela impliquait aussi une autre mentalité sociale du compositeur. Quand j'ai vu autant d'animosité, j'ai pris mes distances. Avec Kagel d'abord, qui pouvait se montrer extrêmement sévère avec Stockhausen et en faire le « Richard Strauss de la musique serielle ». Avec Stockhausen, ensuite, mais plus lentement. Après *Kontakte*, il était souvent en voyage. On ne le voyait pas pendant des semaines. Outre Keyserling, dont je ne comprenais toujours pas pourquoi il m'avait incité à le lire, il y eut d'autres sonnettes d'alarme. Un jour, Stockhausen entra dans le Studio avec une vingtaine d'exemplaires d'un même livre. Il les distribue à Koenig, à d'autres et à moi... Et il dit, avec son ton dominant, qu'il s'agit de l'explication du monde la plus parfaite qu'il a jamais lue. C'était un livre de Pierre Teilhard de Chardin : *Le Phénomène humain*, en allemand : *Der Mensch im Kosmos* (L'Homme dans le cosmos)⁵. Je n'ai jamais lu un livre aussi stupide. Cela a encore accru la distance entre nous.

Qu'en disait-il ?

L'un des chapitres, « La survie », donne le programme de base de ce que Stockhausen élaborera dans *Hymnen*. Teilhard de Chardin pense en effet que, avec l'évolution de la technologie et des techniques de communication, les cerveaux constitueront un grand réseau et seront connectés les uns aux autres, de sorte que la montée de la conscience équivaudra à un effet d'union. C'est l'image la plus primitive de la biologie que je connaisse. La fin de *Hymnen* témoigne de cette évolution. C'est aussi à cette époque que Stockhausen me donne un autre livre d'un philosophe hippie, Alan Watts, dont il avait

imposé la publication à son éditeur, Ernst Brücher, chez DuMont. Le livre s'intitule, en allemand, *Das Missverständnis des Geistes* (Le Malentendu de l'esprit), et en français, *Amour et Connaissance*, traduction de *Nature, Man and Woman*⁶. Selon Watts, toutes nos tentatives de nous installer dans ce monde en usant des discriminations de la civilisation sont vaines. C'est un livre de macrobiotique spirituelle. Il m'a dégoûté et je me suis alors demandé : est-il symptomatique que Stockhausen ne lise que de tels livres ? Plus tard encore, il a découvert Sri Aurobindo.

Autre souvenir : en janvier 1964, Stockhausen était de retour d'une tournée américaine. Hindemith venait de mourir, en décembre 1963. Stockhausen était dans le Studio. J'ai fait une blague sur Hindemith parce que je supposais que tout compositeur de musique serielle devait détester sa musique — et je la détestais, en dehors de toute doctrine. Stockhausen m'a alors regardé avec sérieux et m'a dit : « Hindemith est le seul compositeur allemand qui a trouvé son propre style ». Si trouver son propre style est le propre de la composition musicale, pourquoi nous parlions-nous ? C'est la dernière fois que j'ai eu un contact avec Stockhausen. Il faut ajouter que j'avais de plus en plus de difficultés avec sa musique. Je trouvais *Gruppen* et *Kontakte* fabuleux, mais pas les *Momente* où, si l'on vient d'une culture allemande, on entend un peu trop Carl Orff. Le langage m'y semble trop primitif. Avec *Mikrophonie I* et *Mikrophonie II*, je me suis demandé ce qui se passait. L'attitude introvertie n'y délivre pas de structures intéressantes. J'étais choqué par la seconde pièce, dont la bande comprend tous les highlights du *Gesang der Jünglinge*. Je me suis rapidement écarté de Stockhausen après 1964.

Dans la période entre « Gruppen » et « Momente », Stockhausen compose aussi « Originale »...

