

**TIERKREIS (1975) de Karlheinz Stockhausen (1928-2007)**  
**12 mélodies pour les signes du zodiaque :**  
*l'analyse de l'œuvre et des esquisses comme source d'inspiration  
 lors d'une réalisation instrumentale*

## Introduction

L'analyse proposée ici fait suite à la communication donnée lors de la rencontre « profils d'une œuvre » organisée conjointement par les sociétés belge et française d'analyse musicale le 10 octobre 2025<sup>1</sup>. L'œuvre analysée lors de cette rencontre était *Tierkreis* du compositeur allemand Karlheinz Stockhausen.

L'analyse qui suit vise deux objectifs. Le premier est de tenter de comprendre les stratégies mises en œuvre par le compositeur sur le plan de l'artisanat. Ce premier objectif conduit à étudier quelques parties de l'œuvre de manière extrêmement minutieuse. Partant de la forme générale et de sa perception, l'analyse va souvent jusqu'au niveau du « briquaillon »<sup>2</sup> comme aimait le dire Célestin Deliège. Les esquisses de l'œuvre dont nous disposons foisonnent d'informations et sont d'un intérêt considérable lors de la quête analytique<sup>3</sup>.

Le second objectif, plus pratique, est de proposer quelques pistes de réflexion au musicien qui souhaite se lancer dans une réalisation personnelle de cette œuvre ouverte. Celles-ci s'appuient non seulement sur l'analyse réalisée, mais également sur différents éléments exogènes à la musique comme les caractéristiques générales des signes (celles que l'on peut trouver dans certains traités d'astrologie), leur pictogramme, ainsi que sur les paroles écrites par Stockhausen pour la version vocale de *Tierkreis*.

D'autres éléments comme les astres peuvent également alimenter l'imaginaire du musicien lors d'une réalisation.

## Contexte compositionnel

Écrite en 1975, *Tierkreis* se compose de 12 pièces pour boîte à musique dédiées à chacun des signes du zodiaque.

Ces 12 mélodies furent composées originellement pour *Musik im Bauch* (Musique dans le ventre)<sup>4</sup>.

Stockhausen en explique le projet dans le livret qui accompagne le CD paru en 1992<sup>5</sup>.

« En 1975, j'ai composé *Musik im Bauch* (Musique dans le ventre), une musique scénique. Au cours de la représentation, le ventre d'un homme-oiseau est ouvert et des

<sup>1</sup> Cette nouvelle collaboration entre les deux sociétés s'inscrivait dans le cadre de la 8<sup>e</sup> biennale d'analyse de la Société Belge d'Analyse Musicale (SBAM). La thématique en était *La génétique des œuvres : dans le labyrinthe des traces écrites*.

<sup>2</sup> Ce que Célestin Deliège entendait par briquaillon, c'est l'observation du détail pouvant aller jusqu'à la relation que peuvent entretenir deux sons. Bref, un regard microscopique.

<sup>3</sup> Karlheinz Stockhausen, Texte zur Musik 1970-1977, Cologne, DuMont, 1978, p. 271 (Widder) - 274 (Steinbock) = partitions sur papier à musique avec lignes verticales p. 277-287 = esquisses p. 289 esquisses pour version clarinette, cor, basson, quintette à cordes (15-16 janvier 1977). Les esquisses de *Tierkreis*, dont certaines sont placées en annexe, m'ont été données par Pascal Decropet que je remercie vivement.

<sup>4</sup> *Musik im bauch* fait appel à un effectif se composant de 6 percussionnistes, 12 boîtes à musique et dispositif d'amplification.

<sup>5</sup> CD Stockhausen 24 – *Tierkreis für 12 Spieluhren - Musik im Bauch*, 1992.

boîtes à musique sont découvertes à l'intérieur. Celles-ci sont jouées et les musiciens les accompagnent au glockenspiel.

« Après avoir rêvé *Musik im Bauch*, je me suis renseigné sur les fabriques de boîtes à musique et, après quelques recherches, j'ai atterri à la fabrique de boîtes à musique Reuge à Sainte-Croix, en Suisse. Là, j'ai appris comment les boîtes à musique sont construites et ce qu'il faut prendre en considération lorsqu'on souhaite composer pour elles. On m'a dit d'ailleurs que, jusqu'alors, seuls des arrangements de fragments de compositions et de chansons étaient réalisés pour les boîtes à musique et qu'il n'existe aucun composition originale pour elles.

« Par ailleurs, je me suis intéressé aux 12 signes du zodiaque, dont je n'avais jusqu'alors qu'une vague idée. En inventant chaque mélodie, j'ai pensé au caractère des enfants, des amis et des connaissances nés sous les différents signes du zodiaque, et j'ai étudié plus en détail les types humains (des signes du zodiaque). Chaque mélodie est désormais composée avec toutes ses mesures et proportions en accord avec les caractéristiques de son signe astrologique respectif ; on peut découvrir de nombreuses légitimités lorsqu'on écoute souvent une mélodie, en contemplant précisément sa construction.

« La succession des signes astrologiques est ordonnée selon le cycle des mois au cours desquels ils commencent, de janvier à décembre ».

Dans sa première édition<sup>6</sup>, *Tierkreis* est décrit comme une œuvre pour instrument mélodique et/ou harmonique. Il existe aujourd'hui plusieurs autres versions éditées et, entre autres, celle pour chant qui, s'accompagnant tout naturellement d'un texte, sera utilisée lors de l'analyse qui suit<sup>7</sup>.

Stockhausen décrit l'œuvre en ces termes :

« *Tierkreis* est un cycle de formules musicales pour les 12 mois de l'année et les 12 types d'êtres humains, permettant d'innombrables versions. La « version » la plus longue que j'en aie jamais réalisée jusqu'à présent est la composition *Sirius* pour soprano, basse, trompette, clarinette basse, et musique électronique (1975-77) qui dure 96 minutes.

« En 1984, lors de répétitions avec Markus Stockhausen (trompette et piano), Suzanne Stephens (clarinette) et Kathinka Pasveer (flûte et piccolo) est née une nouvelle version. Elle n'a pas encore été publiée jusqu'à ce jour<sup>8</sup>. Cette version commence avec *Poissons* (3x) et continue avec *Bélier* (3x), *Taureau* (4x), *Gémeaux* (3x), *Cancer* (4x), *Lion* (3x), *Vierge* (3x), *Balance* (4x), *Scorpion* (3x), *Sagittaire* (4x), *Capricorne* (3x), *Verseau* (4x), et elle se termine avec *Poissons* (1x). Que chacun se retrouve dans son signe du zodiaque ! »<sup>9</sup>.

Outre les réalisations faites par le compositeur lui-même, *Tierkreis* se présente donc comme une œuvre ouverte. Elle invite le musicien à manipuler le texte original au travers de diverses transformations, extensions, etc. Bref, *Tierkreis* est une œuvre à construire à partir de la matière première fournie par le compositeur<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> *Tierkreis*, 12 Melodien der Sternzeichen, Stockhausen Verlag. Werk Nr 47 1/2, 1976.

<sup>7</sup> Toutes les versions de cette œuvre sont publiées à la Stockhausen Verlag. Outre celles pour chant, Stockhausen a réalisé des versions pour clarinette et piano, pour voix, pour cordes, etc.

Toutes les éditions sont mentionnées sur le site de la Stockhausen Verlag ([http://www.stockhausen-verlag.net/Verlag\\_Edition\\_Scores.html](http://www.stockhausen-verlag.net/Verlag_Edition_Scores.html)).

<sup>8</sup> Elle est publiée aujourd'hui à la Stockhausen Verlag sous la référence 41 9/10.

<sup>9</sup> Notes sur les œuvres – Éditions Contrechamps – Open Edition Books,

<https://books.openedition.org/contrechamps/1135?lang=fr>

<sup>10</sup> Parmi les nombreuses versions audio disponibles aujourd'hui, nous conseillons la très belle version enregistrée en 1987 par Markus Stockhausen, Suzanne Stephens et Kathinka Pasveer (Acanta digital IC 4883), ainsi que celle

Dans son article, « *Tierkreis*, œuvre pour instrument mélodique et/ou harmonique : un tournant dans le parcours musical de Stockhausen »<sup>11</sup>, Giuliano d'Angiolini considère que ces douze pièces représentent un tournant important dans le parcours musical du compositeur allemand.

