



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Exemplaire - Votre bibliothèque

Carte - Votre bibliothèque

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

Canada

LA CITATION
DANS
LA PENSÉE CRÉATRICE DE BERND ALOIS ZIMMERMANN

LISE GABRIELLE VIENS

Faculté de musique
Université McGill
Montréal
septembre 1995

Thèse présentée à la
Faculté des Études Supérieures et de la Recherche
en vue de l'obtention du grade de
Philosophiae Doctor (Ph.D.)
en musicologie

©Lise Gabrielle Viens 1995



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your list - Votre référence

Quelle liste - Notre référence

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-612-08163-X

Canada

RÉSUMÉ

L'importance des procédés citationnels dans la pensée créatrice de Bernd Alois Zimmermann (1918-1970) est indéniable. Cette thèse explore les trois principaux aspects de la citation dans l'évolution de la démarche zimmermannienne: le pourquoi, le quoi et le comment. Le premier chapitre définit d'abord quatre catégories d'emprunt qui correspondent (bien que de manière non-exclusive) aux préoccupations d'ordre conceptuel qui font la spécificité de chacune des quatre périodes compositionnelles: la stylisation, l'hommage, le procédé de genèse téléologique et le *pluralisme* (technique compositionnelle définie par le compositeur vers 1960 et visant à traduire une conception sphérique du temps). Le deuxième chapitre envisage la question de la nature, des sources et du contenu de la citation, interprète le phénomène de récurrence d'un même fragment, d'un même thème ou d'un même type d'écriture dans plusieurs oeuvres et constate qu'une même logique - où le théologique et la temporalité fonctionnent comme points essentiels d'un réseau de signification - unit les oeuvres plus anciennes aux nouvelles. Le chapitre trois analyse le rôle stratégique des passages citants à la fois dans la forme globale et comme solution aux problèmes compositionnels rencontrés. Le chapitre quatre s'intéresse aux modes de construction des passages citants et montre la fascination du compositeur pour les techniques polyphoniques franco-flamandes (cantus firmus, canon de proportion et isorythmie) où l'emprunt de fragments liés historiquement à ces types de structures et souvent issus d'un répertoire prétendu universel permet à la fois la création de textures qui se chargent de sens et la possibilité pour l'auditeur de percevoir les différentes strates ainsi superposées.

ABSTRACT

The use of quotation is a crucial element in Bernd Alois Zimmermann's (1918-1970) creative thinking. This thesis explores the evolution of Zimmermann's compositional approach to the use of this procedure. The first chapter defines four categories of borrowing which correspond, although in a non-exclusive manner, to the features which characterize four compositional periods: stylisation, homage, teleological genesis and *pluralism* (a compositional technique defined by the composer around 1960 and aiming at representing a spherical conception of time). The second chapter considers the nature, source and content of the quotations and focuses on the recurrence of the identical fragments, themes and types of writing common to several works. It also establishes that the same logic - where theological concerns and the concept of time function as essential points in a network of reference - unifies older works with more recent ones. The third chapter analyzes the strategic role of passages containing quotations with respect to global form and as solution to compositional problems which confronted the composer. The fourth chapter deals with methods of construction which characterize passages with quotations and demonstrates the composer's fascination with Franco-Flemish polyphonic techniques (*cantus firmus*, proportional canon and isorhythm). In these contexts, borrowed fragments tend not only to have a historical association with such structural types, but also stem from a repertoire supposedly universal. This permits the creation of textures charged with meaning and allows the listener to perceive different superimposed layers.

REMERCIEMENTS

Je remercie le Professeur Brian Cherney, directeur de cette thèse, de m'avoir transmis, il y a huit ans, son enthousiasme pour l'oeuvre de Zimmermann. Sa présence et son jugement sûr lors des derniers stades de rédaction ont facilité l'achèvement du projet. Je remercie également le Professeur John Rea qui a généreusement accepté de lire cette thèse et dont la rigueur m'a permis d'en améliorer la présentation et le style.

Mes remerciements vont aussi à Martina Homma (musicologue à Cologne) et à Sally Groves (du Département de musique contemporaine des Éditions Schott à Londres) pour les renseignements et les documents qu'elles m'ont aimablement fait parvenir, à Ilse Zadrosny, pour ses conseils concernant la traduction des textes allemands, à Cynthia Leive et au personnel de la Bibliothèque de Musique de l'Université McGill de même qu'au personnel du Département des prêts interbibliothèques de la Bibliothèque McLennan de l'Université McGill, pour leur précieuse collaboration. Je remercie également le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada qui a soutenu financièrement ce projet pendant quatre années consécutives.

Cette entreprise a bénéficié de conversations fructueuses et complices avec mes collègues François de Medicis, Maria Anna Harley, James Harley et Olga Malyshko que jè salue ici. Enfin, pour leur support inconditionnel, j'exprime ma plus vive reconnaissance à mes parents, à ma famille et à ceux et celles dont l'amitié indéfectible a adouci les jours les plus difficiles. Je dédie ce travail à la mémoire de mon père, Réginald Viens.

TABLE DES MATIERES

	PAGES
Résumé	i
Abstract	ii
Remerciements	iii
Liste des exemples musicaux	vi
Liste des tableaux	x
 AVANT-PROPOS	 1
 CHAPITRE 1 CATÉGORIES CITATIONNELLES DANS LA PENSÉE CRÉATRICE ZIMMERMANNIENNE	
Introduction	8
Stylisation	10
Hommage	16
Téléologie et exégèse	24
Pluralisme	35
 CHAPITRE 2 NATURE, SOURCE ET CONTENU DE LA CITATION	
Introduction	48
Spiritualité	53
Temps	68
Ballet	70
Jazz	72
Le littéraire	75
 CHAPITRE 3 FONCTION STRUCTURELLE DES FRAGMENTS CITÉS	
Introduction	80
La citation apparaît rarement seule	82

	Chronologie de <i>Die Soldaten</i>	90
	La citation dans une structure tripartite	93
	<i>Die Soldaten</i> : Acte 2 scène 2	93
	<i>Die Soldaten</i> : Acte 2 intermezzo	108
	<i>Photoptosis</i>	114
	La citation dans une forme multipartite	122
	<i>Dialogue</i>	122
	<i>Présence, Antiphonen, Monologe</i> ...	133
CHAPITRE 4	LA CITATION GÉNÉRATRICE DE PROCÉDÉS COMPOSITIONNELS	
	Introduction	141
	Cantus firmus.....	147
	Canon	150
	<i>Die Soldaten</i> : Preludio	152
	<i>Requiem</i> : Dona Nobis Pacem	161
	<i>Requiem</i> : Ricercar	169
	Isoryhtmie	
	<i>Die Soldaten</i> : Acte 3 scène 4	173
CONCLUSION		179
ANNEXE 1	CATALOGUE DES OEUVRES ET RÉPERTOIRE DES CITATIONS	181
ANNEXE 2	IDENTIFICATION DES FRAGMENTS MUSICAUX CITÉS ET LOCALISATION DANS L'OEUVRE NOUVELLE	196
BIBLIOGRAPHIE		227

LISTE DES EXEMPLES

	PAGES
EXEMPLE 1-1: Zimmermann, Concerto pour hautbois, série	17
EXEMPLE 1-2: Stravinsky, Symphonie en ut (1940): premier mouvement, mesures 26-31. ©Schott & Co. Ltd., Londres. Reproduit avec l'autorisation de la European American Music Distributors Corporation.	18
EXEMPLE 1-3: Zimmermann, Concerto pour hautbois (1952), réduction pour piano: premier mouvement mesures 39-43. ©B. Schott's Söhne, Mayence, 1972. Reproduit avec l'autorisation de la European American Music Distributors Corporation.	19
EXEMPLE 1-4: Zimmermann, Concerto pour trompette (1954), réduction pour piano: mesures 199-235. ©B. Schott's Söhne, Mayence, 1977. Reproduit avec l'autorisation de la European American Music Distributors Corporation.	27
EXEMPLE 1-5: Zimmermann, Concerto pour trompette (1954), réduction pour piano: mesures 363-fin. ©B. Schott's Söhne, Mayence, 1977. Reproduit avec l'autorisation de la European American Music Distributors Corporation.	29
EXEMPLE 1-6: A: Zimmermann, Sonate pour alto solo (1955): série. B: Choral «Gelobet seist du Jesu Christ». C: Zimmermann, Sonate pour alto solo (1955); mesures 62-71. ©B. Schott's Söhne, Mayence, 1956. Reproduit avec l'autorisation de la European American Music Distributors Corporation.	32
EXEMPLE 1-7: Zimmermann, Sonate pour alto solo (1955): A: section 1 mesure 3 B: section 8 mesure 42. C: section 10 mesure 95. ©B. Schott's Söhne, Mayence, 1956. Reproduit avec l'autorisation de la European American Music Distributors Corporation.	33

EXEMPLE 1-8: Zimmermann, Sonate pour alto solo: section finale, mesures 115-148. ©B. Schott's Söhne, Mayence, 1956. Reproduit avec l'autorisation de la European American Music Distributors Corporation.	34
EXEMPLE 2-1: Zimmermann, <i>Antiphonen</i> (1961): quatrième mouvement, deux premières pages. ©Edition Modern, Munich, 1962.	51
EXEMPLE 2-2: Zimmermann, <i>Ich wandte mich und sah an alles unrecht das geschah unter der Sonne</i> : dernière page. ©B. Schott's Söhne, Mayence, 1972. Reproduit avec l'autorisation de la European American Music Distributors Corporation.	61
EXEMPLE 2-3: Distribution symétrique des tons et demi-tons dans le mode dorien.	64
EXEMPLE 3-1: Zimmermann, Concerto pour violon et orchestre (1950): A) série du second mouvement. B) mesure 82. C) <i>Dies irae</i> : deux premières sections du premier verset dans le mode original.	84
EXEMPLE 3-2: Zimmermann, Concerto pour violon et orchestre (1950), réduction pour piano: mesures 14-24. ©Schott's & Co. Ltd., Londres, 1962. Reproduit avec l'autorisation de la European American Music Distributors Corporation.	85
EXEMPLE 3-3: Zimmermann, <i>Les Soldats</i> : Acte 2 scène 2: A) mesures 139-140. B) série principale, inversée et transposée de cette scène (série 7: I2).	99
EXEMPLE 3-4: Zimmermann, <i>Les Soldats</i> (1957-1965): Acte 2, scène 2: A) 4 premières mesures de la mélodie de la vieille mère Wesener (mesures 153-156) correspondant à la première strophe du poème «La rose du Hainaut». B) 4 premières mesures du choral de Bach «Ich bin's ich sollte büßen», citées mesures 185-189.	99

- EXEMPLE 3-5: Zimmermann, *Les Soldats*: Acte 2 scène 2, 101-102
mesures 185-198. ©B. Schott's Söhne, Mayence, 1975.
Reproduit avec l'autorisation de la American European Music
Distributors Corporation.
- EXEMPLE 3-6: Zimmermann, *Les Soldats*: Acte 2, Intermezzo, 111-112
mesures 21-40. ©B. Schott's Söhne, Mayence, 1975.
Reproduit avec l'autorisation de la American European
Music Distributors Corporation.
- EXEMPLE 3-7: Zimmermann, *Dialogues* (1960/65), sixième 126
mouvement, série des hauteurs et série équivalente des tempi.
- EXEMPLE 3-8: Zimmermann, *Dialogues*, sixième mouvement: 128
comparaison des séries de tempi selon la série principale,
la version 1965 et la version 1960.
- EXEMPLE 3-9: Zimmermann, *Dialogues*, sixième mouvement: 130-131
esquisses. Source: Andreas von Imhoff, *Untersuchungen zum
Klavierwerke Bernd Alois Zimmermann (1918-1970)*
(Ratisbonne: Gustav Boss Verlag, 1976), 306-307.
- EXEMPLE 3-10: Zimmermann, *Monologues* (1964), second 138
mouvement, page 8-9. ©B. Schott's Söhne, Mayence, 1964.
Reproduit avec l'autorisation de la European American Music
Distributors Corporation.
- EXEMPLE 4-1: Zimmermann, *Les Soldats*, Preludio: mesures 11-15. 153
©B. Schott's Söhne, Mayence, 1975. Reproduit avec
l'autorisation de la European American Music Distributors
Corporation.
- EXEMPLE 4-2: Zimmermann, *Les Soldats*, Preludio: mesures 126-150 156-158
©B. Schott's Söhne, Mayence, 1975. Reproduit avec
l'autorisation de la European American Music Distributors
Corporation.
- EXEMPLE 4-3: Zimmermann, *Requiem für einen jungen Dichter*, fin 162
du Lamento et Dona Nobis Pacem. Source: Klaus Ebbeke,
«Textstruktur von Bernd Alois Zimmermann *Requiem für einen
jungen Dichter* [©B. Schott's Söhne, Mayence, 1989],»
Zimmermann, Requiem für einen jungen Dichter, Gary
Bertini et le Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester,
CD, Wergo 60180-50, 1989, 100-104.

