

CREAȚII

Karlheinz Stockhausen *Klavierstück XI* și antrenamentul ființei supraumane

Cezar Bogdan Alexandru Grigoras

Compozitorul german Karlheinz Stockhausen s-a născut la data de 22 august 1928 în Mödrath, lângă Köln, într-o familie de muzicieni, fiind cel mai mare dintre cei trei fii ai părinților săi. Din prima sa căsătorie cu Doris Andreae – în 1951 – Stockhausen va avea patru copii, din care doi – Markus – trompetist și Majella – pianistă – se vor implica în mod activ în interpretarea și transmiterea muzicii tatălui lor. Din cea de-a doua căsătorie – 1967, cu Mary Baumeister, Stockhausen va avea încă doi copii, dintre care Simon devine la rândul său muzician, interesându-se în special de sintetizator.

Karlheinz Stockhausen este admis la Universitatea din Köln în anul 1948, pe care o va absolvi cu succes în 1951, cu o lucrare de diplomă ce consta în analiza aprofundată a *Sonatei pentru două pianе și percuție* de Béla Bartók. Chiar din anul 1950, Stockhausen frecventează cursurile Școlii de vară de la Darmstadt, care reprezentau încă din acea vreme leagănul modernității muzicale europene. În cadrul acestei atmosfere extrem de fertile a cursurilor de la Darmstadt, compozitorul german își definește principalele direcții creatoare, pe care își va fundamenta întreaga activitate componistică și muzicală.

Imaginea și influența figurii proeminente și predominante a Germaniei muzicale a anilor 1947-1950 – Paul Hindemith

(1895-1963) – persistă și în primele compoziții de tinerețe ale lui Stockhausen, cum ar fi: *Drei Lieder* [Trei lied-uri] pentru voce de alto și orchestră op. 1/10 – 1950 sau *Chöre für Doris* [Coruri pentru Doris] op. 1/11 – 1950. Odată cu descoperirea operei lui Schönberg prin intermediul cursurilor lui René Leibowitz și în mod special a creației lui Anton Webern – prin aportul dirijorului Hermann Scherchen (1891-1966), precum și a contactului cu opera lui Messiaen – la clasa acestuia de la Paris între 1952-1953, Stockhausen își schimbă direcțiile de orientare muzicală. Astfel, el acordă o prioritate absolută principiilor weberniene de deducție și unitate organică, mărturie fiind compozițiile sale *Kontra-Punkte*, op. 1 – 1952-1953 și *Klavierstücke I-IV*, op. 2 – 1952-1953. În același timp își formează și o concepție cu totul nouă, radicală, asupra timpului muzical, observată la Messiaen, pe care a aplicat-o în compoziția sa *Kreuzspiel* op. 1/7 – 1951, pentru oboi, clarinet bas, pian și trei percuții. Aceasta este perioada în care Stockhausen își formulează concepția asupra prospectivei colective pe de o parte, creând primele texte teoretice începând cu anul 1952, și asupra raționalității totale a scriiturii pe de altă parte, trăite ca exigență morală pe tot parcursul vieții sale creatoare.

În anul 1953, la Paris, Stockhausen descoperă opera lui Pierre Boulez, și tot atunci se orientează către domeniul muzicii electronice. Devine celebru prin compunerea lucrării de referință *Gesang der Jünglinge* [Cântecul adolescenților] op. 8 – 1955-1956, în care își afirmă extraordinara putere creatoare, manifestată prin absorbirea eterogenității materiei de bază, ce se transformă sub spectrul viziunii unei unități globale. Explorează și exploatează apoi parametrul spațial în lucrarea *Kontakte* – 1961, și pe cel temporal în compoziția *Hymnen* – 1967. Forța unică ce parcurge întreaga creație a lui Karlheinz Stockhausen este însă melodia. Seva melodismului stockhausian provine din puternica credință a compozitorului german în Divinitate, melodia sa ilustrând propria-i relație cu lumea exterioară, ea trebuind să reprezinte însăși universalitatea și pacea. Așadar, parametrul melodic domină toate partiturile lui Stockhausen, de la cele minuțios notate și până la cele ce au la bază muzica intuitivă, unde notația

muzicală dispare. Melodismul lui Stockhausen este pe deplin exprimat în toată creația sa, începând cu lucrarea *Mantra* – 1970 și până la opera în șapte zile *Licht* – 2002.