« [...] Ses principes, son style de composition, son atmosphère musicale particulière se retrouveront dans toute la phase plus récente de sa production et, à notre avis, en font une œuvre déterminante aussi pour les développements futurs de la composition musicale ». D'Angiolini ajoute : « [...] pour expliquer l'origine de la technique de composition de *Tierkreis* il faut remonter à *Mantra* (opus n. 32 ; 1970) et à la définition de la « *Mantrische form* » . « [...] Une des caractéristiques de la formule mantrique, que nous retrouvons dans la composition de *Tierkreis*, est que chaque note de la série possède sa propre « enveloppe sérielle »<sup>12</sup>.

La singularité instrumentale de cette œuvre demanda à Stockhausen une étude toute particulière afin d'exploiter au maximum les possibilités de cet instrument mécanique. Les contraintes étaient importantes et nous rejoignons d'Angiolini lorsqu'il écrit : « [...] Stockhausen rejoint le virtuosisme le plus pur qui soit dans la composition en réalisant la mélodie de manière à ce que le nombre des lamelles utilisées coïncide exactement avec le nombre maximum de celles qui sont effectivement possibles »<sup>13</sup> !

[\*\*\*]

Deux images d'une des boîtes à musique : ici, celle dédiée au signe de la *Balance* (*Waage - Libra*)<sup>14</sup>.




---

réalisée en 2012 par l'ensemble *Het Collectief* en compagnie de l'ensemble *Capilla Flamenca* : Capilla Flamenca, *Het Collectief* – 12x12 - A Musical Zodiac (Karlheinz Stockhausen - *Tierkreis* [1975] / Ars Nova & Ars Subtilior [14th century]) – Label Etcetera KTC ; Klara KTC 4042, 2012.

Plusieurs autres versions sont disponibles via You tube.

<sup>11</sup> Giuliano d'Angiolini, « *Tierkreis*, œuvre pour instrument mélodique et/ou harmonique : un tournant dans le parcours musical de Stockhausen », *Analyse musicale* 14, janvier 1989, p.68-73

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Ces boîtes à musique construites par la firme Suisse Jean Reuge à 1450 Sainte-Croix, sont en ventes via le lien suivant : [https://www.stockhausen-verlag.net/music\\_boxes.html](https://www.stockhausen-verlag.net/music_boxes.html).

Il est également possible de les écouter à l'adresse suivante :

[http://www.karlheinzstockhausen.org/stockhausen\\_Zodiac\\_Music\\_Boxes\\_english.htm](http://www.karlheinzstockhausen.org/stockhausen_Zodiac_Music_Boxes_english.htm)

## Aperçu général de l'œuvre.

La partition sur laquelle nous travaillons est la première à avoir été éditée<sup>15</sup>. Les deux exemples ci-dessous reprennent les partitions du signe de la *Balance* telles qu'elles se présentent dans cette édition : la première, qui figure sur la page de gauche dans l'édition, est pour instrument mélodique, la seconde version (page de droite) est pour instrument harmonique<sup>16</sup>.

### Waage - Libra

23.9.-22.10.

Venus

$\text{♩} = 71$  (Dauer 23,66") oder beliebig langsam

*8va*

(8)

Schluss

Exemple 1 - *version pour instrument mélodique*

### Waage - Libra

23.9. - 22.10.

Venus

$\text{♩} = 71$  (Dauer 23,66") oder beliebig langsam

*8va*

sempre  $\mathcal{R}\mathcal{D}$

(8)

Schluss

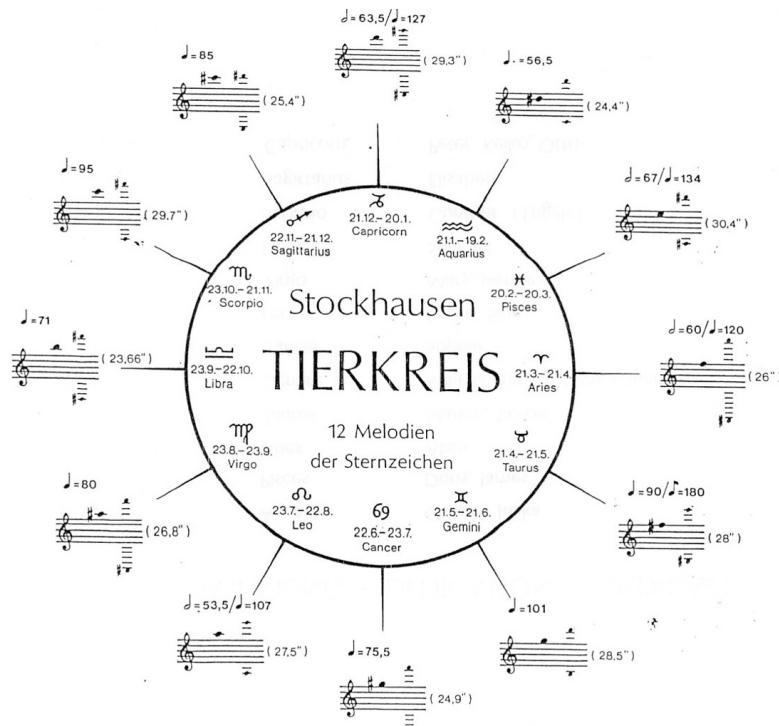
Exemple 2 - *version pour instrument harmonique*<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Première édition publiée par la Stockhausen Verlag, Werk 41-1/2, 1975. Les partitions sur lesquelles nous travaillons ont été entièrement réécrites.

<sup>16</sup> Toutes les pièces de *Tierkreis* sont présentées dans ces deux formats.

<sup>17</sup> La version pour instrument harmonique est celle de la boîte à musique.

La très belle couverture de la partition livre plusieurs informations.



Exemple 3 – couverture de la partition

Outre le titre de l'œuvre ainsi que le nom du compositeur, cette couverture reprend à l'intérieur du cercle le nom de chacun des signes du zodiaque, les dates qui les délimitent, ainsi que les pictogrammes associés à ceux-ci.

À l'extérieur sont renseignés la note polaire ainsi que l'ambitus (en petites notes) de chaque signe. Y figurent également le mouvement métronomique ainsi que la durée de la mélodie sans ses reprises.

Le signe de la *Balance* a donc comme note polaire *si*<sup>18</sup><sup>18</sup>, son ambitus va de *ré*#3 à *fa*#6, le mouvement métronomique est  $J = 71$  et la durée totale de la mélodie sans ses répétitions est 23,66 secondes.

En personnalisant chaque signe par une note polaire et un ambitus différent, ainsi qu'en attribuant un tempo et une durée pour singulariser chacun d'eux, Stockhausen s'inscrit dans la continuité de ce qu'on appelle communément « l'esprit sériel ».

Comme le montre également cette couverture, toutes les notes polaires s'enchaînent de manière chromatique.

La notice qui accompagne la partition précise qu'il est possible de commencer par n'importe quel signe, mais, ensuite, il faut impérativement conserver l'ordre chromatique.

Dans la partition, le cycle commence par le signe du *Verseau* (*Aquarius*) – celui qui s'ouvre vers la fin du mois de janvier<sup>19</sup><sup>19</sup>. En commençant par celui-ci, le signe du *Lion*, celui de Stockhausen, se trouve en 7<sup>e</sup> position et donc au centre de l'édifice. Le *Lion* est dominateur, il

<sup>18</sup> Dans la partition, la mélodie est 8<sup>va</sup>.