C'est une œuvre problématique. Il ne faut pas oublier que peu avant, John Cage avait monté son *Theater Piece* à New York, en mars 1960. Stockhausen était visiblement fasciné par cette pièce. Je ne sais pas s'il l'a vue, mais il en avait entendu parler. Il lui fallait prendre ce train. *Originale*, avec la musique de *Kontakte* qu'il a lui-même réduite à une sorte de musique de film, offrait la possibilité de faire intervenir des figures culturelles de Cologne : Mary Bauermeister, mais aussi Hans G Helms, Nam June Paik... J'ai vu *Originale* deux ou trois fois dans un petit théâtre de Cologne, le Theater am Dom, en octobre-novembre 1961.

Avez-vous évoqué Fluxus avec Stockhausen ?

Fluxus arrivait en Europe. La première grande série de concerts eut lieu à Wiesbaden, en septembre 1962 si je me souviens bien. Quelque temps auparavant, George Maciunas était arrivé à Cologne. J'ai eu un excellent contact avec lui, nous avons discuté pendant des heures. Mais l'histoire commence dès juin 1960, avec le festival de la Société internationale pour la nouvelle musique. Mary Bauermeister organise, dans son atelier de la vieille ville de Cologne, Lintgasse 28, un contre-festival, auquel participent Cage et Tudor, Bussotti, des proches de Fluxus ou encore le critique Heinz-Klaus Metzger, qui lit à cette occasion un manifeste non exempt de critiques contre Stockhausen — la seule photographie où je suis avec lui a d'ailleurs été prise dans l'atelier de Mary Bauermeister. Stockhausen s'agaçait de ce qu'il ne couvrait plus exclusivement le milieu musical. Des tendances émergeaient, qui n'avaient rien à voir avec son œuvre. *Originale* est une réflexion artistique sur cela. Il ne faut pas oublier que, à la même époque, un jeune écrivain et artiste de Düsseldorf, Ferdinand Kriwet, développait un genre, le *Sehtext* (le texte à voir), et s'attachait par ailleurs au *Hörtext* (le texte à écouter). Kriwet, qui était plus ouvert à Fluxus, avait déjà écrit un morceau de théâtre pour cinq voix, *Offen*, que j'ai dirigé à Ulm en 1962. Stockhausen sentait que quelque chose lui échappait.

Sur le plan conceptuel, le Studio de Cologne imposait-il une ligne directrice ?

Absolument pas. C'était même le contraire, pour une simple raison : Koenig était l'ange gardien du Studio. Il accompagnait les compositeurs qui y entraient et qui ne connaissaient pas encore les méthodes de travail de la musique électronique. Koenig a donc travaillé avec Franco Evangelisti, avec Henri Pousseur, avec Herbert Brün, avec Mauricio Kagel... Il avait une immense qualité : dans ses compositions, il était assez orthodoxe ; mais envers les idées des autres compositeurs, il était toujours extrêmement libéral. Je me rappelle qu'un jour, il m'a dit que si je voulais venir avec une pièce en *do* majeur, la seule chose qu'il ferait comme professeur, ce serait d'attirer mon attention sur les fautes de logique que je pouvais faire en *do* majeur. Koenig n'a jamais imposé quelque méthode ou procédure que ce soit. Il a toujours adopté une attitude herméneutique, il a toujours discuté avec les collègues, plus ou

moins précis ou romantiques, qui entraient au Studio, de ce qu'ils voulaient. Il essayait ensuite de traduire leurs rêves, leurs fantaisies, leurs pensées dans une technique de production adéquate.

Quant au noyau de compositeurs qui travaillaient de manière permanente au Studio, notamment Stockhausen et Koenig, ce dont je me rappelle, c'est qu'ils ont eu d'interminables discussions, extrêmement intéressantes, sur des problèmes d'organisation, de procédure, de technique à développer avec les instruments assez primitifs du Studio. Mais, même dans ces circonstances, ils se sont beaucoup respectés. Si vous lisez les textes de Koenig⁷, vous voyez que Koenig explique la genèse de la pensée sérielle à Cologne, tandis que les textes de Stockhausen mettent en avant les moments spectaculaires. Koenig est le musicien conscient, qui tente de développer une nouvelle méthode ; Stockhausen est davantage celui qui écrit sur ses propres inventions, mais qui ne crée pas de liens véritable entre les moments de son évolution. Il a ainsi écrit un texte sur la forme pointilliste⁸. Or, il ne peut pas y avoir de forme pointilliste. Le pointillisme peut être un trait de caractère, une texture, mais non une forme musicale. Koenig, analytique, mettait le doigt sur les fautes de logique des textes de Stockhausen, mais adoptait toujours une attitude de solidarité, d'un haut degré de solidarité. Contrairement à l'idée reçue, il n'y a donc jamais eu, à aucun moment, de dogme à Cologne.