EXEMPLE 4-4: Zimmermann, <i>Requiem für einen jungen Dichter</i> , Dona Nobis Pacem: mélodie du chant des mouvements ouvriers.	163
EXEMPLE 4-5: Zimmermann, <i>Requiem für einen jungen Dichter</i> , Dona Nobis Pacem: mesures 1-14. Source: Egizia Olshausen Rossi, «Zur Funktion von Sprache und Musik in Bernd Alois Zimmermanns <i>Lingual Requiem für einen jungen Dichter</i> ,» Thèse (doctorat), Université de Francfort, 1983, 190-191.	165
EXEMPLE 4-6: Zimmermann, <i>Requiem für einen jungen Dichter</i> , Dona Nobis Pacem: partie de trombones, partition page 205-206. Source: Egizia Olshausen Rossi, «Zur Funktion von Sprache und Musik in Bernd Alois Zimmermanns <i>Lingual Requiem für einen jungen Dichter</i> ,» Thèse (doctorat), Université de Francfort, 1983, 190-191.	168
EXEMPLE 4-7: Zimmermann, <i>Requiem für einen jungen Dichter</i> , Ricercar: première partie, Konrad Bayer, <i>der sechste sinn</i> (page 104). Source: Klaus Ebbeke, «Textstruktur von Bernd Alois Zimmermann <i>Requiem für einen jungen Dichter</i> [©B. Schott's Söhne, Mayence, 1989],» Zimmermann, <i>Requiem für einen jungen Dichter</i> , Gary Bertini et le Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester, CD, Wergo 60180-50, 1989, 84-89.	171
EXEMPLE 4-8: Josquin des Près, <i>Missa l'homme armé super voces musicales</i> : début du second Agnus. Source de la transcription: Glenn Watkins, «The Canon and Stravinsky's Late Style», <i>Confronting Stravinsky</i> édité par Jann Pasler (Berkeley: University of California Press, 1986), 229.	174
EXEMPLE 4-9: Zimmermann, <i>Les Soldats</i> , Acte 3 scène 4: mesures 14-19, partie de guitare.	175
EXEMPLE 4-10: Zimmermann, <i>Les Soldats</i> , Acte 3 scène 4: mesures 13-26. ©B. Schott's Söhne, Mayence, 1975. Reproduit avec l'autorisation de la European American Music Distributors Corporation.	176

LISTE DES TABLEAUX

	PAGES
TABLEAU 2-I: Zimmermann, <i>Antiphonen</i> (1961): identifications des fragments de textes cités.	50
TABLEAU 2-II: Liste des sources à caractère spirituel dans l'oeuvre de Zimmermann.	54
TABLEAU 2-III: Liste des références à la danse ou au ballet dans l'oeuvre de Zimmermann.	71
TABLEAU 2-IV: Liste des épisodes de jazz dans l'oeuvre de Zimmermann.	73
TABLEAU 3-I: Schéma de l'insertion des citations dans la forme globale (à partir des <i>Soldats</i>).	87-88
TABLEAU 3-II: Genèse et structure générale des <i>Soldats</i> .	91
TABLEAU 3-III: Zimmermann, Les <i>Soldats</i> , acte 2 scène 2, structure globale.	98
TABLEAU 3-IV: Schéma des grandes divisions de <i>Photoptosis</i> (1968) de Zimmermann.	117
TABLEAU 3-V: Vue d'ensemble et représentation plus détaillée de la section médiane de <i>Photoptosis</i> (1968) de Zimmermann.	118
TABLEAU 3-VI: Vue d'ensemble et représentation plus détaillée des sections citantes du sixième mouvement des <i>Dialogues</i> .	127
TABLEAU 3-VII: Nature de la relation entre <i>Présence</i> (1961) et <i>Dialogue</i> (1960/1965).	133
TABLEAU 3-VIII: Identification des collages de citations dans les différents mouvements de <i>Monologues</i> (1964).	136
TABLEAU 4-I: Liste des exemples musicaux choisis par Zimmermann dans son émission radiophonique «Sur les relations amicales entre la <i>mauvaise, nouvelle</i> musique et la <i>bonne, ancienne</i> musique [30.11.1963].»	146

TABLEAU 4-II: Zimmermann, Les Soldats, Preludio: représentation 154
du canon de proportion constituant une des strates des mesures 11-15.

TABLEAU 4-III: Schéma de la structure du Ricercar du *Requiem für* 170
einen jungen Dichter.

AVANT-PROPOS

De tout temps des compositeur(e)s ont eu recours à l'emprunt et à la combinaison et à l'assimilation d'éléments stylistiques hétérogènes. Ce n'est pourtant qu'au vingtième siècle et surtout vers le milieu des années soixante que ces techniques sont utilisées comme véritable stratégie compositionnelle; on pense à Luciano Berio, Mauricio Kagel, Lukas Foss ou encore George Rochberg. La multiplicité des conséquences compositionnelles et stylistiques qu'engendre l'emploi de plus en plus répandu de la citation vers la fin des années soixante rend toute tentative de conceptualisation et de généralisation ardue et c'est probablement la raison pour laquelle peu de musicologues s'y sont engagés. Parmi ceux-ci on notera tout particulièrement les travaux de Zofia Lissa¹, consacrés à l'examen de l'évolution des fonctions esthétiques de la citation dans l'histoire et qui ont en quelque sorte frayé le chemin, les travaux de Ivanka Stoianova², répertoriant des techniques compositionnelles associées à la citation dans la nouvelle musique exclusivement et la thèse de Michael Hicks³, également consacrée à la *nouvelle* citation.

Ce type de recherche a l'avantage de fournir des points de repères précieux dans l'appréhension de la situation globale. Pour Lissa⁴, les conditions de la citation dans les années soixante en particulier sont le symptôme d'une époque pendant laquelle émerge une nouvelle conscience historique et où la pureté stylistique cesse

¹Zofia Lissa, «Fonctions esthétiques de la citation musicale,» traduit par Jean-Jacques Nattiez, *Versus: Quaderni di studi Semiotici* (1974), 19-34 et «Historical awareness of music and its role in present day musical culture,» *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 4 (1973), 17-32.

²Ivanka Stoianova, «Fragment cité et énoncé fragmental en musique,» *Fragments, Les cahiers de Fontenay* 13.14.15 (1979), 152-170.

³Michael D. Hicks, «The New Quotation: its origin and functions,» Thèse (D.M.A.), University of Illinois at Urbana Champaign, 1984.

⁴Lissa, «Historical awareness of music and its role in present-day musical culture,» 32.

d'être un postulat et un critère de valeur dans le processus créateur. Pour Stoianova, «la technique compositionnelle du fragment cité et de l'énoncé fragmental [citant ou non] largement développé dans la musique contemporaine relève d'une modification essentielle du phénomène artistique par rapport à la tradition de l'oeuvre conventionnelle»⁵. Enfin, pour Michael Hicks⁶, qui tente de trouver les origines esthétiques et sociologiques de la nouvelle citation, une théorisation du nouveau phénomène doit nécessairement prendre en compte l'examen des trois concepts suivants: la conception du temps, le symbolisme et les nouvelles notions de structure.

En revanche, la tentative de définir le phénomène par la mise en évidence de certaines caractéristiques communes peut obscurcir une réelle compréhension des intentions individuelles ou n'en fournir qu'une vision superficielle. Ceci dit, il est surprenant de constater qu'encore moins d'études ont été consacrées, à l'instar des ouvrages de Peter Burkholder⁷ sur Charles Ives, à l'examen d'un corpus en particulier. On notera ici, entre autres, les travaux de Steven Bruns⁸ consacrés à George Crumb et de David Osmond-Smith⁹ et Ivanka Stoianova¹⁰ consacrés à Luciano Berio.

Par ailleurs, la nature même du phénomène ne peut que convier le musicologue à explorer d'autres sphères artistiques ou intellectuelles. Ainsi, les réflexions et les conclusions que l'on peut tirer des enjeux de la citations dans le monde littéraire ou

⁵Stoianova, 152.

⁶voir note 3.

⁷On notera, entre autres, Peter J. Burkholder, «Quotation and emulation: Charles Ives's uses of his models,» *Musical Quarterly* 71 (1985), 1-26.

⁸Entre autres, Steven Bruns, «*In stilo Mahleriano: Quotation and Allusion in the Music of George Crumb*,» *American Music Research Center Journal* 3 (1993), 9-39.

⁹David Osmond-Smith, *Playing on Words: a Guide to Luciano Berio's Sinfonia* (Londres: Royal Music Association, 1985).

¹⁰Ivanka Stoianova, *Luciano Berio: Chemins en musique*, Numéro spécial de la *Revue Musicale* 375-376-377 (1985).

encore de la manifestation de «son cas limite»¹¹ — le collage — dans le monde pictural, peuvent très bien profiter à une meilleure compréhension du phénomène dans le monde musical. Il m'a donc ainsi semblé essentiel de tenir compte, entre autres, des travaux de André Topia¹², de Gregory Ulmer¹³, de Claudette Sartiliot¹⁴ et de la publication par le Groupe Mu de l'ouvrage collectif intitulé *Collages*¹⁵. En privilégiant l'examen des conditions de la citation dans l'oeuvre de Bernd Alois Zimmermann (1918-1970), que Michael Hicks qualifie d'«ainé spirituel de la nouvelle citation»¹⁶ et en considérant les présupposés du phénomène dans d'autres champs artistiques, cette thèse tente de remédier à ces lacunes.

L'importance des procédés citationnels dans la pensée créatrice de Bernd Alois Zimmermann — sans aucun doute un des compositeurs qui a le plus conséquemment tenu compte de cette nouvelle conscience historique propre à son époque — est indéniable. D'une part, dès le début de son activité créatrice dans les années 40, le compositeur a montré une prédilection pour l'emprunt de matériaux disparates. D'autre part, la tension entre la force centrifuge des citations et le code rigoureux selon lequel elles sont insérées s'est avérée particulièrement efficace comme un des moyens de mettre en oeuvre le *pluralisme musical*, technique compositionnelle définie par le compositeur vers 1960 et visant à traduire une conception sphérique du temps.

¹¹Voir Gregory Ulmer, «The Object of post-criticism,» *The anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, édité par Hal Foster (Seattle: Bay Press, 1991), 89. Je remercie le Professeur Susan McClary d'avoir attiré mon attention sur cet article.

¹²André Topia, «Contrepoints joyciens,» *Poétique* 27 (1976), 350-358.

¹³Voir note 11.

¹⁴Claudette Sartiliot, *Citation and Modernity: Derrida, Joyce and Brecht* (Norman: University of Oklahoma Press), 1993.

¹⁵Groupe Mu, éditeur, *Collages* (Paris: Union Générale, 1978).

¹⁶Hicks, 126.

Cette thèse explore les trois principaux aspects de la citation dans l'évolution de la démarche zimmermannienne: le pourquoi, le quoi et le comment. Le premier chapitre concerne avant tout les ressorts conceptuels. Quatre catégories d'emprunt y sont, pour la première fois ici, définies — catégories qui correspondent (bien que de manière non-exclusive) aux préoccupations qui font la spécificité de chacune des quatre périodes créatrices que l'on peut identifier dans l'ensemble du corpus —.