Bogata activitate pedagogică a lui Karlheinz Stockhausen se întinde de-a lungul a 50 de ani, cuprinzând numeroase cursuri și conferințe ținute pe întreg mapamondul, compozitorul ocupându-se personal de transmiterea imediată a creației sale în lume. Spre sfârșitul vieții, se observă la Stockhausen o liniștire și o apropiere mai accentuată de Divinitate. Mărturie în acest sens este ciclul neterminat de piese *Klang – Die 24 Stunden des Tages* [Sunet – Cele 24 de ore ale zilei] – 2004-2007, cu imnul *Veni creator* din cea de-a doua piesă *Freude* [Bucurie] – ce face legătura aici între Stockhausen și Mahler – și cea de-a patra piesă – ultima tipărită, *Himmels-Tür* [Poarta Cerului].

Karlheinz Stockhausen își fondează întreaga activitate creatoare pe dorința și căutarea continuă de a inova în domeniul muzical și pe conceptul său de a îngloba diferite elemente de bază, provenite din alte culturi, pe care le redă printr-o scriitură extrem de personală. În ceea ce privește gândirea sa muzicală, aceasta se concentrează pe raportul dintre structurarea la scară globală a operei sale și identitatea tuturor elementelor sale constitutive. Renunțând încă de timpuriu la tehnica de compoziție schönbergiană, Stockhausen manifestă o mare atracție către serialismul strict al lui Anton Webern. Astfel, în lucrări precum *Kontra-Punkte*, *Kreuzspiel* și *Klavierstücke II și III*, compozitorul utilizează această tehnică, ajungând la limitele extreme ale discontinuității de tip webernian, excluzând orice legătură între diferitele sunete muzicale. Mai departe, Stockhausen își organizează discursul muzical în grupe de sunete, în cadrul cărora există sunete principale și sunete secundare, ce gravitează în jurul celor dintâi. Această manieră de compoziție apare în *Klavierstücke VII și IX* și în lucrarea *Punkte*.

Între anii 1963-1968, acest principiu de organizare sonoră a determinat o mutație a notației muzicale către un model de scriitură relativizată, ce tinde spre o perpetuă transformare. Astfel, interpretul însuși devine factorul principal

al modelării și metamorfozării sunetelor, cu ajutorul mijloacelor electronice de prelucrare sonoră, ca în piese precum *Mixtur* – 1964, *Mikrophonie I* – 1964, *Hymnen* – 1967, *Stimmung* [Acordaj] – 1968.

În domeniul muzicii electronice, compozitorul utilizează diverse aparate, în special pentru a transforma materia sonoră sau pentru a realiza polifonii extrem de complexe. Dintre cele mai cunoscute opere realizate astfel, amintim: *Gesang der Jünglinge*, *Kontakte*, *Mantra*, *Licht*. După 1950, parametrul electronic intervine întotdeauna în conjuncție cu muzica instrumentală.

Stockhausen se stinge din viață la 5 decembrie 2007 la Kürten, lângă Köln, în propria casă, concepută de el în anul 1965.

Klavierstück XI

În momentul când Stockhausen s-a hotărât să compună o lucrare de tipul *Piese pentru pian XI*, acesta nu știa – sau nu dorea să știe – că deja în Statele Unite, compozitori din cadrul școlii muzicale din New York experimentaseră această tipologie de indeterminare, de operă deschisă. Mărturisirile aparțin pianistului David Tudor, căruia compozitorul german îi dezvăluia planurile sale de a crea o lucrare în care interpretul să fie lăsat să hotărască singur în ce direcție să meargă.