On connaît les fortes divergences entre les positions de Pierre Schaeffer et celles de Herbert Eimert puis, à partir de 1953, de Stockhausen. Sur quoi ces divergences sont-elles fondées ? Eimert avait l'idée qu'il fallait baser la structuration d'une nouvelle musique, d'une musique synthétique, sur les méthodes que Webern avait développées dans ses dernières œuvres — ce qui, je le dis maintenant, est un malentendu total. Stockhausen arrive dans le Studio et impose à la production des sons, dans les *Studie I* et *Studie II*, les techniques d'un sérialisme assez rigide. Mais dès le *Gesang der Jünglinge*, son troisième opus électronique, il échappe déjà à cette rigidité et insère une voix de garçon. Koenig entre au Studio en 1954, quelques mois après Stockhausen. Il est aussi convaincu de la nécessité de développer une méthode sérielle pour synthétiser la production du son et le développement des textures et des structures. L'idée de l'œuvre se donne à tous les niveaux. Les deux compositeurs — on le lit clairement dans leurs écrits — ont émis cette idée selon laquelle la technique sérielle se réalise de manière beaucoup plus adéquate dans la musique électronique que dans la musique instrumentale. Mais pour le reste, si l'on écoute les œuvres de Stockhausen et celles de Koenig, leurs musiques sont totalement différentes. Au moment où j'ai composé *Position*, pour orchestre et bande magnétique, une œuvre dans laquelle j'ai moi-même inséré des voix de jeunes garçons, mais sur un texte très différent de celui de Stockhausen dans le *Gesang der Jünglinge* — Koenig a accompagné la production de cette œuvre presque chaque jour —, je n'ai jamais éprouvé la moindre pression sur mes épaules, alors que mes méthodes de développement du matériau étaient des méthodes presque contraires à celles de Stockhausen.



Darmstadt, 1959, Konrad Boehmer, Franco Evangelisti, Sylvano Bussotti, Toshio Akiyama et Ysang Yun. Photo: collection privée Isang Yun

Pendant cette période de proximité avec Koenig et Stockhausen, que composez-vous ?

J'ai composé trois pièces au Studio de Cologne.

La première, *Reflexe*, j'avais 18 ans. Après avoir lu les textes de Stockhausen et étudié la partition impressionnante de *Studie II*, je pensais que la musique électronique ne pouvait se réaliser que de cette manière. Et je me suis dit : si je procède avec la même méthode de synthèse, il faut tout de même que cela soit plus vivace. J'ai réalisé cette pièce jusqu'à la seconde 24. Mais avec cette méthode, j'obtenais toujours le même résultat, le même monde sonore. Et, après *Rimes ou Poésie pour pouvoir*, cela ne correspondait pas à ce que je voulais.

La deuxième pièce, c'est *Position*, sur laquelle j'ai travaillé entre 1960 et 1963 — Bruno Maderna en a dirigé la création à Cologne avec l'Orchestre symphonique de la Radio.

En 1963, j'ai réalisé une musique de ballet, *Der Tänzer unserer lieben Frau*. Je n'avais presque plus un sou en poche. Eimert me téléphone le jour même où je suis à court d'argent. Le Ballet de Wuppertal avait besoin d'une musique électronique d'une heure. Ni Stockhausen ni Koenig n'avaient accepté. J'ai appris à cette occasion la relation entre musique et argent.