Dans la première période (les années 40), il s'agira surtout de l'intégration d'objets stylistiques, tels le jazz ou des musiques populaires et ce, selon des procédés de stylisation issus d'une fascination avouée pour Stravinsky ou Milhaud et des premières manifestations de la citation en tant qu'hommage rendu aux maîtres dans des oeuvres où l'on décèle à la fois un désir d'établir une filiation et le caractère d'une lutte éclairée et consciente avec les *pères*. Dans la première moitié des années 50, soit la seconde période créatrice, ce sera principalement l'intégration d'une citation unique à la fin d'un processus téléologique et exégétique désormais sériel. Par exemple, la citation d'une mélodie de choral complète dans la dernière des 12 sections de la Sonate pour alto solo (1955), où chacune des 11 premières sections est imprégnée de réminiscences anticipées du choral. Enfin, à partir de la troisième période créatrice, la période dite *pluraliste* selon les propres termes du compositeur, le statut de la citation subit une modification d'envergure. Il ne s'agit plus de faire le portrait d'un objet stylistique — avec toute la notion de distanciation que cela implique — ni d'intégrer une citation au discours ambiant. Sans vraiment délaisser tous les aspects des premières stratégies, Zimmermann les transmue en une présentation sans détour du réel dans l'oeuvre. Les citations, désormais fragmentaires et littéralement insérées, font maintenant irruption à des endroits précis soit dans le collage de citations multiples soit dans un passage où une seule citation est démultipliée en canon de proportion rythmique. Le but de la citation est maintenant de faciliter la perception de strates temporelles (au sens des durées et des tempi respectifs attribués à chacune des strates superposées comme au sens de strates représentant des périodes historiques ou des styles hétéroclites).

Ce chapitre examine également les facteurs qui sont à l'origine de cette modification du statut de la citation: les influences philosophiques (Saint-Augustin et Heidegger en particulier), littéraires (James Joyce et Ezra Pound) et picturales (Paul Klee, Kurt Schwitters) que Zimmermann s'est reconnu et une volonté de poser un regard critique vis-à-vis du dogme stylistique propre au sérialisme post-webernien, que le compositeur considère «contraire à l'expérience musicale réelle» (*Musikalische Wirklichkeit*) mais dont il ne rejettera pas les fondements conceptuels et techniques.

Le deuxième chapitre envisage l'aspect de la nature (sections complètes versus fragments), des sources (musicales, littéraires ou auto-citations et fragments cruciaux facilement repérables par l'auditeur) et surtout du contenu de la citation. Le phénomène de récurrence d'un même fragment (le *Dies irae* ou le *Veni creator spiritus*, par exemple) d'un même thème (le temps, par exemple) ou d'un même type d'écriture (le jazz ou les musiques de ballet, par exemple) dans plusieurs oeuvres y est interprété et permet de constater qu'une même logique unit les oeuvres plus anciennes aux plus récentes, une logique où le théologique et l'aporie du temps fonctionnent comme points nodaux d'un réseau de signification, qui à première vue, peut sembler impénétrable. Ce type d'observation fournit par là quelques unes des clés de la vision zimmermannienne du monde et révèle une personnalité marquée, pour employer les mots de Jean-Noël von der Weid, «d'un désespoir obsessionnel et écrasée par une exigence démesurée envers lui-même»¹⁷; conditions qui ne sont pas étrangères à son suicide le 10 août 1970.

Les troisième et quatrième chapitres poursuivent l'examen du phénomène de récurrence mais cette fois sous l'angle du rôle structurel indéniable que Zimmermann accorde à la citation dans le façonnage de la forme globale et des modes de construction des passages citants: deux sujets auxquels la littérature actuellement disponible sur Zimmermann ne s'est pas encore intéressée. Le chapitre trois accorde un traitement spécial à la deuxième scène du deuxième acte de l'opéra *Die Soldaten*

¹⁷Jean-Noël von der Weid, *La Musique du XXe siècle* (Paris: Hachette, 1992), 260.

(1958-60/1963-1965), dernier passage composé lors de la première des deux phases compositionnelles de l'oeuvre et montre comment une redéfinition des stratégies citationnelles est venue fournir des solutions aux problèmes rencontrés dans la conception d'une oeuvre dramaturgique à ce moment crucial dans l'évolution de la pensée créatrice zimmermannienne. Ces stratégies, qui se résument par la mise en place d'une stratification par trois — incluant une strate citante servant de fondement — au centre d'une structure tripartite, constitueront un mode privilégié de constitution des passages citants dans des oeuvres dénuées de toute prétention programmatique.

Le dernier chapitre examine plus spécifiquement les modes de constitution des passages à citation multiples au centre d'une structure tripartite ou démultipliant une citation unique à la fin d'un processus formel et montre la fascination du compositeur pour les techniques polyphoniques franco-flamandes (*cantus firmus*, canon de proportion et isorythmie) où l'emprunt de fragments qui leurs sont associés historiquement (les mélodies grégoriennes par exemple) permet la création de textures qui se chargent de sens. Ce chapitre traite également de l'importance qu'accorde Zimmermann au côté dogmatique inhérent à ces stratégies permettant, avec la série, de fournir un principe d'ordre à la multiplicité.

Deux annexes sont insérées à la fin de ce travail. L'annexe 1 fournit le catalogue¹⁸ des oeuvres *principales* de Zimmermann (c'est-à-dire qu'il exclut les musiques pour la radio, les musiques de film et de théâtre, les musiques d'occasion et les arrangements) et l'inventaire des citations que l'on trouve dans une majorité de ces oeuvres. L'annexe 2 localise précisément les fragments musicaux cités dans l'oeuvre nouvelle et identifie le lieu exact de leur provenance dans l'oeuvre citée.

La présence permanente de Zimmermann, par un choix aussi judicieux que possible d'extraits de ces écrits (articles critiques, notes de programme et correspondance), m'a semblé indispensable tout au long de cette thèse. En ce sens, la

¹⁸Catalogue établi par Klaus Ebbeke dans Klaus Ebbeke, compilateur, *Bernd Alois Zimmermann (1918-1970): Dokumente zu Leben und Werk*, édité par L'Akademie der Künste (Berlin: Akademie der Künste, 1989), 199-200.

publication de plusieurs textes de Zimmermann par Christof Bitter¹⁹, les travaux de défrichage de Wulf Konold²⁰, qui a publié plusieurs lettres inédites, de Klaus Ebbeke²¹ qui, en plus de publier des extraits importants de la correspondance, a publié les esquisses de plusieurs oeuvres, de même que la traduction de nombreux écrits de Zimmermann dans un numéro spécial de la revue *Contrechamps*, réalisée en 1985 sous la direction de Philippe Albéra, ont constitué des sources indispensables.

Par cet examen des divers aspects de la citation dans la pensée créatrice de Zimmermann, dont aucune étude n'a à ce jour tenté d'en saisir la logique, cette entreprise veut contribuer à faire connaître l'oeuvre et à situer la démarche de ce compositeur dans le contexte des questions que posaient les impératifs de l'avant-garde dans les années 50 et 60, impératifs qui ont constitué chez lui une source constante de préoccupation.

¹⁹Christof Bitter, éditeur, *Intervall und Zeit: Bernd Alois Zimmermann, Aufsätze und Schriften zum Werk* (Mayence: Schott, 1974). Réunit 48 articles et notes de programme.

²⁰Wulf Konold, *Bernd Alois Zimmermann: der Komponist und sein Werk* (Cologne: Du Mont Buchverlag, 1986).

²¹Ebbeke, *Bernd Alois Zimmermann (1918-1970): Dokumente zu Leben und Werk*.

CHAPITRE 1

CATÉGORIES CITATIONNELLES DANS L'ÉVOLUTION DE LA PENSÉE CRÉATRICE ZIMMERMANNIENNE

Reliée par de solides ancrages au mouvement d'avant-garde, l'oeuvre de Bernd Alois Zimmermann a pourtant conservé le caractère d'une entreprise solitaire. Une prédilection pour l'emprunt dès le début de sa production au début des années 1940 et l'usage «non-orthodoxe»¹ de citations dans des oeuvres sérielles du début des années 1950 ont certainement contribué à accentuer cette réalité chez ce compositeur qui se désignait comme «l'aîné de la soi-disant troisième génération de la nouvelle musique»².

Cette tendance à intégrer la résonance de matériaux venus d'ailleurs caractérisera chacune des quatre périodes créatrices qui se dessinent dans l'ensemble

¹C'est ainsi que Zimmermann qualifie l'usage de la citation d'un motif de la Symphonie en ut de Stravinsky dans son Concerto pour hautbois (1952). Il écrit à Reinhold Schubert: «je me suis permis ici un geste très désapprouvé des orthodoxes [...]» («Ich habe mir den von den Orthodoxen sehr mißbilligten Kunstgriff erlaubt, im ersten Satz des *Oboen-Konzertes* innerhalb des Zwölftonverfahrens Stravinsky-Zitate organisch einzubauen.») Lettre de Zimmermann à Reinhold Schubert (16.1.1957) citée par Wulf Konold, *Bernd Alois Zimmermann: der Komponist und sein Werk* (Cologne: DuMont Verlag, 1986), 31. Voir aussi, plus loin dans ce chapitre, note 21.

²Lettre de Zimmermann à Monika Lichtenfeld (27.11.1966) dont des extraits sont publiés dans Klaus Ebbeke, compilateur, *Bernd Alois Zimmermann (1918-1970): Dokumente zu Leben und Werk*, documents réunis et commentés par Klaus Ebbeke (Berlin: Akademie der Künste, 1989), 11. Le caractère paradoxale de la position de Zimmermann vis à vis de cette génération est particulièrement frappant dans le passage suivant, extrait d'un article publié en 1961: «L'auteur appartient à la catégorie des *jeunes compositeurs* et il s'est laissé convaincre que cette désignation ne concerne aucunement l'âge [...] mais les convictions; et dans le cas de l'auteur, les opinions stylistiques telles qu'elles sont définies par le cercle des jeunes compositeurs de l'école de Darmstadt. L'auteur vit comme compositeur indépendant. Ce qui, pour un jeune compositeur, semble tout d'abord surprenant, est enregistré par de nombreuses critiques comme prétention monstrueuse, ou comme la preuve que les miracles existent.» Zimmermann, «Musicien d'aujourd'hui [1961],» traduit par Edna Politi, *Contrechamps* 5 (1985), 30.

de sa production. La visée des procédures citationnelles et par conséquent la fonction des objets empruntés dans l'oeuvre connaîtront cependant des modifications importantes. Je propose dans ce chapitre d'analyser la nature de ces modifications d'intentions à la lumière, entre autres, des nombreux commentaires que nous a laissés Zimmermann sur son oeuvre. Envisager les différentes fonctions de la citation de manière chronologique facilitera cette entreprise et permettra la définition de catégories d'emprunts qui correspondent (bien que de manière non-exclusive) aux préoccupations qui font la spécificité de chacune des périodes compositionnelles.

Ainsi, au sortir de l'oppression fasciste et à l'heure de l'assimilation en accéléré de Schoenberg, Stravinsky et Hindemith, les première (années 1940) et seconde périodes (première moitié des années 1950) seront avant tout celles de la stylisation et de l'hommage (*Alagoana* (1940/1951-55), Concerto pour violon (1950), Concerto pour hautbois (1952)). La deuxième période, qui verra l'absorption des principes weberniens³, sera également celle d'un mode citationnel dont la fonction sera d'engendrer un discours exégétique et téléologique (Concerto pour trompette (1954) et Sonate pour alto solo (1955)). Ces trois catégories confondues auront une incidence sur le rôle de la citation dans la troisième période créatrice (à partir de la fin des années 1950), période dite «pluraliste» selon les propres termes du compositeur, où le but de la citation est désormais de favoriser la perception de strates temporelles, hétérogènes sur les plans historique et stylistique (*Die Soldaten* (1957/63-65), *Dialogue/Monologue* (1960/1965), *Présence* (1961), entre autres). A partir de *Intercomunicazione* (1967), la notion de «dilatation du temps» (*Zeitdehnung*), implicite dans le pluralisme, devient un principe fondateur en soi et constitue un aspect suffisamment démarqué pour que l'on puisse parler d'une quatrième et dernière période. Cette période ne rectifie cependant pas les nouvelles fonctions de la citation.

³Ces principes - dont un matériau sériel dès à présent utilisé comme fondement de l'oeuvre et des séries à fonction symétrique - seront à l'origine de choix compositionnels qui demeureront valables pour toutes les oeuvres à venir.