David Tudor cunoștea foarte bine acest tip de compoziții create deja în America, unele dintre acestea fiindu-i de altfel dedicate. Piesa lui Morton Feldman, intitulată *Intermission 6* – 1953, pentru unul sau două pianе, constă într-un număr de 15 secvențe sau fragmente, răspândite pe o foaie într-o ordine aleatoare, interpretului – sau interpreților – cerându-li-se să înceapă cu ce fragment doresc și să continue cu celelalte fragmente, într-o ordine ce trebuia să fie conformă inspirației lor de moment :

Intermission 6
(for 1 or 2 Pianos)

Morton Feldman
(1953)

The musical score for Morton Feldman's 'Intermission 6' is presented on a single page. It features ten staves of music, each consisting of a treble and a bass clef. The notes are sparse and scattered across the staves, with some staves containing only a few notes or rests. The notation includes various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Some staves have a '8va' marking above them, indicating an octave shift. The overall layout is minimalist and abstract, reflecting the composer's style.

Composition begins with any sound and proceeds to any other. With a minimum of attack, hold each sound until barely audible. Grace notes are not played too quickly. All sounds are to be

Copyright © 1963 by C.F. Peters Corporation
373 Park Avenue South, New York, NY 10016
International Copyright Secured. All Rights Reserved.

Morton Feldman, Intermission 6 – 1953, pentru 1 sau 2 pianе.

Earl Brown (1926-2002) creează tot în anul 1953 lucrarea intitulată *Twenty-five Pages* [Douăzeci și cinci de pagini], pentru un număr variabil de pianiști, între 1 și 25. Într-adevăr, lucrarea se compune din 25 de pagini, ce urmează însă a fi ordonate de către interpreți, conform dorinței lor din momentul interpretării. O altă particularitate a acestei piese este

faptul că paginile pot fi răsturnate, cele două portative putând fiind citite – la alegere – în cheia *so*/sau *fa* :

TWENTY-FIVE PAGES for 1 to 25 Pianos (1953) Earle Brown (1926–2002)

The image displays two systems of musical notation for the piece 'Twenty-Five Pages' by Earle Brown. Each system consists of two staves. The notation is complex, featuring numerous sharp signs (#) and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'z' (zest). The first system is labeled 'Page 1' at the top left, and the second system is labeled 'Page 1' at the bottom right. Vertical text on the right side of the first system reads 'Ludolf/Pianos No. 11147 © 2008 by Henry Ludolf, Verlag'. Vertical text on the left side of the second system reads 'Ludolf/Pianos No. 11147 © 2008 by Henry Ludolf, Verlag'.

TWENTY-FIVE PAGES for 1 to 25 Pianos (1953) Earle Brown (1926–2002)

Earl Brown, fragment din lucrarea „25 de pagini” – 1953, pentru 1-25 de piano. Se observă reversibilitatea partiturii.

Făcând parte dintr-un proiect de anvergură, ce conținea inițial 21 de piese pentru pian, *Klavierstück XI* a apărut în anul 1956. A fost o creație ce a suscitat încă de la primele audiții reacții dintre cele mai diverse, devenind una dintre lucrările cele mai controversate, analizate și comentate din cea de-a doua jumătate a sec. al XX-lea. Deși – după cum am putut observa mai sus – piesa lui Stockhausen nu a fost prima de acest gen, totuși ea a fost considerată lucrarea prototip a operei muzicale deschise, a creației aflate sub spectrul indeterminării. Compozitorul german a deschis în acest fel un drum pe care nu au ezitat să îl urmeze imediat, nume celebre precum Luciano Berio sau Mauricio Kagel, pentru a-i cita numai pe cei care s-au alăturat din primul moment curentului aleator. În domeniul cercetării muzicologice, au fost publicate sute de cărți, articole și recenzii ce au ca subiect această piesă pentru pian. Cercetările s-au extins inclusiv în domeniul matematicii, al probabilității și statisticii, al fizicii și acusticii, precum și în sfera psihologiei percepției.