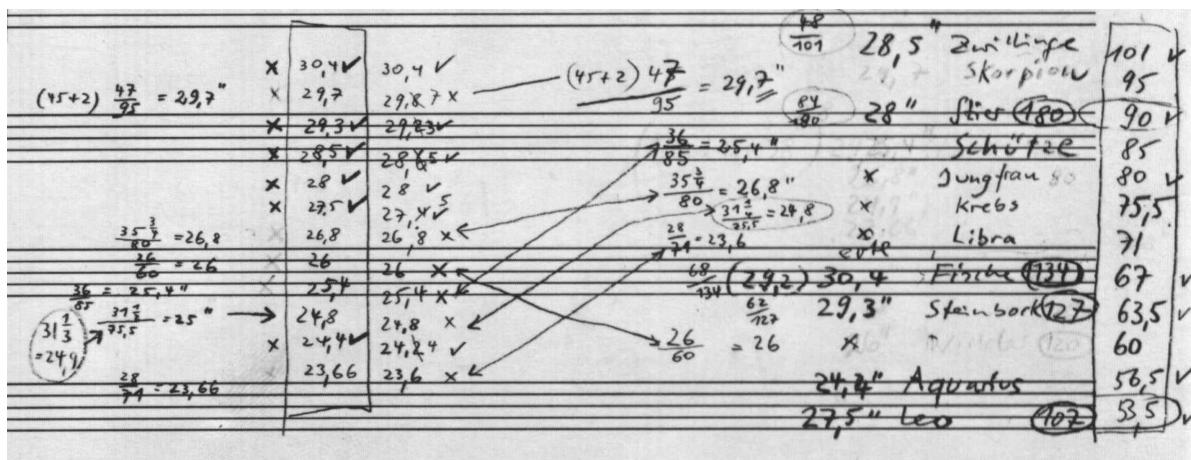
<sup>19</sup> Débuter par le signe du *Verseau* pourrait être aussi lié à l'Ère du *Verseau* – Ère dans laquelle, pour certains astrologues, nous étions déjà en 1975.

a besoin de prestige... nous disent certains traités d'astrologie ! Et comme il se doit, il a pour note polaire *la*.

Au-delà de ces premières constatations, on ne peut s'empêcher d'imaginer d'autres progressions que la simple échelle chromatique continue. Ce sont plus particulièrement les doubles indications de tempo pour certains signes qui incitent à vérifier s'il n'y a pas une autre progression.

Le tempo du signe du *Bélier* est noté de la manière suivante :  $\text{j} = 60/\text{j} = 120$ . Idem pour le signe des *Poissons* pour lequel Stockhausen indique  $\text{j} = 67/\text{j} = 134$ . Est-ce bien utile ? Est-ce une manière de signaler au musicien qu'il peut prendre l'une ou l'autre référence métrique au moment de la réalisation ?

Afin de comprendre les raisons de ces quelques doubles indications de tempo, il faut examiner attentivement les nombres se trouvant à l'extrême droite d'un des feuillets des esquisses (exemple 4). Partant de 53,5 (le tempo du signe du *Lion* au bas de la colonne), ces nombres progressent ensuite pour aboutir au signe des *Gémeaux* ( $\downarrow = 101$ )<sup>20</sup>. Cette progression engendre dès lors une autre chronologie et, inévitablement, une autre série dodécaphonique que le simple déroulement chromatique ascendant. Du côté gauche de l'esquisse, les nombres partant de 23,66 au bas de la colonne (durée de la mélodie du signe de la *Balance*<sup>21</sup>) et allant jusqu'à 30,4 (signe des *Poissons*) laissent transparaître une troisième chronologie et, par conséquent, une troisième série dodécaphonique.



#### Exemple 4 – détail d'un des feuillets des esquisses

<sup>20</sup> Lorsqu'il y a deux indications de tempi, c'est le premier nombre qui est retenu.

<sup>21</sup> Pour rappel, les durées correspondent aux mélodies sans leurs répétitions.

L'exemple ci-dessous classe les douze pièces en fonction de ces trois progressions.

### Exemple 5 – les 3 progressions

Le premier système reprend celui de la progression chromatique originale (toutes les informations figurant sur la couverture y sont reprises).

Le second classement (la progression des tempi) s'ouvre par le signe du *Lion* qui, ici aussi, trouve une place privilégiée dans l'édifice. L'indication de tempo est  $\text{J} = 53,5$ . C'est ensuite le *Verseau* ( $\text{J} = 56,5$ ), suivi du *Bélier* ( $\text{J} = 60$ ), etc.

La logique de cette progression numérique entretient un rapport étroit avec la progression chromatique des hauteurs. En effet, en multipliant le nombre associé au signe du *Lion* (53,5) par  $1,0595\dots$ , qui n'est autre que la  $\sqrt[12]{2}$  à partir de laquelle l'échelle chromatique tempérée est construite, on obtient 56,68. C'est le tempo du signe du *Verseau* arrondi par Stockhausen à 56,5. Il suffit ensuite de multiplier ce nouveau nombre par  $1,0595\dots$  pour obtenir le tempo suivant, etc.

La troisième progression, celle générée à partir des durées, place à nouveau le signe du *Lion* au plein centre de l'édifice.

L'une de ces séries serait-elle une sorte de « méta-série » qui aurait un impact sur l'organisation dodécaphonique des autres signes ? Notre investigation n'a, pour le moment, rien donné de concluant.

Ce type d'engendrement à partir des tempi ou des durées (autrement dit à partir de la dimension temporelle) est une préoccupation récurrente dans l'œuvre de Stockhausen. Cette attention particulière au temps et à sa relation aux autres paramètres, est décrite et développée dans un important article bien antérieur à la composition de *Terkreis* : « ... comment passe le temps... »<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Karlheinz Stockhausen, « ... comment passe le temps... », contrechamps n°9, éditions l'âge d'homme, 1988, pages 26-65.

Ce portrait général terminé, passons à l'analyse du signe de la *Balance* dont l'auteur de ces quelques lignes est natif.

### Le signe de la *Balance* – *Waage* – *Libra*

Les natifs de la *Balance* sont nés entre le 23/9 et le 22/10. Sont associés à ce signe la planète *Vénus* (déesse de l'amour, de la séduction et de la beauté féminine) ainsi qu'un des quatre éléments, l'*Air*. Lorsqu'on compulsé quelques traités d'astrologie, certains mots comme équilibre, hésitation, harmonie, justice, etc., reviennent assez systématiquement pour caractériser ce signe<sup>23</sup> – comme nous le verrons plus loin, ces éléments exogènes à la musique, ainsi que les paroles de la version vocale de *Tierkreis*, peuvent servir lors d'une réalisation.

Dans la partition pour voix, les paroles sont données en allemand et en anglais. Nous y avons ajouté une traduction française à partir de l'allemand<sup>24</sup>.

Paroles en allemand : *Libra Waage Luft Winde Venus Freund Geliebte West Abend Herbstfrucht lieblich harmonisch ausgleichend tanzend wiegend verliebt.*

Paroles en anglais : *Libra balance air winds Venus friend beloved lover west evening autumn ripened fruit lovely harmonious peaceful dancing swaying in love.*

Traduction française à partir de l'allemand<sup>25</sup> : *Libra balance air vents Vénus ami amante Ouest soir fruit d'automne charmant harmonieux conciliant dansant berçant amoureux.*

Outre les notes, les chiffres, les schémas, etc., les esquisses contiennent trois prénoms, dont deux, Suja et Jill (tous deux natifs de la *Balance*) sont ceux des dédicataires du signe<sup>26</sup>. L'analyse qui suit s'attache, en partie, à décrypter ce que les esquisses peuvent apporter dans l'investigation analytique.

<sup>23</sup> Les caractéristiques que nous proposons sont extraites en grande partie de deux ouvrages consacrés au zodiaque. *La symphonie du zodiaque*, Luc Bigé, éditions Saint-Michel, 1993 et *Traité pratique d'astrologie*, André Barbault, éditions Seuil, 1961 (ouvrage malheureusement épuisé).

<sup>24</sup> Le texte écrit par Stockhausen dans la version vocale de *Tierkreis* ne contient pratiquement aucune ponctuation.

<sup>25</sup> L'absence de ponctuation offre souvent plusieurs traductions possibles. Nous avons choisi celles qui nous semblaient les plus proches du propos (ce sera également le cas pour le signe de la *Vierge* auquel nous nous intéresserons plus loin).

<sup>26</sup> Toutes les pièces de *Tierkreis* sont dédicacées.

## Analyse de la mélodie

23.9. - 22.10

Venus

$\text{♩} = 71$  (Dauer 23,66) oder beliebig langsam

Waage - Libra

Exemple 6 – forme, note polaire, enveloppe sérielle...