STYLISATION

Dans un des articles où la définition de la citation (au sens large) reçoit une de ses formulations les plus rigoureuses, Zofia Lissa explique que la présence côte à côte de citations de Bach, Messiaen, Mozart et Beethoven dans *Monologue* (1960/1965, une des oeuvres citantes majeures de la troisième période créatrice) ne peut s'interpréter que comme la représentation de différentes strates temporelles et stylistiques où la citation perd toute possibilité de remplir un rôle «sémiosymbolique»⁴. Cette interprétation emprunte, nous le verrons, la définition du rôle de la citation dans la technique pluraliste zimmermannienne. Lissa ajoute: «le lien génétique de cette technique avec la technique de l'interprétation à laquelle Stravinsky se consacra au cours de sa période néo-classique, apparaît clairement ici»⁵. Cette lecture fournit un outil non-négligeable dans l'examen de l'évolution des processus citants chez Zimmermann qui s'est reconnu à plusieurs reprises de l'influence de Stravinsky et chez qui on décèle — dans son corpus même — la présence de l'intention interprétative.

Les termes «interprétation» et «stylisation» sont fréquemment employés lorsqu'il s'agit des oeuvres du Stravinsky néo-classique. Dans *Pulcinella* (1920) par exemple, Zofia Lissa explique que c'est «l'éclairage réciproque des deux ensembles de caractéristiques [style ancien et style contemporain] au sein d'un même discours qui fait l'intérêt spécifique [de l'oeuvre]»⁶. Adorno ajoute qu'ici «l'esprit de conciliation ne peut s'assouvir devant la contradiction entre modernisme et préclassique»⁷. Cette attitude caractérise, de manière analogue, l'insertion de musiques exotiques, de danses populaires ou de jazz chez Stravinsky mais aussi chez Milhaud, à qui Zimmermann

⁴Zofia Lissa, «Fonctions esthétiques de la citation musicale,» traduit par Jean-Jacques Nattiez, *Versus: Quaderni di Studi Semiotici* (1976), 29.

⁵Lissa, 30.

⁶Lissa, 30.

⁷Theodor W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, traduit par Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg (Paris: Gallimard, 1962), 207.

doit également beaucoup. Ici, pour citer de nouveau Adorno à propos des *Rag-times* de Stravinsky, «les oeuvres distancient moins par le travail onirique du souvenir le langage musical — c'est à dire la tonalité — qu'elles ne transforment en musique absolue, en les repensant, certains modèles clairement détachables appartenant à la sphère de la consommation»⁸.

Quand Zimmermann décrit l'emploi du folklore sud-américain dans son ballet *Alagoana* (1940/1951-55) comme «la représentation qu'ont les Européens de ce folklore», son intention rejoint celle d'un Stravinsky ou d'un Milhaud. Ainsi, bien que le caractère stylistique ambiguë qui en résulte devienne presque le sous-sujet de l'oeuvre, la spécificité du langage et le style personnel du compositeur ne sont pas menacés. L'argument du ballet, tel que formulé par Zimmermann, confirme cette intention:

Un mythe indien [sud-américain] fonde le ballet: homme et femme sont immortels jusqu'à ce que l'amour et, en conséquence, la mort entrent dans la vie de l'humain. Dans le ballet, le mythe est cependant exposé, comme s'il s'agissait d'un rêve, par un étranger représenté sous les traits d'un européen. Il s'agit là d'un élément important puisque l'intention de l'oeuvre est précisément d'aborder la question de l'influence d'un mythe atavique sur le monde contemporain, sur la nature de sa conscience, telle qu'elle caractérise l'européen occidental.⁹

Le point de vue de l'étranger garantit la cohérence de l'oeuvre en même temps qu'il confirme qu'elle est, sans équivoque, le produit d'un auteur.

⁸Adorno, 188.

⁹«Dem ballett liegt ein Indianermythos zugrunde, nach dem Mann und Frau zunächst unsterblich waren, bis dann die Liebe in das Leben der Menschen trat und damit auch der Tod. Dieser Mythos stellt sich jedoch in dem Ballett in einer Art von Traumhandlung aus der Perspektive des sogenannten 'Fremden' dar, der als Europäer vorzustellen ist. Das ist wichtig, weil es die Tendenz der Komposition - eben in der Ausstrahlung eines atavistischen Mythos' auf die heutige Zeit zeigt, auf die heutige Bewußtseinshaltung, wie sie das Abendländische-Europäische repräsentiert.» Zimmermann, «*Alagoana* [non-daté],» *Intervall und Zeit*, 85; ma traduction.

Recourir à une motivation extra-musicale pour justifier la présence de l'emprunt, (qu'il s'agisse d'un genre s'y prêtant — ici, le ballet — ou d'une philosophie musicale — comme celle qui sous-tendra la technique pluraliste), caractérisera la démarche intellectuelle de Zimmermann tout au long de sa carrière, comme cela avait été souvent le cas chez ses prédécesseurs. Dans cet ordre d'idée, la teneur mythique de l'argument dans *Alagoana* et les types de matériaux empruntés, comme le folklore sud-américain et le jazz, s'effectue bien dans le sillage d'oeuvres comme *La Création du Monde*¹⁰ (1923) ou *Saudades do Brazil* (1920-21) de Milhaud. Le sous-titre d'*Alagoana*, *Caprichos Brasileiros*, de même que le titre de ses cinq différentes sections confirme d'ailleurs la dette de Zimmermann envers Milhaud:

- I: Ouverture
- II: Sertanejo
- III: Saudade
- IV: Caboclo
- V: Finale

L'instrumentation (saxophones, maracas, bongos, gūiro, entre autres) et l'assimilation du folklore sud-américain, des rythmes de rumba et de boogie-woogie constituent l'essentiel des éléments exotiques de cette oeuvre. Mais bien que la fusion-stylisation caractérise le traitement du matériau, Zimmermann tient à rappeler que dans le quatrième mouvement (Caboclo):

une rumba, un boogie-woogie et une sorte de marche exotique sont combinés plus ou moins simultanément: il s'agit ici, si l'on veut, d'une anticipation de la méthode de composition pluraliste que je développerai plus tard; une oeuvre de jeunesse, mais pourtant déjà typique des tendances ultérieures.¹¹

¹⁰Zimmermann citera des extraits de *La Création du Monde* dans le *Requiem für einen jungen Dichter* (1967-69, Requiem I).

¹¹«werden Rumba-Boogie-Woogie und eine Art von exotischen Marsch mehr oder weniger gleichzeitig miteinander kombiniert: wenn man so will eine Antizipation der von mir später konsequent entwickelten und ausgebauten Methode der pluralistischen Komposition; gewiß ein Jugendwerk, aber doch in manchen, wie mir scheinen will,

La superposition de matériaux disparates dans *Cabloc* préfigure en effet les techniques à venir, et ce, non seulement par le collage mais aussi par le nombre de strates superposées, c'est à dire trois. Malgré ces signes précurseurs, le mode d'insertion d'un rythme de rumba dans le troisième et dernier mouvement du Concerto pour violon (1950), oeuvre contemporaine d'*Alagoana*, montre qu'à cette époque c'est toujours l'intention stylisante qui justifie le «pluralisme stylistique»: le matériau populaire est fondu dans une forme classique — le rondo — qui l'ennoblit. Zimmermann n'aura plus jamais recours à la rumba, ou à toutes autres danses de ce type. Le jazz constituera cependant, et ce jusqu'à la fin, un matériau de prédilection. Le chapitre 2 examinera, entre autres thèmes, la question de la récurrence des éléments de jazz.

Les premiers emprunts répertoriés dans l'oeuvre de Zimmermann sont donc principalement des emprunts de style plus que des citations au sens strict du terme. En revanche, les premières influences (Stravinsky, Milhaud) et les premiers produits ont engendré une réflexion sur les données même de la notion de style qui déterminera la démarche zimmermannienne future. Bien que dans le pluralisme Zimmermann abandonnera les stratégies mimétiques et distanciatrices qui caractérisent la stylisation au profit d'une présentation sans détour de la *réalité* dans l'oeuvre, certaines oeuvres composées à l'époque du pluralisme mature ont manifestement été conçues selon les procédés plus anciens décrits plus haut. Dans la description de ces oeuvres, Zimmermann fournit cependant des éléments qui permettent d'envisager la problématique du pluralisme comme la conséquence des questions posées par la stylisation, notamment le rejet de la notion traditionnelle de style.

Cette remise en question est étroitement liée aux concepts de «sphéricité du temps» et de «réalité musicale», dont il sera question plus loin dans ce chapitre. Pour l'instant, mon intention est de montrer comment, dans la description de *Giostra*

schon typisch für das Spätere.» Zimmermann, «*Alagoana*,» 85; ma traduction. Ce commentaire non daté a certainement été rédigé bien des années après la conception de l'oeuvre.

Genovese, Cinque Capricci di Girolamo Frescobaldi et Rheinische Kirmestänze — trois «arrangements» datant de 1962 —, Zimmermann justifie leur présence dans la liste de son corpus principal (et non dans la liste de ses nombreux arrangements) et comment il y réinterprète les procédés de stylisation dans le contexte de la pensée pluraliste.

Zimmermann écrira en 1968,

Le concept de réalité musicale a toujours été au premier rang de mes préoccupations, en ceci qu'elle représente la somme de toutes les entreprises de composition musicale. En présence de ce concept, la notion de style, si présente jusqu'ici disparaît. Nous devrions avoir le courage de reconnaître que, face à la réalité musicale, le style est un anachronisme...¹²

Dans son commentaire sur *Giostra Genovese* (1962), une suite de ballet constituée, selon la terminologie même du compositeur, d'«arrangements» de danses des maîtres des 16^e et 17^e siècles¹³, Zimmermann précise ce qu'il entend par «anachronisme» :

[...] Le compositeur est peu disposé à obtenir une authenticité historique douteuse. On doit comprendre que ce qui l'intéresse, dans telle ou telle oeuvre et dans la manière dont il la perçoit, c'est le rapport qu'il entretient avec elle. L'oeuvre dont il est question ici vise un anachronisme (en conservant si

¹²«Der Begriff der musikalischen Wirklichkeit hat in meinem Schaffen stets die erste Rangstufe, von Anfang an, besessen, und zwar in ihrer Erscheinung als Summe aller kompositorisch-musikalischen Unternehmungen. Demgegenüber ist der bisherige Begriff von Stil nicht mehr zu halten. Wir sollten den Mut haben zuzugeben, daß angesichts der musikalischen Wirklichkeit Stil ein Anachronismus ist [...]» Zimmermann, «Vom Handwerk des Komponisten [1968],» *Intervall und Zeit*, 36; «Du métier de compositeur,» traduit par C. Caspar et C. Fernandez, *Contrechamps* 5 (1985), 58.

¹³Dans l'Introduction, il s'agit d'une danse de Tilmam Susato, dans les deux Pavanes, de danses de Orlando Gibbons, dans la Moresca, d'une danse de William Byrd et dans le Finale, d'une danse de J.K. Fischer. Voir Peter Kiesewetter, «Musique pour les soupers du Roi Ubu,» *Melos* 1 (1985), 29-30.

possible les hauteurs et les durées de l'original), anachronisme entendu avec la pleine conscience du présent comme union et du passé et du futur.¹⁴

Zimmermann insiste sur l'importance des rapports que le compositeur entretient avec les matériaux arrangés ici. Parmi les moyens d'établir ces rapports on note, vers la fin de l'introduction de *Giostra Genovese*, l'apparition soudaine d'un boogie-woogie superposé à une danse de Susato. Cette façon de faire est proche de l'irruption du collage rumba/boogie-woogie/marche dans *Alagoana* et garantit la nature pluraliste de cette oeuvre stylisante. Quant aux *Rheinische Kirmerstänze* (1962), elles sont loin de laisser les mélodies folkloriques intactes. Konold compare les techniques utilisées ici, telles la défiguration rythmique et mélodique, la violence faite à l'harmonie et l'ornementation, à celles qui caractérisent le *Pulcinella* de Stravinsky¹⁵.

La nature ambiguë de l'intention dans ces oeuvres (à mi-chemin, pourrait-on dire, entre l'arrangement et la stylisation) prouvent que Zimmermann, bien qu'il ait déjà composé quelques unes des oeuvres majeures du pluralisme (*Die Soldaten*, *Dialogue*, *Présence*, *Antiphonen*), ne renie pas une technique plus ancienne. Plus encore, elle situe la conception même du pluralisme dans le sillage de celle-là.