J'ai aussi commencé à travailler à Cologne sur une pièce que j'ai reprise à partir de 1966 à l'Institut de sonologie d'Utrecht, *Aspekt*. Ce qui est intéressant dans cette pièce, c'est que Stockhausen avait suggéré, dans certains articles sur *Kontakte*, qu'il avait réussi à sérialiser la structure interne des sons. Or, dans la partition, il apparaît que ce n'est pas tout à fait le cas. Dans *Aspekt*, j'ai voulu me prouver à moi-même

que c'était possible. Alors, à Utrecht, j'ai engendré des séries rythmiques d'impulsions sur une base strictement sérielle.

J'ai quitté Cologne en 1966. J'avais fini mes études à l'université, avec ma thèse sur la forme ouverte⁹. J'ai obtenu mon titre de docteur en juin, si ma mémoire est bonne. J'ai fait mes valises et ai déménagé à Utrecht quelques mois plus tard. Une des raisons, mais non la seule, c'est que je ne pouvais plus supporter psychiquement cette serre chaude des guerres intestines de Cologne. Cela devenait répugnant. J'avais une autre idée des relations entre collègues, entre amis et même entre ennemis. La deuxième raison, c'est que si je devais quitter Cologne, je voulais faire un grand saut, m'installer dans un autre pays. La troisième raison, c'est que Koenig, déjà exilé à Utrecht, avait commencé à diriger l'Institut de sonologie et m'avait trouvé une place, où je pouvais faire des travaux de recherche et, dans le même temps, un travail de production. Le contrat était d'un an. À cet âge-là, c'est un bout d'éternité.

À Cologne, vous avez aussi réalisé des bandes magnétiques pour d'autres...

À la demande d'Eimert, pour Wolfgang Fortner, j'ai fait quelques sifflets synthétiques dans un opéra qu'il avait écrit sur un livret de Federico García Lorca, *In seinem Garten liebt Don Perlimplin*. Fortner est passé brièvement au Studio. Il s'est montré très impressionné.

Fin 1961, le chef du Département de la musique moderne, Otto Tomek, m'a demandé si j'étais prêt à un autre travail

rémunéré pour la création allemande du premier opéra de Luigi Nono. Il m'a annoncé la venue de Maderna à Cologne. « Vous allez travailler avec lui ». Maderna devait faire des enregistrements, que je devais monter. Je me suis dit : je connais les compositeurs de Cologne et Boulez, pourquoi pas les Italiens ? Rencontrer Maderna, puis Nono, a considérablement modifié ma vision de la vie et de la composition. Il s'agissait des chœurs initiaux d'*Intolleranza 1960*. Les chœurs, y compris le Chœur de la Radio de Cologne, n'étaient alors pas capables, physiquement et psychiquement, d'articuler les finesse des textures de Nono et les subtiles transitions d'une voix à l'autre, au sein d'un même mot. Maderna a enregistré chaque son l'un après l'autre. Il y avait des montagnes de bandes, des milliers de sons. « Je te donne la partition et, maintenant, fais le montage avec les crescendos et decrescendos, c'est important pour Gigi ». C'était un travail sous haute pression, jour et nuit. Parallèlement, les répétitions d'orchestre commençaient. Bruno avait besoin de chaleur. Pendant la journée, il travaillait avec l'orchestre. En fin d'après-midi, il venait dans le Studio et il n'avait qu'une idée en tête, le bar de la Radio, où il commençait à se saouler. Pour dîner, nous allions toujours dans le même restaurant italien, où il continuait de boire. À la fin de la soirée, on se retrouvait dans un petit bar d'artistes, *Die Glocke*, dans une ruelle à côté de l'opéra, jusqu'au milieu de la nuit. Le lendemain, il était devant l'orchestre et moi au Studio.