Partitura lucrării *Klavierstück XI* constă într-o singură foaie de dimensiuni impresionante – 54/94 cm. – pe care sunt imprimate 19 fragmente muzicale, ce diferă ca dimensiuni. Așezarea în pagină a acestor fragmente este realizată în așa fel încât să nu favorizeze inducerea unei anumite succesiuni, ideea compozitorului fiind aceea de a lăsa interpretului deplina libertate de alegere a propriului parcurs. Conform indicațiilor din prefața lucrării, solistul începe să cânte fragmentul pe care i se oprește privirea prima dată, la întâmplare. Următorul fragment este ales în același mod aleator, cu privirea. Este formulată în mod explicit interdicția de a se fixa orice fel de conexiuni prealabile între fragmente. Succesiunea acestora trebuie să fie rezultatul unui proces similar celor din *happening*. Se continuă în acest fel, fragmentele putându-se repeta de maxim două ori. Când un fragment este repetat, se vor observa indicațiile dintre paranteze. Acestea se referă în special la transpunerea în sus sau în jos cu una sau două octave. De asemenea, în momentul repetării unui fragment, există și sunete între paranteze, care se pot omite. Lucrarea ia sfârșit în momentul în care un fragment a ajuns la cea de-a treia repetiție. În cadrul unei reprezentații

există posibilitatea ca unele fragmente să fie repetate de câte două ori sau să nu fie cântate deloc. Stockhausen recomandă ca această piesă să se cânte – dacă este posibil – de două sau mai multe ori în cadrul unui recital.

























Ca și mulți alți compozitori, Stockhausen a ajuns să creeze o astfel de lucrare fiind influențat de o multitudine de factori și elemente. Influențele venite din literatura simbolistă – și în special poezia lui Mallarmé – dar și tehnicile de creație utilizate de Tristan Tzara (1896-1963) l-au atras pe Stockhausen și l-au îndrumat pe calea realizării conceptului de operă deschisă în domeniul creației muzicale. O altă sferă de influență a fost cea a școlii americane de compoziție, în frunte cu John Cage, și care, deși negată cu vehemență de către unii reprezentanți ai componisticii europene, a avut o importanță substanțială. Metodele de aplicare și de realizare utilizate pe cele două continente se vor dovedi a fi diferite, dar idealurile și conceptele au fost similare.

Revenind la prezentarea structurală a acestei piese pentru pian, să menționăm că deși există multe similitudini la nivel grafic, macro-formal și conceptual între piesa lui Morton Feldman – *Intermission 6* și cea a lui Stockhausen, la nivel de micro-structură și de complexitate lucrurile sunt extrem de diferite. În vreme ce fragmentele din piesa lui Feldman sunt compuse din sunete singulare, secvențele din *Klavierstück XI* se prezintă ca niște structuri de o complexitate ritmico-melodică extremă. Deși la o primă vedere se poate afirma că din punct de vedere melodic ne aflăm în zona serialismului dodecafonic – utilizarea celor 12 sunete fiind evidentă – ulterior s-a dovedit că Stockhausen nu a pornit în elaborarea fragmentelor sale de la un travaliu bazat pe înălțimi și frecvențe, ci de la unul bazat pe structuri ritmice. Așadar, la început a fost ritmul. Aceste considerații sunt astăzi posibile datorită dezvăluirii de către compozitor la începutul anilor '80 a schemelor inițiale și a materialelor pe care le-a folosit în cursul elaborării *Pieseii pentru pian XI*.

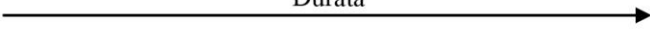
Inspirându-se din experimentele ritmice ale lui Olivier Messiaen (1908-1992), și în special din structurile ritmice aritmetic-evolutive elaborate de acesta în studiul pentru pian

Mode de valeurs et d'intensités [Mod de valori și intensități] – 1949, Stockhausen recurge la elaborarea unor matrice ritmice proprii, bazate tot pe o serie de structuri aritmetice, care conțin câte șase rânduri și un număr variabil de coloane – de la una la șapte. În primele rânduri ale fiecărei matrice, avem valori ritmice ce se succed conform unei ordini matematice simple, bazată pe adădare, după cum urmează : două coloane de ritmuri $e + q$, trei coloane de $e + q + q$. , patru coloane de $e + q + q + h$, și așa mai departe, într-o progresie aritmetică simplă. Pentru exemplificarea influenței lui Messiaen, prezentăm în exemplul următor tabloul explicativ al duratelor cromatice din studiul *Mode de valeurs et d'intensités* :

Valori:

Diviziunea I : durate cromatice de la 1		la 12		(								etc.)
Diviziunea II : durate cromatice de la 1		la 12		(								etc.)
Diviziunea III : durate cromatice de la 1		la 12		(								etc.)