Ne jamais renier ses origines et toujours veiller à situer ses choix compositionnels dans un contexte plus vaste, constituent deux des traits marquants de la personnalité de Zimmermann et justifient bien souvent — nous le verrons tout au long de ce travail — les décisions d'ordre citationnel. Il semble donc important d'envisager ces aspects plus en détails sous le couvert d'un examen de l'oeuvre-

¹⁴«Den komponisten mag es wenig reizen, eine, wie wir gesehen haben, fragwürdige historische Authentizität zu erreichen. Ihn interessiert dieses oder jenes Werk, und in der Art und Weise, wie er es sieht, möchte sein Verhältnis dazu verstanden sein. Das Prinzip der vorliegenden Bearbeitung ist das eines gezielten Anachronismus (unter tunlichster Beibehaltung des Originals in Tonhöhe und Zeitdauer) mit dem vollen Bewußtsein von Gegenwart als Einheit auch von Vergangenheit und Zukunft verstanden». Zimmermann, «*Giostra Genovese* [non-daté],» *Intervall und Zeit*, 109; ma traduction.

¹⁵Konold, *Bernd Alois Zimmermann*, 182.

hommage: une des justifications les plus traditionnelles de la présence de citation dans l'oeuvre musicale.

HOMMAGE

Deux oeuvres sont clairement identifiées comme oeuvre-hommage: le Concerto pour hautbois (1952), dont le premier mouvement est intitulé «Hommage à Stravinsky» et *Dialogue* (1960), sous-titrée «Hommage à Debussy». Dans les deux cas, Zimmermann cite les maîtres honorés. Par ailleurs, le compositeur qualifie les citations dans *Lob der Torheit* (1948) de geste «respectueux envers les maîtres à qui elles sont empruntées» et la présence du B.A.C.H. dans le troisième mouvement de sa Sonate pour violon seul (1951) d'«hommage au grand maître des six Sonates et Suites pour violon seul»¹⁶.

Dans l'hommage¹⁷, l'usage de la citation ouvre l'oeuvre à une dimension que le procédé de stylisation — autant dans le choix des matériaux empruntés que dans l'intention — ne possède pas nécessairement: chez Zimmermann, l'hommage est rendu à des grands maîtres et sous-tend un aveu de paternité musicale.

¹⁶Je cite ici, à titre informatif, la formulation exacte de l'intention de Zimmermann. A propos de *Lob der Torheit* on peut lire: «[...] Diese Zitate enthüllen ihren Sinn aus den ihnen unterlegten Textstellen oder aus der Beziehung zu der musikalischen Form, und es sind so mit Respekt einige mehr oder weniger faustdicke Frozenleien mit einer besonderen Art von Hommage für den betreffenden Meister verknüpft.» Zimmermann, «Lob der Torheit [non-daté], *Intervall und Zeit*, 84. A propos de la Sonate pour violon solo, on peut lire: «Die drei Sätze: Präludium, Rhapsodie und Toccata gelangen vom meditierend Improvisatorischen und Rhapsodischen zur strengen Gebundenheit der Toccata, in der zum Schluß das B-A-C-H zitiert wird in Verehrung für den großen Meister der sechs Sonaten und Suiten für Violine allein.» Zimmermann, «Sonate für Violine solo [non-daté], *Intervall und Zeit*, 86.

¹⁷Il est important de noter ici que toute oeuvre-hommage n'est pas nécessairement citante, bien que le phénomène de la nouvelle citation (c'est après 1950) ait fourni bon nombre de spécimens. Voir Françoise Escal, *Le compositeur et ses modèles*, (Paris: Presses Universitaires de France, 1984), 181-218. Escal, tout en respectant les spécificités de la citation dans la musique contemporaine, envisage cependant la question de l'oeuvre-hommage historiquement.

Le Concerto pour hautbois, en trois mouvements (1. Hommage à Stravinsky, 2. Rhapsodie, 3. Finale) et composé l'année des 70 ans de Stravinsky, servira d'exemple. Zimmermann explique que

l'oeuvre est basée sur une série de douze sons dont la configuration permet d'insérer une citation de la Symphonie en Do — comme c'est le cas dans le premier mouvement — et ce, d'une manière joueuse et ironique. Il s'agit d'un hommage à double sens puisqu'à cette époque Stravinsky n'a pas encore composé avec la technique des douze sons.¹⁸

En réalité, l'oeuvre doit beaucoup plus qu'une seule citation à Stravinsky et peut même se qualifier de stylisation; elle devient ainsi la stylisation d'une stylisation. La série, avec son premier tétracorde diatonique, ses quarts et sa triade mineure, permet d'emblée le jeu avec les styles, incluant la possibilité des configurations d'allure tonale (voir exemple 1).



EXEMPLE 1: Zimmermann, Concerto pour hautbois (1952): série

Le geste mélodique — sorte de tournoiement d'une mélodie qui se construit par accumulation —, l'exactitude de la rythmique et la fréquence des ostinatos sont nettement stravinskiens alors que le choix du hautbois comme instrument solo s'interprète sans doute comme la conséquence de l'instrumentation du premier thème de la symphonie de Stravinsky confié à cet instrument. Le motif principal de ce

¹⁸«Dem werk liegt eine einheitliche 12-Tonreihe zugrunde, welche so angelegt ist, daß Zitate aus Stravinskys 'Sinfonie in C' verwendet werden konnten, wie das im ersten Satz in sehr aufgelockerter spielerischer und ironischer Form der Fall ist. Stravinsky hatte damals noch nicht zur Reihentechnik gefunden, so daß die Bezeichnung 'Hommage' einen gewissen Doppelsinn enthielt, der durch die jüngste Entwicklung des Meisters eine Bestätigung post facum in damals nicht zu erwartender Weise bekam.» Zimmermann, «Konzert für Oboe und kleines Orchester [non-daté],» *Intervall und Zeit*, 88; ma traduction.

premier thème (déjà exposé dans l'introduction et crucial pour toute la symphonie) fournira d'ailleurs la matière à citer dans le premier mouvement du Concerto de Zimmermann:

The image shows a musical score for measures 26-31 of Stravinsky's Symphony in E-flat major, Op. 47. The score is written for five staves: Oboe 1, Violin 1, Violin 2, Viola, and Cello/Double Bass. The Oboe 1 staff has a box around measures 26-27 with a 'p' dynamic. The Viola staff has 'p leggiero' and 'sim.' markings. The Cello/Double Bass staff has a 'p (secco)' marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

EXEMPLE 2: Stravinsky, Symphonie en ut (1940): premier mouvement, mesures 26-31. ©Schott & Co. Ltd., Londres. Reproduit avec l'autorisation de la European American Music Distributors Corporation.

Zimmermann cite ce motif à plusieurs reprises et chaque fois, l'intègre sans rupture au discours ambiant. Comme le montre l'exemple suivant, nous sommes encore loin des stratégies pluralistes.

39 *Un poco tranquillo* $\text{♩} = 80$ *mp* *mf* *pizz.* *Bib.* *Hof. 8va* *Hof. senza 8va* **3**

EXEMPLE 3: Zimmermann, Concerto pour hautbois (1952), réduction pour piano: premier mouvement mesures 39-43. ©B. Schott's Söhne, Mayence, 1972. Reproduit avec l'autorisation de la European American Music Distributors Corporation.

L'adaptation stylistique et la citation dans cette oeuvre sont révélatrices à plusieurs égards. D'abord, elles renseignent sur la relation qu'entretient le compositeur avec l'auteur de l'objet emprunté. A l'heure du «travail de liquidation des influences musicales» (Zimmermann), c'est-à-dire au début des années 1950, Zimmermann écrit dans *Melos*:

Je vénère Stravinsky, le vrai, l'*artifex maximus* de notre temps. Le cri des Oies du Capitole confirme sa grandeur et son influence comme *locus majoris resistentiae* de la musique du 20^e siècle. Je perçois son importance par les traces qu'ils a laissées dans les partitions de ses contemporains et de ses successeurs.¹⁹

La manière de cette véritable profession de foi est bien zimmermannienne, tout comme le ton défensif du propos. Se ranger du côté de Stravinsky c'était faire fi de son statut controversé dans le contexte darmstadtien de l'époque. On se souvient, par exemple, des propos d'Adorno (*Philosophie de la nouvelle musique*, 1958) ou encore de ceux de Boulez qui écrivait en 1951,

Il est impossible de ne pas s'interroger avec une certaine angoisse sur le cas Stravinsky. Comment expliquer, après les *Noces*, cet épuisement accéléré qui se manifeste par une sclérose dans tous les domaines [...].²⁰

Le parti pris pour le Stravinsky néo-classique mais aussi l'acte même de citer distanciaient Zimmermann des revendications de l'avant-garde. Une distance qui, si l'on se fie aux propos du compositeur, prenait presque le visage d'un affront. Dans une lettre datée de 1955 au lecteur des Éditions Schott, Werner Pilz, Zimmermann rappelle comment la souplesse de la série du Concerto pour hautbois a permis, «sans

¹⁹«Ich verehere Stravinsky als den wahren *artifex maximus* unserer Zeit, dessen Würde in seiner Bedeutung als *locus majoris resistentiae* der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts durch das Geschrei der kapitolinischen Gänse nur umso mehr bestätigt wird. Seine Bedeutung erblicke ich in den Spuren, die er in den Partituren seiner Zeitgenossen und seiner Nachfahren hinterläßt.» Bernd Alois Zimmermann, «Stravinsky», *Melos* 19 (1952), 174. Cité in Konold, *Bernd Alois Zimmermann*, 83; ma traduction.

²⁰Pierre Boulez, «Stravinsky demeure [1951/publié en 1953],» *Relevés d'apprenti*, textes réunis et présentés par Paule Thévenin (Paris: Editions du Seuil), 142.

ne pas faire comme les autres», l'insertion de thèmes stravinskiens: «une abomination pour les dodécaphonistes superorthodoxes»²¹.

Dans le Concerto pour hautbois, le discours de Zimmermann se laisse contaminer par le langage stravinskien alors qu'en revanche, l'usage de la série garantit — théoriquement — à la fois son appartenance à l'avant-garde et son indépendance. Sous le couvert d'une vénération avouée pour le «père», la fonction libératrice de la citation de Stravinsky par Zimmermann n'est donc pas différente des stratégies citationnelles que définit, sans les nommer, la rhétorique classique. Claudette Sartillot, dans *The Citation and Modernity*²², rappelle la fonction paradoxale inhérente aux deux types traditionnels de la citation dans le littéraire: l'ornement et l'illustration. Dans la fonction ornementale, la citation vient embellir le discours et impose une hiérarchie: le fragment cité est superflu mais, paradoxalement, privilégié en tant qu'*exemplum* stylistique. Pour Sartillot, cette manifestation superficielle de respect envers l'autorité est compromise par la subordination arrogante du texte cité au discours principal. Dans la citation-illustration, le texte cité est privilégié. L'auteur s'en remet temporairement à l'*autre*, un autre qui peut mieux que lui exprimer ce qu'il veut dire. Pourtant, ici encore et de manière à demi-consciente, il s'agit «d'un jeu oedipien qui se joue dans le théâtre du texte». Pour Sartillot, la spécificité des discours moderne et postmoderne ne réside pas dans l'abandon de la lutte avec le père et/ou avec l'autre mais dans sa transformation en une lutte avec le langage. La fusion citation—dodécaphonisme dans le Concerto pour hautbois met en scène à la fois la problématique du langage et du style et le jeu oedipien.

Un aspect de la richesse de l'oeuvre de Zimmermann émane sans doute de ces luttes incessantes qu'il a menées, et ce d'une manière éclairée et consciente, avec ses

²¹«Dem Konzert liegt eine für alle Sätze verbindliche 12-Ton-Reihe zugrunde, die so flexibel gehandhabt ist daß - ein Greuel für superorthodoxe Dodekaphonisten - Themen von Stravinsky, ohne 'aus der Reihe zu tanzen', zitiert werden können.» Lettre à Werner Pilz (24.8.1955), citée par Konold, *Bernd Alois Zimmermann*, 83.

²²Claudette Sartillot, *Citation and Modernity: Derrida, Joyce and Brecht* (Norman: University of Oklahoma Press, 1993), 4-5.

pères et ses rivaux et avec le langage. Ses pères, il les nomme sans détours et, semble-t-il, aussi souvent qu'il le peut: Stravinsky, Schoenberg, Bartók²³, mais aussi Joyce, Pound («n'ayons pas honte de les appeler nos pères») et Klee. Le recours à des figures d'autorité se fera de plus en plus pressant dans l'élaboration théorique du pluralisme, mais aussi dans son élaboration musicale. Ainsi, la citation viendra souvent justifier l'usage de procédés compositionnels traditionnels, re-présenter dans l'oeuvre. Le chapitre 4 abordera plus spécifiquement cette question.