Discuter avec Maderna, l'écouter, a été l'un des événements les plus impressionnantes de ma vie. Cette expérience — et cela vaut aussi pour Nono, qui est arrivé plus tard —, cette vision totalement autre de l'esthétique, de la technique, de l'histoire de la musique, a contribué à m'éloigner de Cologne. Au début du second acte d'*Intolleranza 1960*, un montage sur la bureaucratie et les dangers du capitalisme avait été réalisé, en italien, pour la création à La Fenice. Il fallait en donner une version allemande. Avec Maderna, il n'était pas question de mesurer la longueur des bandes, selon les méthodes de Cologne. C'était très intuitif, mais on obtenait toujours quelque chose. Ce montage aboutissait à l'explosion d'une bombe atomique. Bruno me dit : « On prend le son de la bombe de La Fenice. — Mais écoute, lui dis-je, c'est un pet de chèvre, ce n'est pas une bombe atomique. — Comment faire ? — Donne-moi trois ou quatre heures et je te fais un son de bombe atomique ». À la fin de l'après-midi, Bruno revient dans le Studio et déclenche la lecture. Le plafond s'est presque effondré. « Oui, pas mal ! »¹⁰.

Avec Nono, j'ai eu de longues discussions sur Stockhausen. Son âme tremblait encore de la polémique de Darmstadt. Nono était beaucoup plus intransigeant que Maderna à son propos. Sa critique était d'ordre idéologique, en ce sens qu'il liait les stratégies de pensée musicale et l'idéologie. Il m'a vraiment mis sur la voie d'une synthèse des points de vue sociologiques et esthétiques de la musique nouvelle. Je lui en suis infiniment reconnaissant.

Stockhausen soulevait-il des questions politiques ?

L'attitude de Stockhausen, à cette époque, était anti-communiste. Il m'a dit un jour, à l'occasion d'élections, qu'il allait

évidemment voter pour la CDU, le parti conservateur d'Adenauer. Si on lit certaines de ses déclarations, elles sont compatibles avec les positions de la presse de droite allemande. C'est Nono qui m'a dit, la première fois, et explicitement, que Stockhausen était conservateur. Comme je l'interrogeais sur le hiatus entre la radicalité de sa musique et son orientation politique, il m'a cité des exemples analogues dans l'histoire allemande. Même sous le Troisième Reich, dans le cadre de la politique culturelle, deux tendances coexistaient : celle, pseudo-romantique, de Rosenberg, l'auteur du *Mythe du xx^e siècle*, et une certaine modernité de Goebbels, proche de quelques artistes avancés. Pour Nono, être moderne n'était pas une qualité en soi, mais un phénomène que l'on peut utiliser à des fins impérialistes ou socialistes. C'est alors que j'ai commencé à penser à cette question.

En Allemagne, et notamment à Cologne, dans les années 1950 et même 1960, on observait des contradictions entre le monde conservateur et la musique moderne, à laquelle ce monde ne comprenait rien. Le *Gesang der Jünglinge* a été conçu comme une messe. Le cardinal Joseph Frings, qui a formé Benoît XVI (Joseph Ratzinger a été son assistant lors du Concile de Vatican II), a refusé que cette musique, qu'il devait juger infernale, résonne dans la Cathédrale de Cologne. Stockhausen a alors composé son motet, en forme de madrigal.

Dans ce contexte, il ne faut pas oublier que Zimmermann était un véritable musicien de Cologne. Son accent était très caractéristique de la ville, davantage encore que celui de Stockhausen, plus rhénan. Avec Maderna, Zimmermann est le compositeur le plus élevé que j'ai jamais connu. On pouvait discuter de tout avec lui, d'Aristote à Adorno. Il avait une connaissance merveilleuse de toute la littérature romantique allemande, de la littérature française, de la littérature anglaise... C'était un homme élevé. La structure sociale de Cologne a une particularité, le *Klüngel*. *Klüngel* veut dire qu'on colle quelque chose sur quelque chose d'autre. La plus haute couche de la bourgeoisie de la ville est ainsi organisée en cercles qui se connaissent et s'organisent. Après la Première Guerre mondiale, Adenauer devint maire de Cologne. Les forces d'occupation lui avaient strictement interdit d'avoir un adjoint aux finances, qu'elles entendaient maintenir sous contrôle. Mais il eut, par ces cercles, un responsable « secret », le frère de ma grand-mère. Si Frings, un autre ami de ma grand-mère !, avait des hésitations sur Stockhausen, il est fort possible qu'il ait eu du respect pour Bernd Alois Zimmermann. Je ne crois pas qu'il ait entendu *Omnia tempus habent*, mais je suis persuadé que l'un des membres de son cercle lui a dit que c'était une œuvre impressionnante.