La mélodie est segmentée en cinq propositions (A à E). Les valeurs longues, mais aussi les barres de mesure qui ponctuent chacune d'elles, justifient ce découpage<sup>27</sup>.

Très présente au début de la mélodie, la note polaire *si* (couleur verte à l'exemple 6) se fait de moins en moins présente en avançant vers la fin de la proposition C. Elle revient ensuite, progressivement, au premier plan. Cette note polaire est entendue à treize reprises<sup>28</sup>.

Les autres notes constitutives de l'enveloppe sérielle sont signalées par la couleur rouge et bleue – la note arbore une couleur rouge lorsqu'elle se trouve au-dessus de la note polaire et bleue lorsqu'elle se trouve en dessous<sup>29</sup>. L'alternance des couleurs montre un mouvement pendulaire (comme une balançoire) qui peut aisément être mis en rapport avec quelques-uns des mots choisis par Stockhausen pour la version vocale de *Tierkreis* (équilibrant, berçant) et plus généralement avec les notions d'équilibre, de justice... souvent évoquées dans les traités d'astrologie pour ce signe.

Certaines notes, signalées par une taille réduite, jouent un rôle secondaire. C'est le cas de *do* à la deuxième mesure qui brode *ré*, ainsi que de *mi*, qui, à la troisième mesure, amène *ré*<sup>30</sup>. Étonnamment, une note n'est pas numérotée par Stockhausen. Il s'agit de *la*<sup>#</sup> qui, à l'avant-dernière mesure, complète le total chromatique présent dans toutes les mélodies<sup>31</sup>. Ayant toutes les allures d'une sensible, celle-ci doit-elle être comprise comme associée (en binôme) avec *sol* qui le précède ? C'est l'hypothèse la plus plausible, car *la*<sup>#</sup> complète le total chromatique présent dans toutes les mélodies.

Deux notes dans cette série de base sont numérotées à deux reprises et signalées par des flèches à l'exemple 6 : *ré*<sup>#</sup> et *fa*<sup>#</sup>, toutes deux dans des registres différents. Par leurs répétitions, elles acquièrent, tout comme la note polaire, bien entendu, un statut particulier. Elles sont non seulement présentes au climax de la mélodie (proposition C), mais sont également les

<sup>27</sup> Comme nous le verrons plus loin, la première barre de mesure s'explique via un autre paramètre.

<sup>28</sup> C'est, souvent, le nombre 13 qui apparaît dans les autres signes alors qu'en lien avec les douze signes et le total chromatique, nous aurions pu nous attendre à voir apparaître systématiquement 12 – nous y reviendrons ultérieurement.

<sup>29</sup> Toutes les notes colorées en rouge et en bleu, ainsi qu'une des notes polaires, sont celles qui portent des chiffres encerclés dans l'esquisse de la *Balance*.

<sup>30</sup> Avant d'acquérir un rôle secondaire, ces notes ornementales, la plupart du temps en valeurs courtes, ont été au premier plan dans la série de base.

<sup>31</sup> Bien qu'ayant réduit sa taille, nous lui avons conservé la couleur bleue.

marqueurs de l'ambitus. De plus, associées à la note polaire, elles engendrent un accord parfait de *si* majeur présent de manière éloquente au moment du climax. L'importance de cette harmonie consonante peut être mise en relation avec le mot « harmonieux » présent dans les paroles de la version vocale.

Les derniers instants de cette mélodie marquent efficacement la conclusion. Les deux intervalles, la seconde augmentée *sol-la* et plus particulièrement le demi-ton qui suit, font que *la* laisse véritablement désirer l'arrivée de *si*. Est-ce à nouveau une référence aux traits caractéristiques du signe ? Possible, car la planète *Vénus* (déesse de l'amour et de la séduction), mais aussi le mot *amante* présent dans la version vocale, peuvent y faire songer.

L'exemple suivant reprend de manière synthétique l'enveloppe sérielle de cette mélodie (nous y avons inclus *la*)<sup>32</sup>.



Exemple 7 – série des hauteurs principales

Qu'en est-il du rythme dans cette mélodie qui s'étale sur un total de 28 noires ?

Sur le plan local, le rythme s'organise autour du déploiement d'une valeur courte suivie d'une valeur longue (en triolet) et de son inverse. Cette rythmique, pouvant faire songer à une berceuse, est en parfaite adéquation avec le signe de la *Balance* et plus encore avec le mot *berçant* présent dans les paroles écrites par Stockhausen.

23.9. - 22.10

Venus

Exemple 8 – l'organisation rythmique

De manière plus globale, les chiffres encadrés dans l'exemple ci-dessus précisent le nombre de noires utilisées pour opérer un mouvement pendulaire à partir de la note polaire (Stockhausen a placé une barre de mesure à l'issue de chaque aller-retour). La première partie de la mélodie, celle qui mène vers le climax de la quatrième mesure, utilise les nombres pairs tandis qu'à partir

<sup>32</sup> L'enveloppe mélodique en arche, ou en éventail, figure à deux reprises au centre de l'esquisse. Une fois avec et l'autre sans *la*.

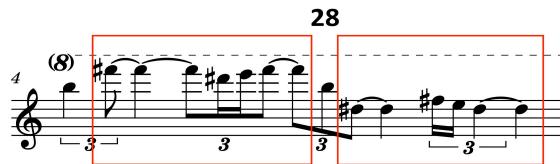
de ce climax, les nombres impairs s'imposent. Cette progression numérologique est notée à deux reprises dans l'esquisse (verticalement et horizontalement) via des liaisons reliant les chiffres (exemple 9).



Exemple 9 – *détail de l'esquisse du signe de la Balance*

La progression numérologique présentée verticalement s'accompagne de l'addition de ses constituants – soit 28.

Non seulement la mélodie se déroule sur un total de 28 noires, mais la 28<sup>e</sup> note de celle-ci (*si*) se trouve très précisément au centre de la mesure de climax. En raison de cette position, elle se trouve également au centre d'une symétrie tout à fait remarquable qu'il est difficile de ne pas rattacher au pictogramme et à la notion d'équilibre souvent mentionné parmi les traits spécifiques à la *Balance*.



Exemple 10 – *Axe de symétrie du climax*

À la double ornementation *fa#-ré#-mi-fa#* (premier cadre) répond, de manière symétrique, une double ornementation *ré#-fa#-mi-ré#* (second cadre).

C'est aussi le moment où l'accord de *si* majeur émerge non seulement dans la dimension horizontale, mais également, nous le verrons plus loin, dans l'accompagnement harmonique.

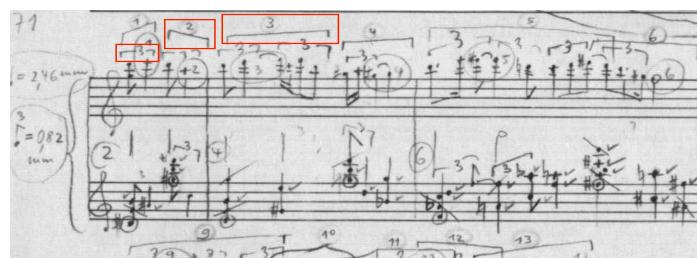
Bien que moins prégnantes, d'autres symétries mises en évidence par les hampes dans l'exemple ci-dessous (de petits palindromes) sont présentes sur le plan des hauteurs.



Exemple 11 – *d'autres symétries*

Lors d'une réalisation instrumentale, ces éléments devraient (pourraient...) faire l'objet d'une attention toute particulière.

Une des informations présentes dans les esquisses ne trouve aucun écho dans la partition. Il s'agit des 13 crochets numérotés associant des notes – ce que nous considérons comme des groupes :



Exemple 12 – *détail de l'esquisse du signe de la Balance*

Ils sont repris à l'exemple 13 à l'aide de traits. La plupart du temps, ces groupes se juxtaposent (traits rouges), mais il arrive aussi qu'ils se chevauchent (traits bleus). C'est particulièrement frappant lors des deux dernières mesures.

23.9.-22.10.