Începând cu al doilea rând al matricelor, valorile simple pe care le-am observat în primul rând se augmentează puțin câte puțin, în mod neregulat, ajungându-se la un grad sporit de complexitate ritmică în rândul al șaselea. Structurile ritmice prezente în celulele din diferitele matrice sunt permutate și reorganizate succesiv, în urma acestor operații obținându-se o matrice ritmică finală, extrem de complexă, pe care Stockhausen a organizat-o în șase coloane și șase rânduri. Din cele 36 de structuri ritmice rezultate, compozitorul a ales un număr de 19, care au constituit baza ritmică a celor 19 fragmente din *Klavierstück XI* :

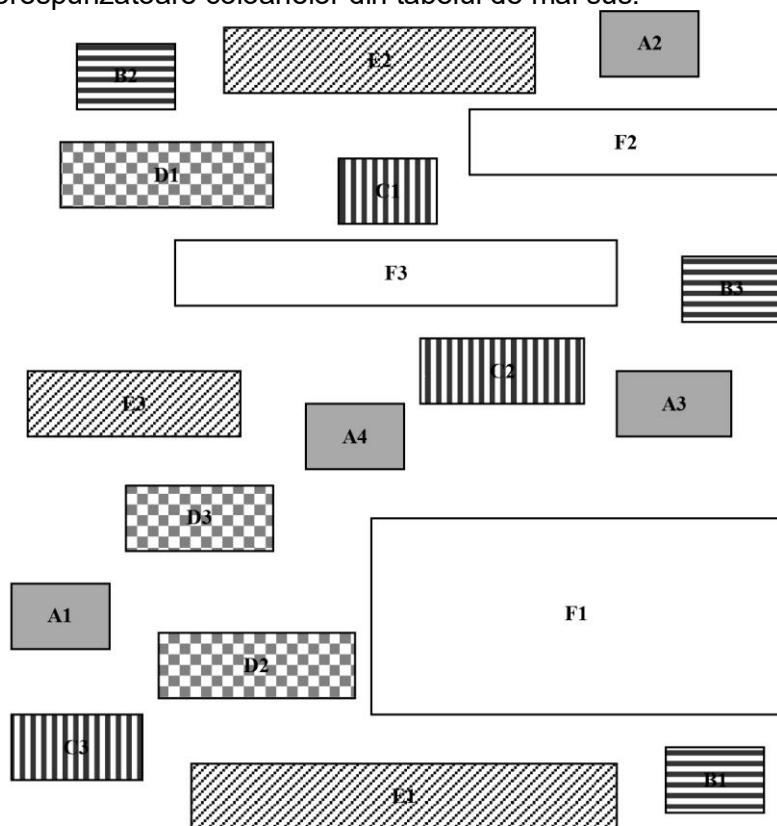
Grupa	A	B	C	D	E	F
Nivel de complexitate ritmică		5		11		17
		6	8			18
	1		9	12		x
	2			13	14	
	3		10		15	
	4	7			16	19
Durată 						

Tabel reprezentând schema matricei ritmice finale și amplasamentele fragmentelor alese de Stockhausen. Căsuța „x” indică alegerea inițială a compozitorului pentru fragmentul 19.