Démontrer son appartenance à une tradition (musicale, littéraire ou picturale), un voeu permanent chez Zimmermann, se traduira donc par la mise en scène de sa relation avec ses pères mais aussi par le truchement de la représentation de sa lutte avec ses rivaux. La citation d'oeuvres de Stockhausen dans *Présence* (1961) et *Musique pour les Soupers du Roi Ubu* (1966), deux oeuvres aux visées parodiques, vient certainement accomplir cette tâche²⁴.

Mais au delà de ces luttes, l'enjeu fondamental résidait sans doute dans la question de la survie. Dans le *Requiem für einen jungen Dichter* (1967-69), sous-titré «Lingual pour récitant, soprano et basse solos, trois chœurs, sons électroniques, orchestre, jazz-combo et orgue, d'après des textes de différents poètes, documentaires et reportages», Zimmermann a élaboré une sorte d'«oeuvre-totale». Le compositeur explique:

²³Citons, par exemple, un extrait d'une lettre aux éditions Schott datée de 1953: «[...]Diese Sicherheit, eigentlich eine von unseren Vätern übernommene [Stravinsky, Schoenberg, Bartók], garantierte in Verbindung mit den gestalterischen Kräften von Form und Inhalt jene Schlagkraft, die denn auch die betreffenden Werke [il est question ici du Concerto pour violon (1950) et de la *Sinfonie in einem Satz* (1951)] zum berechtigten Erfolg brachte.» Lettre de Zimmermann aux Editions Schott (28.12.1953), citée par Konold, *Bernd Alois Zimmermann*, 30.

²⁴L'examen approfondi de la rivalité Zimmermann-Stockhausen dans le Cologne des années 1950-1960 déborde les visées du présent travail. Cette étude contribuerait sans doute à 'déconstruire' et à élargir la vision historique de cette période telle qu'elle nous a été transmise jusqu'ici.

Dans le *Requiem* il n'est pas fait allusion à un poète en particulier (bien que trois poètes, Maïakovsky, Jessenin et Bayer ressortent plus particulièrement dans l'oeuvre), mais pour ainsi dire au jeune poète tout court, tel que nous avons pu nous l'imaginer ces cinquante dernières années dans ses relations multiples à ce qui détermine sa situation spirituelle, culturelle, historique et linguistique — et par là-même de notre situation européenne entre 1920 et 1970.²⁵

Dans ces propos, le désir de garantir la survie des auteurs qu'il cite mais aussi d'assurer sa propre survie est d'autant plus manifeste que la période 1920-1970 correspond exactement à celle de sa propre vie, à laquelle il a mis fin en août 1970.

Dans une interview avec Anne Berger que Claudette Sartillot cite abondamment dans son texte, Jacques Derrida a écrit:

mon désir premier n'est pas de faire une oeuvre philosophique ou une oeuvre d'art, c'est de garder la mémoire [...] J'aimerais pouvoir répéter tout le temps, tout répéter: ce qui est affirmation [...] C'est un désir affirmatif au sens où Nietzsche définissait l'éternel retour dans son rapport au désir; que ça revienne éternellement [...] Donc j'écris pour garder.²⁶

La réflexion de Zimmermann est d'origine philosophique comme chez Derrida et ce «garder la mémoire», inhérent à la plupart des processus citants, est tout aussi pertinent chez l'un que chez l'autre. La volonté zimmermannienne de maîtriser le cours du temps constitue le témoignage le plus manifeste de cette lutte contre l'oubli dans laquelle le pouvoir de la mémoire et le pouvoir de l'ordonnance du temps — que le médium musical peut le mieux effectuer (Zimmermann) — confère à la mort un

²⁵«Bei dem *Requiem für einen jungen Dichter* ist nicht an einen bestimmten jungen Dichter gedacht (obwohl drei Dichter, nämlich Majakowski, Jessenin und Bayer, in dem Werk besonders hervortreten), sondern gewissermaßen an den jungen Dichter schlechthin, wie wir ihn uns für den Zeitraum der vergangenen fünfzig Jahre vorstellen können, in seinen vielfältigen Beziehungen zu dem, was seine geistige, kulturelle, geschichtliche und sprachliche Situation bestimmt - und damit die unsrige, die europäische von 1920-1970 meint». Zimmermann, «*Requiem für einen jungen Dichter* [non-daté],» *Intervall und Zeit*, 116. Cité par Christof Bitter, «*Requiem pour un jeune poète*,» traduit par Edna Politi, *Contrechamps* 5 (1985), 94.

²⁶Anne Berger, «*Dialanguages; une conversation avec Jacques Derrida*,» *Fruits* (Paris, 1983), 79. Citée par Sartillot, *Citation and Modernity*, 154-155.

caractère d'inachèvement. Les questions d'ordre téléologique figurent parmi les idées directrices de la pensée zimmermannienne, surtout à partir du milieu des années 1950.

TÉLÉOLOGIE et EXÉGESE

S'inspirant, comme il l'explique lui-même, de la technique de l'imitation anticipée caractérisant les préludes de choral pachelbéliens, Zimmermann met au point, vers 1955, un mode citationnel où le matériau emprunté devient à la fois le «lieu géométrique», le sujet d'une interprétation exégétique et l'aboutissement d'une forme-processus. Cette technique caractérise deux des oeuvres de la première phase sérielle: le Concerto pour trompette (*Nobody knows de trouble I see* [sic], 1954) et la Sonate pour alto solo (1955), deux oeuvres en un seul mouvement.

L'intention et la méthode sont proches d'un procédé citationnel observé chez Charles Ives que James Hepokoski, empruntant une terminologie à ses études sur Sibelius, qualifie de «genèse téléologique» (teleological genesis)²⁷. La «genèse téléologique» (citante ou non) définit une conception de la forme comme processus (et non architecture); un processus qui génère, progressivement et par approximations successives, une seule idée qui sera «révélée» dans la section finale de l'oeuvre. Chez Ives, rappelle Hepokoski, l'aboutissement du processus sera constitué d'un fragment emprunté le plus souvent aux sphères spirituelle et nationale, une tendance qui n'est pas sans rappeler les choix citationnels de Zimmermann. Pourtant, Zimmermann ne se référera jamais à Charles Ives mais à des procédés dont la valeur a été traditionnellement confirmée.

Dans le Concerto pour trompette, Zimmermann dit avoir «tenter de fusionner trois principes formels historiquement et stylistiquement hétérogènes: la forme du prélude de choral avec le negro-spiritual pentatonique [*Nobody knows de trouble I see*] comme cantus firmus, la forme de variation libre de la dodécaphonie encore

²⁷James Hepokoski, «Temps perdu», *The Musical Times* (1994), 746-751. Hepokoski rappelle que J. Peter Burkholder qualifie ce procédé de «cumulative setting». Voir J. Peter Burkholder, «Quotation and Emulation: Charles Ives's Uses of his Models», *Musical Quarterly* 71 (1985), 3.

thématique et, dans un sens modifié, le jazz concertant». Il ajoute: «le negro-spiritual constitue l'élément de liaison, à la fois le cantus firmus, le thème et l'*evergreen*»²⁸. Zimmermann garantit ainsi la cohérence «thématique» dans une de ses premières oeuvres dodécaphoniques²⁹ et se réfère, pour la première fois, à une technique traditionnelle par définition citante: le prélude de choral. La fusion dodécaphonisme — musique absolue (concerto) — jazz européenisé s'effectue, quant à elle, selon les principes de la stylisation, un aspect très important dans cette oeuvre³⁰. Mais ce qui nous intéresse spécialement ici c'est la manière dont Zimmermann intègre un matériau emprunté bien défini: le spiritual *Nobody knows de trouble I see*.

Le spiritual n'est entendu dans sa version complète que dans la seconde grande section de l'oeuvre (mesures 199 et suivantes), c'est-à-dire à peu près au centre et après que la première section avait peu à peu préparé son irruption par des réminiscences anticipées (en permutant les hauteurs de la série, par exemple), organisées en une suite de variations épisodiques menant à un crescendo. Le début de la seconde section prend résolument les traits d'une «apothéose» (le mot est de Klaus Ebbeke): la nuance est *fortissimo* et la nature de l'accompagnement, un boogie-woogie, est sans équivoque *jazzy*. Cependant, le spiritual sera cité, mesures 218 et

²⁸«Dieses [spiritual] bildet gleichsam den geometrischen Ort des gesamten Werkes, [...], insofern darin der Versuch unternommen wird, drei musikhistorisch und stilistisch voneinander abweichende musikalische Gestaltungsprinzipien miteinander zu verschmelzen: die Form des Choralvorspiels mit dem pentatonischen Negrospiritual als Cantus firmus, die freie Variationsform der noch thematisch gebundenen Dodekaphonie sowie in abgewandelten Sinne den konzertierenden Jazz. Das Negrospiritual bildet dabei das verbindende Element, wenn man will: Cantus firmus, Thema und *Evergreen* zugleich.» Zimmermann, «*Nobody knows de trouble I see* [non daté],» *Intervall und Zeit*, 90. La signification du terme *evergreen* demeure quelque peu obscur dans ce contexte et ne peut s'interpréter que comme indice de la fascination de Zimmermann pour ce qui demeure éternellement, qui *est toujours*.

²⁹On notera ici que la série à la base de cette oeuvre est la même (rétrogradée) que celle du Concerto pour hautbois composé deux ans plus tôt.

³⁰Concernant la manière dont les divers styles de jazz sont combinés à des procédés d'écriture classique on consultera Klaus Ebbeke, «Le jazz dans la musique de Zimmermann,» traduit par Carlo Russi, *Contrechamps* 5 (1985), 102-123.

suivantes, *espressivo molto e vibrato sempre* dans une nuance douce. L'exemple suivant reproduit le début de la seconde section et les premières mesures du passage citant.

16

17

dy knows di trou- - - - -

21

No - - - - - to - - - - - dy knows but

22

EXEMPLE 4: Zimmermann, Concerto pour trompette (1954), réduction pour piano: mesures 199-235. ©B. Schott's Söhne, Mayence, 1977. Reproduit avec l'autorisation de la European American Music Distributors Corporation.

Les épisodes suivant la première apparition complète du spiritual s'inspirent directement de lui: mis à part une courte section rappelant le début de la première section (mais toujours sur fondement de boogie-woogie: mesures 301-329), ils font circuler le spiritual dans différentes voix. L'oeuvre se termine par un dernier énoncé complet du spiritual, maintenant dans une nuance très douce, que conclut un accord de douze sons *pppp* (voir exemple 5).

a tempo
 con sord.
 pp No - bo - dy knows
 do - toub - le I see.
 ry. Hal - le - lu - ja.
 35
 jo.

EXEMPLE 5: Zimmermann, Concerto pour trompette (1954), réduction pour piano: mesures 363-fin. ©B. Schott's Söhne, Mayence, 1977. Reproduit avec l'autorisation de la European American Music Distributors Corporation.

Ce dernier énoncé est en *sol* et non en *mi*, comme lors de son apparition au début de la seconde section (mesures 218 et suivantes). Cette tonalité de *sol* rappelle ainsi la citation tronquée du *spiritual* en *sol* à la fin de l'introduction (mesures 68-80).

Pour Zimmermann, «cette oeuvre fut composée en réponse à la fièvre raciste (qui malheureusement existe toujours); elle veut, au travers du mélange de trois principes structurels, montrer le chemin vers une association fraternelle»³¹. Le caractère utopique de ces propos est bien zimmermannien comme cette volonté de conférer à la musique un rôle humanitaire qui n'est pas sans rappeler les visées de Ives. L'appropriation d'un fragment de la réalité musicale populaire (un des *spirituals* les plus connus) peut ainsi s'interpréter dans le sens ivésien.

Ives a cité l'hymne *Jesus loves me* à la fin du mouvement lent de sa quatrième sonate pour violon. De façon similaire, Zimmermann cite le choral *Gelobet seist du Jesu Christ* à la fin de sa Sonate pour alto solo (1955) composée peu après le décès à la naissance de sa fille et sous titrée «...an den Gesang eines Engels».