## Waage - Libra

Venus

$\text{♩} = 71$  (Dauer 23,66") oder beliebig langsam

8va

1 2 3 4 5 6

7 8 9 10 11 12 13

(8) 4

Schluss

## Exemple 13 – groupements

Cette information peut-elle avoir une implication lors d'une réalisation ? Si à chaque chevauchement (note commune), un autre instrument prend le relais, nous obtenons une *mélodie de timbre*.

## Analyse de l'accompagnement

Ce qui frappe à l'écoute de l'accompagnement, c'est sa dimension harmonique. L'exemple 14 reprend tous les accords en usant de quelques enharmonies ainsi que d'un code couleur. Les notes rouges en alternance avec les notes bleues signalent les changements d'accords, tandis que les notes vertes renseignent les notes étrangères (très peu nombreuses) aux triades tantôt majeures, tantôt mineures dont se compose tout l'accompagnement.

23.9. - 22.10.

## Waage - Libra

Venus

$\text{♩} = 71$  (Dauer 23,66") oder beliebig langsam

8va

sempre  $\text{R} \ddot{\text{e}} \text{d}$

ré# sol# mi sol fa fa#

Schluss

7 8 9 10 11 12 13

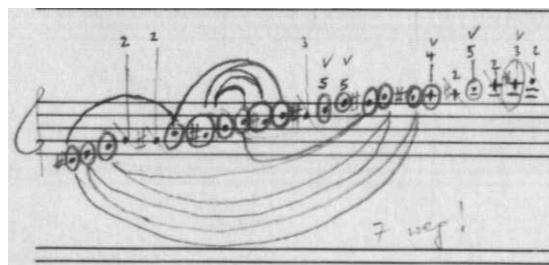
do si do# sib ré la

Schluss

## Exemple 14 – les constituants harmoniques de l'accompagnement

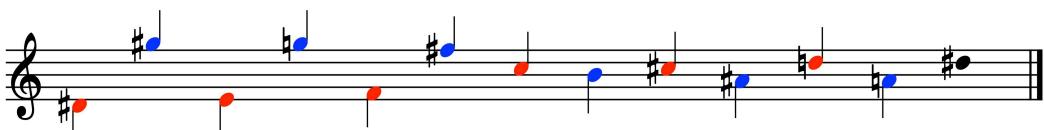
Le premier agrégat est un accord de *ré* majeur dont la quinte est appogiaturée par la note polaire présente aussi dans la mélodie. Au deuxième temps de cette même mesure, c'est d'abord un accord de *sol* mineur qui est entendu avant de suggérer celui de *sol* majeur avec l'apparition de *si* (*do* dans la partition originale). Ces changements d'accords à chaque mouvement pendulaire de la mélodie autour de la note polaire se poursuivent ensuite de manière implacable, provoquant inévitablement un élargissement du rythme harmonique, suivi de son rétrécissement.

Les fondamentales des douze accords sont reprises en toutes lettres sous le texte musical. La logique du système est aisément lisible. Lors des trois premières mesures, un mouvement chromatique ascendant (*ré#-mi-fa*) est contrebalancé par un mouvement chromatique descendant (*sol#-sol-fa#*) – encore cette idée d'équilibre cher à la *Balance*. Ce processus engendre une réduction progressive des intervalles allant de 5 à 1 demi-ton. Un intervalle de 6 demi-tons (l'intervalle manquant) mène ensuite à la fondamentale *do* à partir de laquelle le mouvement inverse s'opère (augmentation progressive des intervalles de 1 à 5 demi-tons). À la reprise (rappelons que le texte est entendu au minimum trois fois), l'accord initial de *ré#* majeur s'enchaîne au dernier accord (*la* majeur) par un intervalle de 6 demi-tons<sup>33</sup>. Dans l'esquisse, le parcours des fondamentales est noté à l'aide de liaisons (exemple 15).



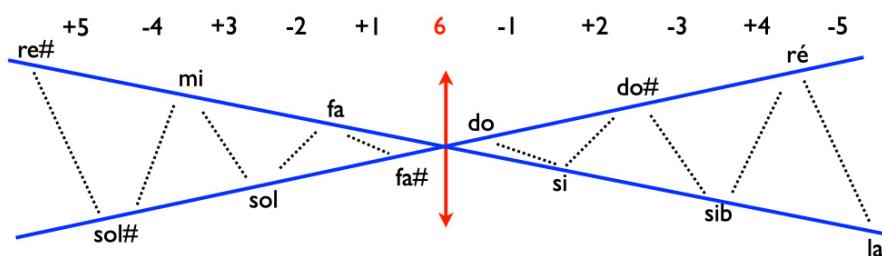
### Exemple 15 – détail de l'esquisse du signe de la Balance

Réécrit, ceci donne :



### Exemple 16 – les fondamentales des accords

Ou encore, sous une autre forme, en ramenant la première partie de l'échelle dans l'8ve :



### Exemple 17 – enveloppe intervallique des fondamentales des accords

<sup>33</sup> Tous les intervalles, qu'ils soient ascendants ou descendants, sont donc présents à deux reprises (équilibre et équité !).

La *Balance* est hésitante, elle a soif de justice, d'équité, d'équilibre... Si elle donne d'un côté il faut qu'elle donne de l'autre...

Comme le montre l'exemple 18, toutes les fondamentales relevées ci-dessus accueillent tantôt des accords majeurs, tantôt mineurs, voire les deux en alternance.

23.9. - 22.10.

Venus

Waage - Libra

Exemple 18 – synthèse harmonique de l'accompagnement

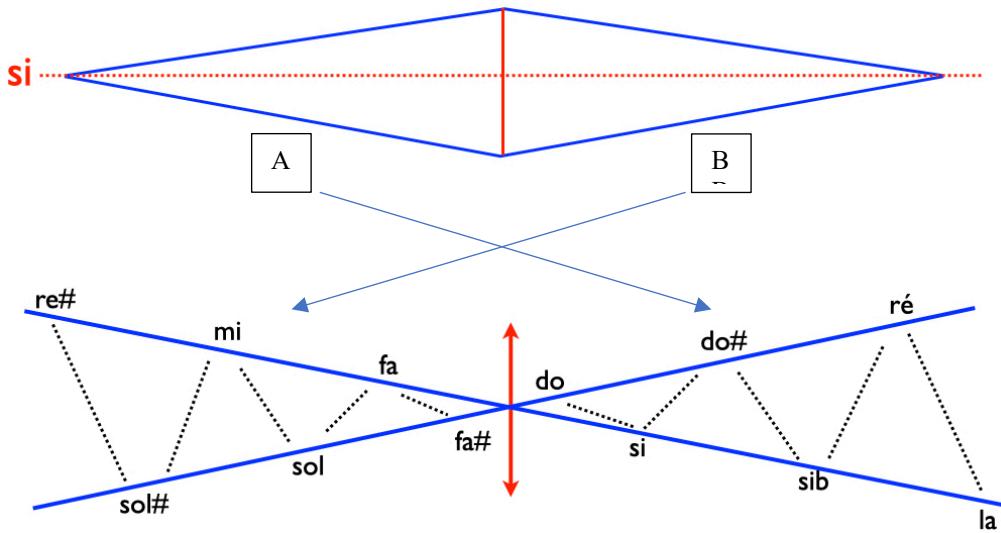
La portée sous le texte original (2) reprend les triades en position fondamentale sans les notes étrangères aux accords majeurs et mineurs. Le code couleur se passe de longs commentaires : les notes rouges représentent les 3ces majeures des accords, les bleues, les 3ces mineures. La portée 3 ne reprend que les fondamentales<sup>34</sup>.

Stockhausen a pris soin de faire en sorte que la symétrie mélodique présente au climax le soit également sur le plan harmonique puisqu'à **M/m/M** répond **m/M/m**<sup>35</sup>.

<sup>34</sup> Cette présentation constitue un assez bon support pour préparer une réalisation.

<sup>35</sup> La symétrie est en réalité plus large puisqu'elle englobe les mesures 4 et 5 (**M/m/M - m/M/m : m/M/m - M/m/M**).

La mise en relation graphique des fondamentales de l'accompagnement avec l'enveloppe de la mélodie donne un résultat intéressant puisque les soufflets des parties A et B s'inversent<sup>36</sup>.