Stockhausen vous a-t-il parlé de Zimmermann ?

L'un de ces moments cruels date d'après la création de la première version des *Dialogue*, en décembre 1960, avec Alfons et Aloys Kontarsky. J'arrive chez Stockhausen, je grimpe les escaliers. Au lieu de me dire bonjour, il me regarde fixement et me dit : « Zimmermann n'est pas un compositeur ». Entre Stockhausen et Zimmermann, ce n'était pas la guerre, mais la



Konrad Boehmer aux cours d'été de Darmstadt, 1988. Photo : Manfred Melzer, © IMD

santé contre le lépreux. La raison en était leur attitude envers la musique et, plus encore, envers l'application de la technique sérielle. Exclu du cercle, car trop ouvert et extrêmement libéral, Zimmermann avait réalisé des musiques de *Hörspiele*, mais dans un autre studio de la Radio de Cologne — pas chez Eimert et chez les puristes. Ami de nombre de musiciens du *big band* de la Radio de Cologne, l'orchestre de Kurt Edelhagen, il avait intégré le jazz dès 1954, dans son concerto pour trompette, *Nobody knows the trouble I see* ; on retrouve aussi un ensemble de jazz dans *Les Soldats* notamment. Si vous lisez ses écrits théoriques, il concevait le temps comme une sphère à la surface de laquelle tout est possible — une idée qui n'a certainement pas dû plaire à Stockhausen. Et Zimmermann de se référer à la conception du temps de saint Augustin, dont le monde était peu connu de Stockhausen. Le fait est que Zimmermann était toujours hors jeu. En mai 1963, la Radio de Cologne a présenté, en version de concert, trois scènes des *Soldats* — l'Opéra de Cologne n'était pas encore prêt à monter l'œuvre dans son intégralité. Quelques jours plus tard, dans le Studio de musique électronique, Stockhausen me dit : « Il y a dans cette pièce quelques sons nouveaux que je n'ai jamais entendus ». Je n'ai pas compris ce qu'il a voulu dire par cette phrase. S'agissait-il d'effets d'instrumentation ? Toujours est-il que c'est le seul moment, autant que je me souvienne, où Stockhausen a fait une remarque positive sur l'œuvre de Zimmermann. Pour le reste, même quand ils étaient programmés dans le même concert de la Radio de Cologne, le

groupe de Stockhausen (Stockhausen, le poète Hans G Helms, Mauricio Kagel au début...) dînait dans un établissement, et Zimmermann, sans doute, dans un autre. Il y avait, à côté de la Radio, un petit café italien, le café Campi. Toute la scène intellectuelle de la Radio de Cologne se retrouvait là : Helms, Koenig, Maderna, Zimmermann, Heinrich Böll... Le café se divisait en deux parties, une entrée avec un long bar et, derrière, une pièce un peu plus vaste. Les intellectuels rigides se montraient toujours devant. Au fond, Zimmermann discutait, assis avec ses musiciens de jazz. C'était comme l'Allemagne de l'Ouest et l'Allemagne de l'Est !

De toute la trajectoire de Stockhausen, que conservez-vous ? Après la Seconde Guerre mondiale se crée un espace d'une liberté presque totale, un espace qu'occupent Stockhausen, Boulez, Pousseur..., lesquels conçoivent une musique absolument pure, sans guère de traces des musiques d'autrefois. On peut dire que cette musique est formaliste, mais cela ne veut rien dire — Bach l'est aussi. Stockhausen s'empare de cette liberté, que Koenig m'a décrite un jour par cette image : « Au cours des années 1950, le ciel était gris et nous avions l'impression que nous vivions sous la seule éclaircie où l'on pouvait voir le ciel bleu ». L'histoire a connu plusieurs de ces époques de *musica reservata*.