Dans un commentaire sur l'oeuvre, Zimmermann explique qu'il ne s'agit pas d'une sonate au sens traditionnel du terme mais d'un prélude de choral. Douze sections façonnent la forme alors que le processus formel global est basé sur une adaptation de la technique pachelbelienne de l'imitation anticipée. L'oeuvre va, en quelque sorte, de la périphérie du choral vers son centre. Chaque section éclaire toujours un peu plus les éléments fondamentaux du choral que l'on n'entendra en entier qu'à la fin³². Ailleurs, Zimmermann écrit que chaque section interprète le

³¹ «Das Werk wurde unter dem Eindruck des (leider auch heute immer noch bestehenden) Rassenwahns geschrieben und will in der Verschmelzung von drei stilistisch scheinbar so heterogenen Gestaltungsprinzipien gleichsam einen Weg der brüderlichen Verbindung zeigen». Zimmermann, «*Nobody knows de trouble I see*,» 91; ma traduction.

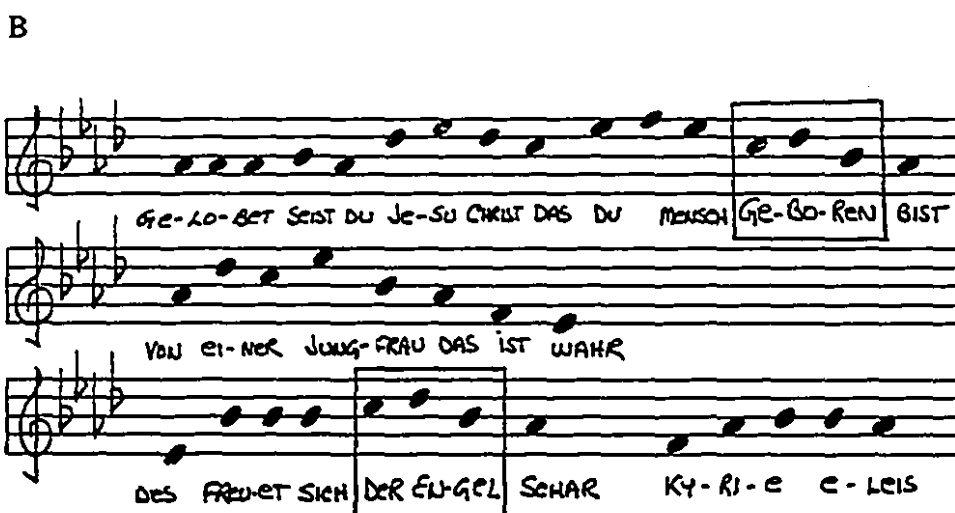
³² Le commentaire complet, que j'ai résumé ici, se lit: «[...]Ich möchte bei dieser Gelegenheit wiederum in Erinnerung bringen, daß die Bezeichnung 'Sonate' hier nicht im Sinne der klassischen Sonatenform verstanden ist. Es handelt sich eher um ein Choralvorspiel. Das 'Gelobet seist Du Jesu Christ' liegt dem Werk zugrunde. Die Chormelodie erscheint als Zitat zum Schluß der Sonate. Diese selbst ist im großen

choral non seulement musicalement mais textuellement et ce, à la manière d'une exégèse méditative³³.

La nature exégétique (musicale et textuelle) de la sonate se vérifie de plusieurs manières. Dans une analyse détaillée de l'oeuvre, Klaus-K. Hübler a montré, par exemple, comment le troisième tricorde de la série fondatrice (mi bémol-si-ré) constitue la rétrograde transposée au triton de deux segments identiques du choral. Ces deux segments correspondent respectivement, dans le choral, aux mots «geboren» et «der Engel». La neuvième section de la sonate (mesures 62-84) exploite cet aspect. En permutant les éléments des trois autres tricordes de la série on obtient le geste des segments cités, une caractéristique que la segmentation dans ce passage met en évidence (voir exemple 6c: mesures 69-70). L'exemple suivant reproduit la série, la mélodie du choral et les 10 premières mesures de la neuvième section:

in zwölf Abschnitte eingeteilt, die ineinander übergehen und aufs engste strukturell miteinander verbunden sind. Bei diesem Stück möchte ich sagen, daß sich der Spieler gewissermaßen von der Peripherie des Choralthemas her immer mehr diesem nähert. In den zwölf verschiedenen Abschnitten sind immer wieder Bestandteile des Choralen Grundelemente der jeweiligen Abschnitten, die sich konzentrisch dem Ende, dem erwähnten Zitat des Choralthemas, nähern. So ist also das Wesentliche der Viola-solo-Sonate in der allmählichen Zuführung und Zusammenschließung des musikalischen Entwicklungsprozesses in die Kontur des Choralthemas zu erblicken.» Zimmermann, «Kompositionen für unbegleitete Soloinstrumente [1969],» *Intervall und Zeit*, 69-70.

³³ «Die einzelnen Abschnitte enthalten nicht nur die rein musikalische sondern auch die textliche Interpretation des Choral, und zwar im Sinne einer meditierenden Erfassung desselben.» Zimmermann, «Sonate für Viola Solo [non daté],» *Intervall und Zeit*, 92.



EXEMPLE 6:

A: Zimmermann, Sonate pour alto solo (1955): série.

B: Choral «Gelobet seist du Jesu Christ».

C: Zimmermann, Sonate pour alto solo (1955); mesures 62-71.

©B. Schott's Söhne, Mayence, 1956. Reproduit avec l'autorisation de la European American Music Distributors Corporation.

Ailleurs dans la sonate, c'est le premier geste du choral — les trois sol répétés — qui est mis en valeur. L'exemple suivant montre quelques uns de ces passages:

A.



B.



C.



EXEMPLE 7: Zimmermann, Sonate pour alto solo (1955):

A: section 1 mesure 3

B: section 8 mesure 42

C: section 10 mesure 95

©B. Schott's Söhne, Mayence, 1956. Reproduit avec l'autorisation de la European American Music Distributors Corporation.

Enfin, comme le montre l'exemple 8, la section finale de la sonate (marquée «Choraliter») cite la mélodie du choral complète en la démultipliant en une sorte de canon de proportion.

col legno sul pont. ordinario arco flautando kling. pizz. arco sul ponticello (10) Choraliter $\text{♩} = 80-92$
 1^o ord. Ge - lo - bet seist
pp espr. sempre

du, Je su Christ, daß du
mp (Ge-lo-bet seist du, Je-su Christ, daß du Mensch ge - bo - ren bist.
poco a poco cresc.

Mensch . . . bo - ren bist.
mf am Frosch *mf* *pp*

fp sul pont. col legno (11) arco ordinario Jung - frau, das ist
p sul pont. *pp*

wahr, col legno e sul pont. (12) *espr. molto* des freu-et sich der Ea - gel Schar. sul pont.
 ordinario arco
pp (des freu-et sich der Ea - gel Schar) *pp subito*

Ky - ri - e e . . . leia. col legno sul pont. *f* sempre
 pizz. gliv. ordinario arco
mp *pp* *mp* *pp*

arco ordinario kling. pizz.
p espr.

EXAMPLE 8: Zimmermann, Sonate pour alto solo: section finale, mesures 115-148. ©B. Schott's Söhne, Mayence, 1956. Reproduit avec l'autorisation de la European American Music Distributors Corporation.

Cette démultiplication du choral de même que sa position à fin du processus formel anticipent le mode d'insertion d'une citation unique dans deux des oeuvres pluralistes les plus célèbres du compositeur: la démultiplication du *Dies Irae* en canon de proportion à 36 voix à la fin du Preludio des *Soldats* et la démultiplication, également proportionnelle, d'un chant des travailleurs dans la dernière section du «Dona Nobis Pacem» qui clôt le *Requiem für einen jungen Dichter*. Ces deux passages feront l'objet d'un examen approfondi au chapitre 4.

En élargissant la définition du procédé de «genèse téléologique» on peut également inclure dans cette catégorie la citation du choral *Christ ist erstanden* dans le cinquième et dernier mouvement de *Antiphonen*, la récitation du *Pater Noster* (sur ré pendant 58 mesures) par l'aumonier du régiment (Eisenhardt) à la fin du quatrième et dernier acte des *Soldats*, et la citation, par trois trompettes et trois trombones, des deux premiers versets du choral *Es ist genug* à la toute fin de *Ich wandte mich und sah an alles unrecht, das geschah unter der Sonne* (1970). Le dernier geste compositionnel de Zimmermann — cette oeuvre fut achevée quelques temps avant sa mort — est donc un geste citant.

PLURALISME

A partir de la deuxième phase compositionnelle des *Soldats*³⁴, le statut de la citation se voit modifié à plusieurs égards. D'abord, deux modes citationnels sont maintenant privilégiés: d'une part, le procédé de «genèse téléologique» fondée sur une citation unique et d'autre part, le collage proprement dit, définissant des passages à citations multiples construits et insérés selon des critères précis. Ensuite on observe que la multiplicité constitue dorénavant un critère de base: neuf des passages citants répertoriés à partir des *Soldats* sont des passages à citations multiples alors que dans cinq autres passages, c'est la citation d'un fragment unique qui engendre un passage

³⁴Le chapitre 3 reviendra en détail sur la question de la chronologie des *Soldats* et sur son importance dans la compréhension de l'évolution des processus citants dans le corpus zimmermannien.

rythmiquement multiple (canon de proportion). Enfin, après la citation complète du 10^e choral de la Passion selon St-Matthieu dans la deuxième scène de l'acte deux des *Soldats*, les citations ne seront plus que des fragments.

L'incorporation directe de fragments rompt avec les stratégies mimétiques et distanciatrices qui caractérisaient la stylisation et redéfinit la relation traditionnelle de l'oeuvre et de la réalité. Il ne s'agit plus de faire le «portrait»³⁵ d'un objet stylistique mais d'incorporer, tel quel, un fragment bien défini dans toute sa réalité. Le bref examen de quelques unes des multiples facettes de la pensée pluraliste zimmermannienne permettra de retracer les sources de la modification du statut de la citation.

Plusieurs facteurs ont été déterminants dans la construction de la pensée pluraliste. Parmi ces facteurs, la lecture de James Joyce³⁶ au milieu des années 1950 marque sans conteste l'amorce d'un tournant décisif dans la pensée compositionnelle de Zimmermann qui dorénavant manifestera une fascination sans relâche pour la simultanéité du non-simultané.

La première référence à l'univers joycien date du 1er novembre 1956 alors que dans une lettre à Eigel Kruttge (alors directeur des programmes musicaux de la Westdeutscher Rundfunk), Zimmermann livre les bases d'un vaste projet d'oratorio³⁷. La section centrale de l'oeuvre a pour fondement textuel les chapitres

³⁵A propos de *L'Histoire du Soldat* (1918), Stravinsky disait qu'il avait tenté d'y faire un «portrait de jazz». Igor Stravinsky cité dans Jean-Noël von der Weid, *La musique au XX^e siècle*, Collection Pluriel (Paris: Hachette, 1992), 59.

³⁶Concernant la réception de Joyce dans le monde musical des années cinquante et soixante, on pourra consulter mon article «Le modèle joycien et la pensée musicale des années cinquante et soixante,» *Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung: Musik als Text. Freiburg 27.9-1.10.1993*, à paraître.

³⁷Ce projet sera à l'origine de plusieurs oeuvres. Le *Requiem für einen jungen Dichter* en constitue la réalisation la plus fidèle. Voir à ce sujet Dörte Schmidt, «Es ist genug...: B.A. Zimmermanns *Ekklesiastische Aktion*: Opus summum oder opus ultimum?» *Archiv für Musikwissenschaft* 46 (1989), 121-154 et Klaus Ebbeke, «Hinweise zur Entstehungsgeschichte des *Requiem für einen jungen Dichter*,» *Zwischen*

3 et 4 de l'Ecclésiaste auquel s'ajoute, «dans le sens d'une exégèse, un flot ininterrompu de poésie, des temps les plus reculés jusqu'à aujourd'hui»³⁸.

Concernant le mode musical selon lequel ce flot de poésie doit s'insérer, Zimmermann explique:

Quant à sa structure, je me propose d'organiser cette section médiane à l'aide d'une adaptation de la technique du *stream of consciousness*. Il s'agit de quelque chose d'absolument nouveau, et je voudrais disposer d'assez de temps pour mettre ces idées nouvelles dans un ordre de relation musicale approprié.³⁹

La nouveauté réside dans la possibilité de réaliser en musique les caractéristiques de la technique du *stream of consciousness*; technique utilisée là où, dans le récit, l'auteur laisse libre cours à «tous les ferments conscients et inconscients qui errent dans l'esprit du personnage»⁴⁰.