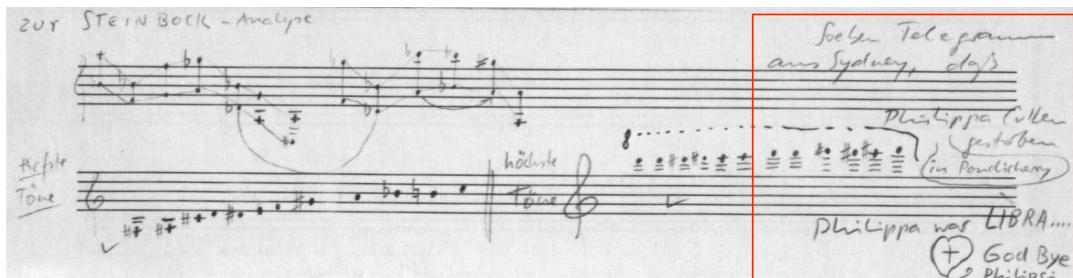


Exemple 19 – enveloppes de la mélodie et de la progression harmonique

Dans l'esquisse, Stockhausen a biffé plusieurs composantes harmoniques. Est-ce la contrainte organologique des boîtes à musique qui l'oblige à les supprimer ou un choix compositionnel ? Quoi qu'il en soit, celles que Stockhausen a biffées peuvent éventuellement être utilisées lors d'une réalisation.

Bien qu'ayant peu d'impact sur la réalisation, signalons encore que la rencontre entre la mélodie et son accompagnement engendre, à de nombreuses reprises, des accords « classés » de 3 ou 4 sons : les deux premiers temps de la deuxième mesure laissent entendre un accord de 7e de dominante sur *mi* ; le troisième temps de la 3e mesure un accord de *fa* majeur ; le quatrième temps de la mesure 4 un accord parfait de *si* majeur/mineur, etc.

Enfin, un élément présent dans l'esquisse de la *Balance* semble totalement étranger au projet compositionnel comme l'information se trouvant au bas du feuillet (exemple 20) où Stockhausen note l'annonce du décès d'une amie, la danseuse Philippa Cullen.



Exemple 20 – détail de l'esquisse du signe de la Balance

<sup>36</sup> Nous reviendrons ultérieurement sur l'implication des formes graphiques ou autres objets au moment d'une réalisation.

### Quelques idées pour une réalisation instrumentale.

Imaginons un duo de flûtes ou de clarinettes à partir de la mélodie sans son accompagnement. Dans la première réalisation (exemple 21a), l'un des instrumentistes pourrait se charger de tout ce qui se trouve au-dessus de la note polaire, l'autre de tout ce qui se trouve en dessous. Certes, cette solution tombe sous le sens, mais ce qui importe ici, c'est qu'elle émane de l'observation analytique.

Waage - Libra

$\text{♩} = 71$

Exemple 21a – élément de réalisation

Se joignant au duo, un violon pourrait garder tous le long de cette mélodie une pédale de *si* jouée *pp* et en son harmonique. Cette pédale peut être réarticulée à l'attaque de chaque note polaire et s'accompagner d'un coup de triangle ou de crotale (le trio devient quatuor...). Et si un violoncelliste est à portée de main, il pourrait jouer la note polaire sous la forme d'un ostinato rythmique en pizzicato. Le rythme ? Celui qui se trouve à la base de la mélodie :  $\text{♩}\text{♩}$  en triolet, ou son inverse,  $\text{♩}\text{♩}$  plus commun dans les berceuses occidentales.

Waage - Libra

$\text{♩} = 71$

Exemple 21b – élément de réalisation

Dans la seconde proposition de réalisation (21b), les deux premières mesures n'utilisent que les notes principales de la série (le squelette mélodique en quelque sorte) toujours ventilées aux

deux instruments. À partir de la troisième mesure, quelques-unes des notes d'ornementations sont conservées afin de dynamiser l'arrivée du climax durant lequel le texte original et donc la symétrie, sont préservés. La fin de cette proposition de réalisation (mesure 5 et 6) élimine progressivement les notes ornementales pour revenir au squelette initial.

L'élément associé au signe (l'*Air*) peut lui aussi donner naissance à une idée musicale et plus particulièrement timbrique : comme jouer toute la mélodie en sons éoliens (particulièrement efficace à la flûte).

L'accompagnement et sa dimension harmonique peut, lui aussi, être porteur d'un certain nombre d'idées musicales. Un instrument polyphonique pourrait faire entendre la suite des accords de manière purement verticale ou sous la forme d'arpèges. Un instrument monodique pourrait, quant à lui, tisser une ligne mélodique en choisissant certaines notes dans la trame harmonique. La mélodie pourrait s'accompagner par les seules fondamentales des accords auxquelles on assigne un rythme de berceuse, etc.

Enfin, nous l'avons évoqué plus haut, l'élément associé au signe (l'*Air*) peut, lui aussi, agir sur la réalisation<sup>37</sup>. Nous pourrions multiplier les exemples, mais ce qui importe dans la démarche proposée, c'est de créer un lien étroit entre ce que l'analyse révèle et la réalisation.

### Le signe de la *Vierge* : *Jungfrau – Virgo*

Dans le zodiaque, le signe de la *Vierge* (22.8. – 23.9.) précède celui de la *Balance*. Les mots qui reviennent le plus souvent pour caractériser celui-ci sont : économie, parcimonie, conservation, temporisation, la manie du détail, l'attachement aux principes, aux règles et consignes, etc. Pour certains astrologues, les natifs du signe de la *Vierge* ont des accointances avec les mathématiques. C'est l'élément *Terre* ainsi que la planète *Mercure* qui lui sont associés.

La note polaire est *si*5, l'ambitus va de *si*2 à *fa*6<sup>38</sup>, le mouvement métronomique est  $\text{J} = 80$  et la durée d'un cycle mélodique est 26,8''.

Tout comme pour le signe de la *Balance*, nous reprenons ci-dessous le texte de la version vocale, ainsi que la partition dans ses deux formats.

Paroles en allemand : *Virgo Jungfrau Klarheit aus Merkur Spätsommer Reife Klugheit Vorsicht Kühle gewissenhaft hilfsbereit ; Virgo Jungfrau erdhaft ordnend Schönheit des Denkens der Vernunft und Symmetrie Du goldener Mittelweg.*

Paroles en anglais : *Virgo virgin Mercury clear late summer mellow sensible cautious and aloof conscientious, serving, modest ; Virgo earthy ordering beauty of thinking, reason and of symmetry you golden middleway.*

Traduction française à partir de l'allemand : *Virgo vierge (jeune fille) clarté de Mercure fin de l'été maturité intelligence prudence fraîcheur consciencieux prévenant ; Virgo vierge (jeune fille) terrestre ordonné beauté de la pensée, de la raison et de la symétrie toi voie du milieu.*

<sup>37</sup> C'est ce que propose la version pour flûte, piccolo, clarinette, trompette et piano de 1983 : Nr. 419/10.

<sup>38</sup> Dans la partition la mélodie est 8<sup>va</sup>.

23.8. - 23.9.

Merkur  
Jungfrau - Virgo

Exemple 22 – partition pour mélodie seule

23.8. - 23.9.

Merkur

Jungfrau - Virgo

Exemple 23 – partition pour instrument harmonique

## Analyse de la mélodie

23.9.

Jungfrau - Virgo

Merkur

Exemple 24 – premier regard analytique

La mélodie est segmentée en 3 propositions : A, B et C.

Ce sont les valeurs longues, mais aussi l'enveloppe générale de celle-ci qui expliquent ce découpage.

Les propositions A et B ont un profil mélodique assez similaire : un mouvement ascendant suivi d'un mouvement descendant (les traits reliant les notes sont repris de l'esquisse figurant en annexe). La proposition C est globalement descendante avant de proposer un saut de quinte diminuée très dynamique pour conclure. Le climax de cette mélodie arrive à la quatrième mesure, là où la note la plus aiguë (*fa*) est répétée. Et comme pour marquer de manière significative ce moment important, Stockhausen place ce sommet expressif très précisément à la « proportion divine » inversée ( $0,382 - 0,618$ ). Ne l'oublions pas, le signe de la vierge est associé aux mathématiques.