Stockhausen a participé de ce phénomène à sa façon. Il a été impressionné par le roman de Hermann Hesse *Le Jeu des perles de verre*, où la musique est décrite comme un art qui

ne signifie pas. Ce roman est une tentative de créer une gigantesque synthèse entre les arts et les sciences, entre l'intuition et la logique... Dans les attitudes de Stockhausen, au cours des années 1950, certains traits du *Jeu des perles de verre* ont passé, non pas de la lettre, mais de l'esprit. Dans son article « Situation actuelle du métier de compositeur¹¹ », Stockhausen met le doigt sur la pureté de la musique. Et dans nombre de ces textes, parfois désespérément, il décrit ses inventions musicales sur un plan « scientifique ». Cela coïncide avec cette situation extraordinaire — après la Seconde Guerre mondiale qui ne l'était pas moins, mais au sens tragique du terme —, où une jeune génération de compositeurs vise à une synthèse entre science et intuition. C'est une période historique. Or, une période historique ne dure jamais. Vers la fin des années 1950, la pyramide est déjà en voie d'érosion. Boulez, Stockhausen et Koenig cherchent des méthodes pour assouplir les maladies d'enfance de leurs procédures. Chez l'un, cela aboutit à *Penser la musique aujourd'hui*¹² ; chez l'autre, à « L'Apothéose de Rameau (essai sur la question harmonique)¹³ », où Pousseur met l'accent sur la nécessité d'organiser la verticalité. Chez Stockhausen, c'est le moment critique, après *Kontakte* : il idéologise de plus en plus la production musicale entre *Kontakte* et *Momente*, en passant, en 1963, par *Plus-Minus*. Cela coïncide avec cette vague, venue des Amériques, d'une philosophie macrobiotique (McLuhan, *Understanding Media*...). Ce n'est pas, pour être clair, que les compositeurs de cette génération d'après la Seconde Guerre mondiale aient tenté d'échapper à certains péchés ou plaisirs de jeunesse. C'est peut-être la direction qu'ils ont alors choisie qu'il convient d'analyser de manière critique. Et certainement chez Stockhausen.

- 1 Il devait s'agir soit de Hermann von Keyserling, *Das Buch vom Ursprung*, Bühl, Roland, 1947, soit de Hermann von Keyserling, *Schöpferische Erkenntnis*, Darmstadt, Reichl, 1922.
- 2 Voir Luigi Nono, « Présence historique dans la musique d'aujourd'hui », *Écrits*, Genève, Contrechamps, 2007, p. 71-79.
- 3 Voir Karlheinz Stockhausen, « Musik und Graphik », *Texte*, vol. 1 : *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Cologne, DuMont, 1963, p. 176-188.
- 4 Konrad Boehmer, *Position*, sous la direction de Bruno Maderna, CD BVHAAST CD 0504.
- 5 Voir Pierre Teilhard de Chardin, *Le Phénomène humain*, Paris, Seuil, 1955 ; pour l'édition allemande, *Der Mensch im Kosmos*, Munich, Beck, 1959.
- 6 Voir Alan Watts, *Amour et connaissance*, Paris, Denoël, 1971 ; pour l'édition allemande, *Das Missverständnis des Geistes*, Cologne, DuMont, 1960.
- 7 Voir Gottfried Michael Koenig, *Ästhetische Praxis. Texte zur Musik*, Sarrebruck, Pfau, vol. 1-6, 1991-2007.
- 8 Voir Karlheinz Stockhausen, « Situation des Handwerks (Kriterien der "punktuellen Musik") », *Texte*, vol. 1 : *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Cologne, DuMont, 1963, p. 17-23.
- 9 Voir Konrad Boehmer, *Zur Theorie der offenen Form in der neuen Musik*, Darmstadt, Tonos, 1967.
- 10 Voir Konrad Boehmer, « Retour à Maderna », *À Bruno Maderna*, vol. 1, Paris, Basalte, 2007, p. 341-353.
- 11 Voir Karlheinz Stockhausen, « Situation des Handwerks (Kriterien der "punktuellen Musik") », op. cit.
- 12 Voir Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Genève, Gonthier, 1964.
- 13 Voir Henri Pousseur, « L'Apothéose de Rameau (essai sur la question harmonique) », *Revue d'esthétique*, 21 (1968), p. 105-172.