Cu excepția primei coloane și a ultimului rând, Stockhausen a ales câte trei fragmente din fiecare coloană și rând, ce sunt ordonate în funcție de durată și de complexitate, conform tabelului de mai sus. Din punct de vedere ritmic, fragmentele formează grupe, ce coincid coloanelor tabelului. Fragmentele componente ale unei grupe au în comun durata timpilor prezenți, exprimate în tabelul matricei printr-un anumit număr comun de unități-optimi. În momentul transpunerii ritmurilor din tabel în partitură, Stockhausen a dublat toate valorile, unitățile-optimi transformându-se astfel în unități-pătrimi. În tabelul următor se vede organizarea structurală în grupe, codul atribuit fiecărui fragment, precum și duratele relative, în funcție de unitățile-pătrimi din partitură :

Nr. Frag.	Grupa	Codul Fragmentului	Durata relativă în unități-pătrimi
1	A	A1	3
2		A2	
3		A3	
4		A4	
5	B	B1	6
6		B2	
7		B3	
8	C	C1	10
9		C2	
10		C3	
11	D	D1	15
12		D2	
13		D3	
14	E	E1	21
15		E2	
16		E3	
17	F	F1	28
18		F2	
19		F3	

În diagrama următoare, am reprodus schematic amplasarea celor 19 fragmente, într-un mod similar amplasării lor originale pe partitură. Se consideră că această amplasare favorizează neutralitatea interpretului, neinfluențându-l în nici un fel în momentul alegerii fragmentului următor. Menționăm că prezenta codificare cu ajutorul sistemului alfanumeric este originală. Grupele de fragmente se identifică în cadrul diagramei cu ajutorul codului și a texturilor de fond corespunzătoare coloanelor din tabelul de mai sus.



Identificarea diferitelor fragmente cu ajutorul codurilor și asocierea lor pe grupe de durate ; această schemă reproduce aproximativ amplasarea fragmentelor de pe partitura originală.

În cadrul fragmentelor notate, la aprecierea și cuantificarea duratei acestora, nu se iau în considerație notele reprezentate prin caractere mai mici, sub formă de apogiaturi, precum și diferitele ornamente precum triluri, *tremolo*-uri, sunete armonice. Aceste succesiuni de apogiaturi și ornamente constituie o țesătură melodică aparte, paralelă cu cea a notelor ce formează textul principal, notate cu caractere mari. Exemplificăm prin intermediul fragmentului A3, ce conține 3 pătrimi – considerându-se textul principal :



Stockhausen, Klavierstück XI – 1956, fragment. Din cele patru pseudo-măsuri ale fragmentului, se vor număra doar măsurile 2 și 4.

După ce a stabilit structura ritmică a întregii piese, Stockhausen a trecut la elaborarea părții înălțimilor și a sunetelor efective. Acestea au fost create printr-o translație a ritmurilor din matricea finală în frecvențe și deci în sunete. Putem spune că astfel, întreaga piesă este elaborată pe o bază ritmică. Frecvențele sunetelor sunt derivate direct, prin procedee matematice combinatorii, din raporturile procentuale existente între ritmurile din cadrul diferitelor fragmente. Ajunși în acest punct, trebuie să menționăm că preocuparea extremă a lui Stockhausen pentru matematică în general, și pentru combinații și permutări în special, nu era singulară la compozitorul german. După război a existat un curent artistic – prezent în literatură, arte vizuale și muzică – ce se inspira din metodele de cifraj și decodare folosite intens în comunicațiile din timpul celui de-al doilea război mondial. Artiștii vremii au găsit o sursă de inspirație în feluritele moduri de permutare și de codare – unele dintre ele extrem de avansate și de

sofisticate – ce erau utilizate de către serviciile secrete de informații.

Preocupările lui Stockhausen în acest domeniu merg atât de departe încât îl găsim printre studenții care asistă la cursurile și seminariile organizate de către savantul german Werner Meyer-Eppeler (1913-1960). Acesta era un cunoscut fizician, acustician, matematician și expert în teoria informației și organiza regulat cursuri de matematică combinatorică, probabilistică și tehnici de codare aleatorie și criptografie. Aceste probleme legate de operațiuni aleatoare și probabilistice, ating printre altele și domeniul lingvisticii, care îl interesa îndeaproape pe Stockhausen. Preocuparea sa majoră era reprezentată de aspectele limbajului legate de fondul și structura materialului unei limbi, calități lingvistice ce permiteau unei persoane să perceapă și să recunoască o limbă pe care o aude, dar pe care nu o cunoaște. Din punct de vedere muzical, aceste calități erau extrem de importante pentru compozitorul german, în căutările sale din domeniul aleatorismului.