Très présente en début de mélodie, la note polaire (*si* en rouge) se fait de plus en plus rare en allant vers la fin de la mélodie. Comme pour toutes les pièces de *Tierkreis*, c'est une série dodécaphonique spécifique qui personnalise le signe de la *Vierge* (les notes bleues et le *si* numérotés à l'exemple 24<sup>39</sup>). *Fa*, entendu dans des registres différents (6<sup>e</sup> et 8<sup>e</sup> notes de la série), est numéroté à deux reprises dans l'esquisse.

La charpente mélodique semble construite à partir de plusieurs accords qui peuvent trouver leur place dans un édifice tonal (exemple 25).

23.8. – 23.9. **Jungfrau – Virgo** Merkur

$\text{♩} = 80$  (Dauer 26,8'')

**A** *8va*  
*accord de Sib majeur*  
 1 1 2 1 2 3 1 2 3 5  
*suite de Fibonacci*

*(lab) couleur mixolydienne sur sib*

**B** *climax*  
*accord de sib mineur*  
 1 3 2 8

**C**  
*centre de la mélodie (36)*  
*accord de ré# mineur*  
 5 1 2 5 3 8

### Exemple 25 – regard détaillé

C'est le cas pour les trois premières mesures dont l'enveloppe mélodique se terminant sur *fa* s'articule autour d'un accord de *si*, majeur (notes rouges). Dès lors, indépendamment de l'apparition du *la*, qui peut évoquer une couleur myxolydienne passagère, ce *fa* peut-il être assimilé à une demi-cadence ? Cette référence possible à la syntaxe tonale se vérifie également dans le choix des notes délimitant l'ambitus. Si *fa*, qui marque la demi-cadence, mais aussi le climax de la mélodie, est considéré comme la dominante, alors *mi* (*ré* dans la partition à la mesure 7), est la sous-dominante. Pour appuyer un peu plus cette hypothèse, la proposition B fait entendre un accord de *si*, mineur (tonique minorisée) et le début de C un accord de *ré* mineur (*mi*) – l'accord de sous-dominante.

<sup>39</sup> La série et les chiffres qui l'accompagnent, figurent au bas de l'esquisse.

L’organisation rythmique ramène aux mathématiques. Comme le montrent les chiffres à l’exemple ci-dessus (l’étalon est la croche), toute cette mélodie est construite à partir de la suite de Fibonacci<sup>40</sup>. Une exception toutefois, car le dernier *si* ne totalise que 12 unités de croches et non 13 comme nous aurions pu l’attendre. Stockhausen considère-t-il, comme le suggère Giuliano d’Angiolini<sup>41</sup>, que le premier *si* anacrouisque s’additionne au long *si* final de 12 croches ? Comme nous le verrons ultérieurement, ce n’est peut-être pas la seule explication.

Lors de la proposition A, la progression arithmétique est régulière – les termes 1, 2, 3 et 5 s’enchâînent dans le bon ordre.

Par contre, Stockhausen permute certains termes lors des deux propositions suivantes (chiffres en rouge) et procède également, à deux reprises, au monnayage de la valeur de 8 croches<sup>42</sup> (*fa* à la mesure 5 et *mi* à la mesure 8). Pour Giuliano d’Angiolini, ce sont des raisons proprement musicales qui expliquent ces permutations et ces monnayages.

« [...] La période suivante {proposition B<sup>43</sup>} modifie cependant l’ordre, jusqu’ici régulièrement croissant, des valeurs de durée. Le *do* est une note de passage déjà apparue précédemment (donc est ici le fruit d’une interpolation dans la succession serielle). Elle équilibre le mouvement ascendant par rapport à la partie finale de la période précédente (*A*). Mais surtout sur le *do* doit se concentrer une énergie majeure, à travers une plus grande durée, pour l’élan suivant vers le sommet d’une ligne plus incertaine et accidentée (ce qui explique la mutation de l’ordre de durée de cette période).

« Le sommet de la courbe mélodique {*fa* à la mesure 5} dispose de la durée la plus longue {8 ♩} mais se présente en forme fractionnée (une répétition régulière) de sorte à décharger rythmiquement l’énergie accumulée. Une fonction analogue du rythme est reconnaissable à la fin du cycle mélodique {du *la*# au *si* final} là où la douzième note de la série – *mi* – est divisée dans sa durée en un ritardando-accelerando qui absorbe l’énergie d’attraction formée par le champ mélodique : {*fa*# de la mesure 7 au troisième *mi* de la mesure 8} pour ensuite rendre dynamique le retour vers la note initiale {2 derniers *mi* et *si*} »<sup>44</sup>.

Les deux notes monnayées s’enchâînent à la suivante par un intervalle de quinte diminuée qui, dans le paysage diatonique de cette mélodie, crée un contraste important.

<sup>40</sup> Suite de Fibonacci qui, nous le savons, entretien un rapport étroit avec la proportion divine.

<sup>41</sup> *Op.cit., Ibid.*

<sup>42</sup> Les deux doubles croches à la fin de la mesure 5 sont considérées comme des notes de passage.

<sup>43</sup> Les informations placées entre des accolades reprennent, sous une autre forme, les indications de notes, mesures, etc., signalées par d’Angiolini.

<sup>44</sup> *Ibid.*

Restons encore quelques instants dans le domaine des mathématiques.

23.8. – 23.9.

## Jungfrau - Virgo

Merkur

### Exemple 26 – rapports numériques

Le nombre de notes entendues à partir de chaque *sib*, est représenté par des chiffres à l'exemple 26. L'addition de ces nombres donne l'un des termes encore non utilisé dans la suite de Fibonacci : 21 (les doubles croches placées entre parenthèses ne sont pas comptabilisées). Ce nombre 21 est aussi présent lorsqu'on additionne le nombre d'apparitions de chaque terme :  $6*1\,\,\, \downarrow - 5*2 - 4*3 - 3*5 - 2*8 - 1*12 = 21$  (pour rappel, nous avions posé la question de savoir pourquoi le dernier *sib* de la mélodie avait comme valeur 12  $\downarrow$  et non 13. Voici donc une autre hypothèse, numérologique celle-là).

D'autres nombres, comme les additions liées à la suite de Fibonacci qui figurent en haut et à droite dans l'esquisse, restent à décrypter :  $1+2+3+5+8+13 = 32$ , et  $1+1+2+1+2+3+1+2+3+5\dots 1+2+3+5+8+13 = 72$ .

72 est, à une unité près, le nombre de croches dont se compose la mélodie (71 au total) et 32, toujours à une unité près, le nombre de notes présentes dans l'accompagnement (33 au total).

Une dernière observation sur le plan mélodique s'impose avant de passer à l'analyse de l'accompagnement. Tout comme dans l'esquisse du signe de la *Balance*, Stockhausen a placé dans l'esquisse de la *Vierge* des crochets délimitant 13 groupes qui, nous l'avons évoqué précédemment, peuvent être utilisés au moment de la réalisation (le code couleur utilisé pour le signe de la *Balance* est conservé).

23.8. – 23.9.

## Jungfrau – Virgo

Merkur

**climax**

### Exemple 27 – les groupes

## **Analyste de l'accompagnement**

L'exemple 28 donne l'échelle complète du signe de la *Vierge* : la portée du bas reprend les notes qui alimentent l'accompagnement, celle du haut les notes utilisées pour la mélodie<sup>45</sup>.

A musical score for 'The Star-Spangled Banner' in G major. The vocal line is in soprano (soprano) and the piano accompaniment is in bass (bass). The vocal line starts with a piano dynamic and includes lyrics such as 'O'er the rampart we watch'd' and 'We are free'. The piano accompaniment provides harmonic support with sustained notes and chords. The score is set on a five-line staff with a treble clef for the vocal line and a bass clef for the piano accompaniment. The vocal line is marked with '8va' (octave up) and includes dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The piano accompaniment is marked with 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). The score is presented in a clear, legible font with musical notation and lyrics.

### Exemple 28 – Échelle complète de la mélodie et de son accompagnement

Comme les chiffres le montrent clairement, c'est à partir de la suite de Fibonacci que l'échelle de l'accompagnement se construit. Celle-ci commence par un agrandissement progressif des intervalles jusqu'à huit demi-tons avant de se refermer symétriquement – Stockhausen installe de la sorte un lien fort entre les éléments rythmiques et mélodiques. L'ambitus de cette échelle s'inscrit dans un intervalle de quinte diminuée qui, ramené dans l'octave, est aussi celui qui clôture la mélodie (*mi – si*).

23.8. - 23.9.

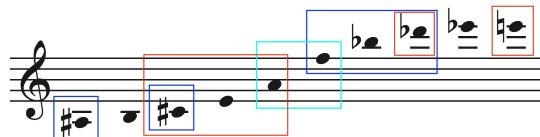
Merkur

### Exemple 29 – contexte harmonique

Outre les accords présents dans la charpente mélodique, plusieurs « accords classés » sont présents dans la rencontre entre l'accompagnement et la mélodie – la couleur rouge signale les accords de *si*, mineur, la verte l'accord de *mi*, mineur, la magenta l'accord de *si*, majeur, la bleue les accords de *fa* majeur et l'orange l'accord de *la* majeur.

Cette profusion d'accords de 3 sons s'explique assez aisément, puisque l'échelle de l'accompagnement, bien que liée à la suite de Fibonacci, contient bon nombre de composantes harmoniques comme le montrent les cadres à l'exemple ci-dessous : les bleus reprennent les composantes d'un accord de *si*, mineur, les rouges celles d'un accord de *la* majeur et le bleu ciel les composantes partielles d'un accord de *fa* majeur.

<sup>45</sup> Bien que non utilisé dans l'accompagnement, le *mi* grisé fait partie des notes communes à l'échelle de l'accompagnement et à celle de la mélodie.



### Exemple 30 – composantes harmoniques de l'accompagnement

Les traits ascendants et descendants figurant dans l'esquisse de la mélodie sont repris à l'exemple 31. Nous y avons ajouté des traits bleus à l'accompagnement. Comme pour la mélodie, ceux-ci montrent globalement les mouvements montants et descendants

23.8. – 23.9. *Jungfrau – Virgo* Merkur

*8va* (Dauer 26,8'')

*sempre  $\ddot{\text{R}}\text{ed.}$*

### Exemple 31 – mouvements mélodiques ascendants et descendants.

## Quelques idées pour une réalisation instrumentale.

Si plusieurs des propositions suggérées pour le signe de la *Balance*, comme la mise en évidence par le timbre de la segmentation et des groupements, la mise en œuvre d'un parcours harmonique, etc., restent d'actualité, quelques-unes des particularités du signe de la *Vierge* peuvent amener d'autres idées. C'est le cas avec les mouvements mélodiques ascendants et descendants signalés par des traits à l'exemple 31. Ceux-ci pourraient générer des contrastes sur le plan timbrique (instruments et/ou modes de jeux différents), agir sur l'enveloppe dynamique, etc.

L'enregistrement de ce signe par l'ensemble Het Collectief commence par une assez longue introduction à partir d'un pattern rythmique n'utilisant que la note polaire. Généré à partir de la suite de Fibonacci, ce pattern se poursuit ensuite tout le long de la pièce<sup>46</sup>.

Les quelques mesures proposées à l'exemple 32 montrent une autre manière d'utiliser la suite de Fibonacci. Une trame en croches continues est jouée par une petite caisse à l'aide de balais (side drum 1), dans un tempo rapide et une dynamique *ppp*. De ce tapis sonore émergent des accents placés toutes les 8, 5, 3, 2 et  $1^{47}$  croches. Ce pattern rythmique est ensuite joué en mouvement rétrograde – une autre percussion, comme un wood-block, ou un violoncelle jouant la note polaire en pizzicato, peut renforcer ces accents<sup>48</sup>.

<sup>46</sup> Ce procédé n'est pas sans rappeler la *Talea*.

<sup>47</sup> Les cycles pourraient aussi aller jusqu'à 13, voire 21.

<sup>48</sup> Cette idée d'un parcours et de son rétrograde n'est pas sans rapport avec le miroir des intervalles de l'accompagnement.

Sur le plan sonore, ce processus fait entendre des rebondissements successifs qui se resserrent pour ensuite s'éloigner<sup>49</sup>.

Sur le plan formel, un cycle complet pourrait servir d'introduction avant que la mélodie, jouée ici par un trombone en augmentation rythmique<sup>50</sup>, ne vienne se déposer sur cette toile de fond. Et si une seconde petite caisse est disponible dans l'ensemble instrumental, elle réalisera le même pattern rythmique, mais en sens inverse (side drum 2)<sup>51</sup>.

*J. = 200*

**Trombone**

**Side Drum 1**

**Side Drum 2**

**Tbn.**

**Si. Dr. 1**

**Si. Dr. 2**

### Exemple 32 – matrice pour une réalisation

Ajoutons encore que des composantes complètement indépendantes du texte musical peuvent s'inscrire dans le projet. Nous pensons ici à la projection possible d'images comme une spirale divine ou toute autre forme géométrique ou picturale faisant référence au nombre d'or.

Les nombreuses ramifications possibles ouvrent alors un champ propice à un projet pluridisciplinaire<sup>52</sup>.

## Conclusion

L'étude d'une œuvre à la lumière des traces écrites et des esquisses – en particulier lorsqu'elles contiennent autant d'informations que celles concernant *Tierkreis* – s'avère être d'une aide précieuse pour l'analyse.

Si, souvent, elles viennent confirmer ce qu'un premier regard sur la partition révèle, elles donnent aussi des informations que la partition seule ne livre pas.

Dans le cas de *Tierkreis*, d'autres traces écrites viennent alimenter le regard analytique. C'est le cas du texte de la version vocale, ainsi que de la description des caractéristiques de chacun des signes. Ces éléments peuvent expliquer certains choix compositionnels que ni la partition ni l'esquisse ne livrent.

<sup>49</sup> Ce processus de rebondissements est utilisé par Pierre Boulez dans la deuxième section de *Messagesquise* pour un violoncelle principal et six violoncelles secondaires (1976).

<sup>50</sup> Le trombone pourrait aussi jouer la mélodie dans un tempo complètement indépendant de celui des percussions.

<sup>51</sup> Dans ce cas et pour créer une spatialisation, on prendra soin de ne pas mettre les deux instrumentistes côté à côté.

<sup>52</sup> Un projet de ce type fut réalisé il y a de nombreuses années à l'académie de musique de Saint-Gilles. Il réunissait des étudiants musiciens, plasticiens ainsi que des étudiants de la classe de déclamation.

Enfin, l'un des objectifs de cette contribution est de voir comment l'analyse de l'œuvre peut alimenter l'imaginaire et la créativité du musicien souhaitant réaliser l'un ou l'autre signe de *Tierkreis*.

Les quelques propositions faites pour réaliser les deux signes étudiés ci-dessus ne sont certes pas exhaustives et surtout ne constituent pas la seule manière de procéder. Il suffit d'écouter quelques-unes des innombrables versions figurant sur *YouTube* pour s'en rendre compte. Certaines sont très fidèles au texte original. Il s'agit, dans ce cas, d'une forme d'arrangement s'attachant le plus souvent à diversifier la dimension timbrique, plutôt que d'une « recomposition » comprenant bien plus de travail. Mais cette option, la « recomposition », pose plusieurs questions dont l'une est de savoir jusqu'où la manipulation du texte original peut aller.

L'écoute des différentes versions réalisées par Stockhausen montre que ces mélodies peuvent être jouées partiellement (ne faire entendre que la note polaire ou que les constituants de la série...), qu'elles peuvent être développées, qu'elles peuvent changer de tempo...

Mais, peut-on aller plus loin ? Peut-on y ajouter des éléments exogènes au texte du compositeur allemand comme le fait l'ensemble Het Collectief à quelques reprises et plus particulièrement pour le signe du *Lion* ? Est-ce permis ? La question reste ouverte.

Jean-Marie Rens

## Annexes – les esquisses des signes de la *Balance* et de la *Vierge*.