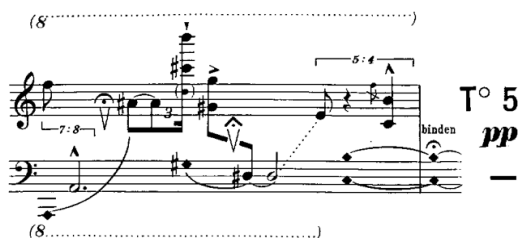
Vorbind despre creația sa, Stockhausen afirma : „*Piano Piece XI is nothing but a sound in which certain partials, components, are behaving statistically. If I make a whole piece similar to the ways in which this sound is organised, then naturally the individual components of this piece could also be exchanged, permuted, without changing its basic quality*” [*Piesa pentru pian XI nu este altceva decât un sunet, în care armonicele sau componentele acestuia se comportă statistic. Dacă concep o piesă întreagă în același mod în care acest sunet este organizat, atunci firește că părțile componente ale acestei piese pot fi permutate sau schimbate, fără ca aceasta să afecteze calitățile ei fundamentale*]¹.

Așadar, Stockhausen a avut în vedere structura morfologică fizico-acustică a sunetului – pe care a utilizat-o ca model – atunci când a conceput *Klavierstück XI*. Această

¹ Karlheinz Stockhausen, în *Stockhausen: conversation with the composer* [Stockhausen : conversație cu compozitorul], ed. de Jonathan Cott, Gateshead, Robson Books, 1974, p. 70.

preocupare pentru structura spectrală a sunetelor se poate observa și din concepția melodică a fragmentelor. Fiecare dintre acestea are în componență un sunet de bază, pe care îl putem denumi sunet pivot sau fundamentală acustico-armonică. În general, aceste sunete se prezintă ca fiind cele mai grave dintre toate sunetele ce compun respectivul fragment.

Statistic vorbind, sunetul cel mai des întâlnit în această postură este *la*, în cinci dintre cele 19 fragmente, la care se mai adaugă încă trei fragmente în care *la*-ul devine fundamentală în cazul în care fragmentul este repetat și mâna stângă a pianului transpune cu o octavă mai jos. În cazul din urmă, *la*-ul respectiv reprezintă sunetul cel mai grav de pe claviatura pianului :



*Stockhausen, Klavierstück XI – 1956, fragmentul C1. Se observă sunetul pivot *la*, care în cazul repetării fragmentului devine transpus cu o octavă mai jos.*

Este un lucru știut că un sunet produce cu atât mai multe armonice audibile cu cât frecvența sa este mai joasă. În acest caz, cel mai grav sunet de pe pian produce cel mai mare număr de armonice audibile și aceasta nu poate fi considerată o coincidență sau un rod al hazardului. Stockhausen a căutat în mod explicit obținerea unor efecte sonore extrem de bogate în armonice naturale, acest lucru fiind susținut și prin remarcabila absență din totalul sunetelor pivot a notelor *mi* și *si*. Acestea sunt singurele sunete din totalul cromatic de 12 ce nu se regăsesc în ipostaza de sunete fundamentale. Suprapunerea acestora peste *la*-ul dominant ar fi putut declanșa un fenomen de polarizare tonală de tip consonant, bazat pe relații armonice de cvinte.

Problematica interpretării acestei lucrări a suscitât un interes enorm. În definitiv, punctul de interes central al unei opere deschise este „*about how a text is read*” [despre cum anume este citit un text]¹. Tipologia improvizăției – sau mai bine spus a determinării selective – care se regăsește în această piesă pentru pian a fost pusă sub semnul întrebării de către John Cage. Acesta nu contesta existența indeterminării în creația lui Stockhausen, dar nu era satisfăcut cu gradul în care aceasta era reprezentată.

Analizând parametrii muzicali, constatăm că doar ritmul este strict determinat în toate fragmentele. Despre înălțimi, putem spune că sunt determinate numai în condițiile primei interpretări a unui fragment, cea de-a doua repetiție impunând diferite variante. În condițiile în care repetițiile fragmentelor – și deci implicit și modificările respective – sunt supuse unei cazualități fortuite, nu se poate vorbi de o determinare strictă a înălțimilor. Tempo-ul este parametrul care a suscitât cele mai multe discuții și dezbateri. Stockhausen recomandă interpretului alegerea unei game de șase tempo-uri, ordonate de la cel mai rapid – T1 – la cel mai lent – T6. Nu se dau indicații privind eventuale valori metronomice ale acestor tempo-uri, esențial fiind raportul dintre acestea. Despre nivelele dinamice și diferitele tipuri de atac, similitudinile cu studiul lui Messiaen *Mode de valeurs et d'intensités* sunt evidente. Stockhausen indică diferitele gradații dinamice între *ff* și *ppp* ca fiind fundamentale, peste care se pot adăuga atacuri ce augmentează nivelul dinamic al sunetului respectiv. Atacurile sunt indicate printr-o serie de semne, de tipul *legato*, *staccato*, sunete ținute sau combinații între acestea.

Indicațiile privind interpretarea devin obligatorii începând cu al doilea fragment, ce se va executa conform indicațiilor de tempo, atac și nivel dinamic ce se găsesc la sfârșitul fiecărui fragment. Există și cazuri în care unul dintre acești trei parametri este lăsat *ad libitum*. Așadar, aceste indicații se

¹ Karlheinz Stockhausen, prefață la CD-ul *Klavierstücke I-XVI*, Kürten, Stockhausen-Verlag, 2000.

referă la fragmentul următor, indiferent care va fi acesta. Orice succesiune fiind posibilă – incluzând aici și repetițiile posibile ale fragmentelor – realizăm că gradul de indeterminare capătă în acest fel dimensiuni și proporții colosale, numărul variantelor care pot rezulta astfel transcriindu-se printr-o cifră cu 39 de zero-uri. Astfel, deși maniera de notație muzicală este de o factură convențională – însă de o complexitate sporită – realizarea finală la cele două nivele – de macro dar și de micro-structură este lăsată în sarcina interpretului. Avem de a face cu o lucrare în care construcția în timp real a macro-structurii influențează și modifică în mod direct desfășurarea micro-structurii, în sensul derulării acelorasi fragmente conform unor parametri de tempo, dinamică și atac ce variază de fiecare dată, modificând caracterial aspectul fragmentului respectiv.

Vorbind despre implicațiile profunde ale acestor tipuri de piese, ce depășesc cadrul strict muzical, Stockhausen face următoarele aprecieri : „... *this music trains a new kind of human being, who has not yet become and who has not yet existed on this planet: a human being who can not only experience music which is similar to heartbeats and breathing and walking and running [...], but who can participate in the spatial and temporal differences, leaps, curves, changes of direction in involuntary melodies, rhythms, dynamics which, up to now, would have been considered « **superhuman** »*” [...această muzică pregătește un nou tip de ființă umană, care nu a apărut încă și care nu a mai existat pe această planetă : o ființă umană care trăiește muzica nu numai ca pe o asemănare cu bătăile inimii, cu respirația, cu mersul, cu alergatul [...], dar care poate participa în cadrul unor dimensiuni spațiale și temporale diferite, prin salturi, curbe, schimbări de direcție în melodii involuntare, ritmuri, nivele dinamice și care, până acum, ar fi fost considerat o ființă « **supraumană** »...]¹

¹ Karlheinz Stockhausen, prefață la CD-ul *Klavierstücke I-XVI*, Kürten, Stockhausen-Verlag, 2000.

SUMMARY

Cezar Bogdan Alexandru Grigoraș

Karlheinz Stockhausen - Creation and Interpretation in *Klavierstück XI*

Part of an ample project belonging to composer Karlheinz Stockhausen, which initially contained twenty-one pieces for piano, *Klavierstück XI* appeared in 1956. It was a work that aroused an array of different opinions from its first performances, becoming one of the most controversial, analysed, and commented works of the second half of the twentieth century. Although Stockhausen's work was not the first of its kind, it was still considered to be the prototypical work of the open musical work, of creation placed under the sign of indeterminacy.