Ces caractéristiques définissent, selon la formulation d'André Topia, «un texte éminemment organisé, fortement codé et programmé jusque dans les plus petites unités, mais dont la loi d'organisation a été soigneusement camouflée par une fragmentation et même un concassage systématique»⁴¹. Elles définissent, en outre,

den Generationen: Bericht über das Bernd-Alois-Zimmermann-Symposion Köln 1987, édité par Klaus Wolfgang Niemöller et Wulf Konold (Ratisbonne: Gustav Bosse Verlag), 25-46.

³⁸«[...] Die neu hinzutretenden Texte stellen in gewisser Weise die Exegese des Bibeltextes dar, aufgezeigt durch den ununterbrochenen Strom der Dichtung um die letzten Dinge, von der Urzeit bis in die Gegenwart.» Lettre de Zimmermann à E. Kruttge (1.11.1956), cité par Schmidt, «*Es ist genug...*», 124; ma traduction.

³⁹«Formal gesehen gedenke ich diesen Mittelteil in einer auf das Musikalische bezogenen Technik des *stream of consciousness* zu gestalten. Es ist etwas absolut Neues, und ich möchte mir genügend Zeit nehmen, all dieses Neue in das rechte musikalische Verhältnis zu setzen.» Lettre de Zimmermann à E. Kruttge (1.11.1956), cité par Schmidt, «*Es ist genug...*», 124; ma traduction.

⁴⁰Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, traduit par Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev (Paris: Editions du Seuil, 1965), 191.

⁴¹André Topia, «Contrepoints joyciens», *Poétique* 27 (1976), 354.

un texte «capable de s'agréger toute une masse de matériau injecté d'autres espaces textuels sans que jamais son intégrité n'en soit menacée d'éclatement»⁴². Enfin, le flot de conscience permet de capsuler le passé (la mémoire) et le futur (le «shall» du célèbre célèbre énoncé «Putting Allspace in a Notshall», tiré du *Finnegans Wake* de Joyce) dans le présent.

L'essentiel de cette technique, on le constate d'emblée, trouvera son écho dans la définition du pluralisme musical zimmermannien. Presque toutes les fois qu'il tentera d'expliciter les rouages de sa technique, et surtout dans ses commentaires à propos des *Soldats*, Zimmermann convoquera ces deux images joyciennes: la «Danse des heures de la simultanéité» (*Ulysse*)⁴³ et le «Putting Allspace in a Notshall» (*Finnegans Wake*)⁴⁴. Ces images fourniront les éléments de la réponse du compositeur à plus d'une question que posaient les exigences de l'avant-garde et le

⁴²Topia, 359.

⁴³De la pièce *Die Soldaten* (1776) de Jacob Lenz, Zimmermann écrira que «la conception dramaturgique [...], détachée de la règle [aristotélicienne] des trois unités, vient mêler plusieurs actions dans une sorte d'anticipation de la *Danse des heures de la simultanéité* de Joyce». Il sera séduit par «la forme si spécifique de scènes très courtes et apparemment incohérentes» qu'il perçoit «comme une sorte d'anticipation, appliquée à l'art dramatique, de la technique du *stream of consciousness*». Voir la lettre de Zimmermann à Werner Pilz (30.7.1958) in «Bernd Alois Zimmermann: correspondance à propos des *Soldats*,» établie et traduite par Vincent Barras, *Musica 88: Die Soldaten / Bernd Alois Zimmermann*, édité par Laurence Helleu (Strasbourg: Musica 88, Dernières Nouvelles D'Alsace, Contrechamps, 1988), 125 et Zimmermann «*Les Soldats* [non-daté],» traduit par C. Gaspar et C. Fernandez, *Contrechamps 5* (1985), 41.

⁴⁴A propos de la richesse sémantique de cette expression, voir Jean-Michel Rabaté, «Joyce, Pound et Zimmermann,» *Musica 88: Die Soldaten / Bernd Alois Zimmermann*, 164. Une des deux références de Zimmermann à cette expression se lit comme suit: «Que signifie la conception dramatique de Lenz pour le compositeur? La réponse est déjà donnée: elle implique un agencement à partir d'un matériau réduit à l'essentiel. La méthode compositionnelle qui en découle, nous l'appelons 'sérielle', ce qui signifie: «put allspace in a nutshell [sic]» (Joyce) et «je vais vous en montrer cent unités, qui n'en demeure pas moins cette unité unique» (Lenz)». Zimmermann, «Lenz, nouvelles perspectives pour l'opéra [non-daté],» traduit par Carlo Russi, *Contrechamps 5* (1985), 38.

pluralisme se traduira comme le résultat d'une réflexion critique vis-à-vis, entre autres, des deux grands courants qui marquèrent la fin des années 1950: le sérialisme et l'aléatoire.

Pour Zimmermann:

Il est apparu très vite que le concept de sérialisme conduisait à des suites fâcheuses, lesquelles, très rapidement, poussaient à sortir du sérialisme. Le processus est connu: le pléonasmisme du sérialisme faisait éclater ce qui devait être organisé, en vertu de son organisation même, ce qui était totalement déterminé débouchait sur l'indétermination totale. C'est ainsi que la voie était libre pour cela même qui jusque là (du moins avec les méthodes du sérialisme), semblait insaisissable, à savoir ce qui est spontané, associatif, ce qui relève du rêve et même de la transe. L'accès à ces couches de la conscience musicale, qui se dérobaient à l'emprise compositionnelle, était ou redevenait libre.⁴⁵

En mettant au point un système résolument sophistiqué tant sur le plan de la pensée que sur celui de sa mise en oeuvre, Zimmermann répondait à ceux qui voyaient dans le sérialisme total ou dans l'indétermination les seules voies possibles pour le futur. Le caractère subversif de l'entreprise pluraliste tiendra donc dans l'ordonnance de l'antinomie entre les deux ensembles de possibilités qui s'offraient à lui.

La tentative de saisir, plus que de résoudre, le conflit organisation / désorganisation s'est traduite, selon les propres termes du compositeur, par une

⁴⁵ «Es zeigte sich sehr bald, daß der Gedanke des Seriellen, einmal gedacht, zu Weiterungen führte, welche dann, und zwar sehr schnell, wieder aus dem Seriellen herausdrängten. Der Vorgang ist bekannt: der Pleonasmus des Seriellen sprengte kraft der Organisation des zu Organisierenden diese selbst, und so mündete das total Determinierte in das total Undeterminierte. Damit war der Weg für *das* frei, was bisher (jedenfalls mit den Methoden des Seriellen) nicht einfangbar zu sein schien, nämlich für das Spontane, Assoziative, Traum-, ja Trancehafte. Der Zugang zu *den* Schichten des musikalischen Bewußtseins, die sich dem kompositorischen Zugriff entzogen, war - oder soll man sagen: wurde wieder frei.» Zimmermann, «*Monologe für zwei Klaviere*,» *Intervall und Zeit*, 102-103; «*Dialogues et Monologues* [non-daté],» traduit par Edna Politi, *Contrechamps* 5 (1985), 52.

exploration du concept de temps évitant le successif, le cyclique, en ce qu'ils étaient devenus un fléau dans le sérialisme, et en les ramenant à la conception de la sphéricité du temps: en les ramenant à nouveau.⁴⁶

Convoquant le littéraire (Joyce et Pound), le pictural (Klee, Ernst et Schwitters) mais surtout le philosophique (St-Augustin, Bergson, Husserl et Heidegger), le pluralisme sera donc, également, la réponse de Zimmermann à la question du temps⁴⁷. La célèbre formule des *Confessions* de St-Augustin — véritable leitmotiv dans les écrits zimmermanniens — fournit l'essentiel de la conception de Zimmermann pour laquelle il trouve la métaphore de la «sphéricité du temps»:

Il y a trois temps, le présent du passé, le présent du présent, le présent du futur. Il y a en effet dans l'âme, d'une certaine façon, ces trois modes de temps, et je ne les vois nulle part ailleurs. Le récit du passé, c'est la mémoire, le présent du présent, c'est la vision, le présent du futur, c'est l'attente.⁴⁸

Pour Zimmermann, «aucun moyen ne convient mieux que la musique pour réaliser le simultané»⁴⁹. Comme le souligne Carl Dahlhaus, la métaphore de la

⁴⁶«Alle diese Erfahrungen kulminierten in einer Erforschung des Begriffes von Zeit, der das Sukzessive, Zyklische, wie es innerhalb des Seriellen zur Geißel geworden war, beseitigte und zur Vorstellung der Kugelgestalt der Zeit zurückführte: wiederum zurückführte [...]» Zimmermann, «*Monologe*,» 102; «*Dialogues et Monologues*,» 52.

⁴⁷Dans sa thèse «The new quotation: its origin and functions,» M.D. Hicks relève, de façon pertinente, le fait que «la plupart des idéologies et des pratiques reliées au phénomène la «nouvelle citation» ont à voir avec la question du temps. Hicks décèle trois principaux types de «théorie sur le temps»: l'«évolutionnisme» (Berio), l'«étérnalisme» (renvoyant à Ives et adoptant un point de vue religieux; Rochberg, Zimmermann), et le «nostalgisme» (Crumb). Voir Michael D. Hicks, «The New Quotation: its origin and functions,» Thèse (D.M.A.), University of Illinois at Urbana Champaign, 1984, 28-42.

⁴⁸Extrait du Livre XI des *Confessions* de St-Augustin, cité et traduit par Paul Ricoeur, *Temps et Récit* (Paris: Editions du Seuil, 1983), 32.

⁴⁹Lettre de Zimmermann à Werner Pilz (30.7.1958) in «Bernd Alois Zimmermann: correspondance à propos des *Soldats*,» 125.

«sphéricité du temps» constitue «moins une notion fermement délimitée qu'un faisceau de problèmes»⁵⁰. L'image de la sphère, symbole par excellence d'un espace fermé et forme géométrique idéale (tous les points sont situés à égale distance d'un point donné), a tout de même permis de donner une superstructure aux contradictions inhérentes au pluralisme⁵¹. La méthode est en effet fondée sur l'application de données abstraites et hermétiques en même temps qu'elle ouvre le discours musical à des champs des plus disparates. Ainsi, à partir de *Omnia Tempus Habent*, la série tout-intervalle et/ou symétrique, fermée sur elle-même mais rendant possible une multitude de relations, constituera le matériau de base pour la majorité des oeuvres.

⁵⁰Carl Dahlhaus, «Sphéricité du temps: à propos de la philosophie de la musique de Bernd Alois Zimmermann,» traduit par Vincent Barras, *Contrechamps* 5 (1985), 86.

⁵¹On a souvent noté la présence de Martin Heidegger dans les propos zimmermanniens, bien que le compositeur n'y ait fait que quelques références fugitives. Dans sa thèse sur les *Soldats*, par exemple, Laurence Helleu cite ce passage de Heidegger particulièrement éclairant:

«Véritablement présente, seule l'est la présence elle-même, qui est partout comme le même en son propre Milieu, et, en tant que tel, est la sphère. La sphéricité ne repose pas en une circonvolution qui, ensuite, entourerait, mais en ce milieu qu'est la déclosion, milieu qui, éclaircissant, donne asile à un présent. La sphéricité de l'unir unissant, et ce dernier lui-même, ont le caractère de déclosion éclaircissante à l'intérieur de laquelle le présent peut advenir comme présent.»

Voir Martin Heidegger, «Pourquoi des poètes? [Wozu Dichter?],» traduction française in *Chemins qui ne mène nulle part* (Paris: Gallimard, 1962) cité par Laurence Helleu, «Les *Soldats* de Bernd Alois Zimmermann: technique compositionnelle et stratégie dramaturgique,» Thèse de l'Université Paris VIII, 1987, 50.

On notera par ailleurs, avec Albrecht Riethmüller, l'étroite parenté de la conception de Zimmermann et de celle de Busoni qui écrivait en 1910: «Die Architektonik der Musik ist die Sphäre, der Inhalt muß nur darin richtig vertheilt sein» ou encore, en 1911: «Ich glaube, ich bin ein wenig weitergekommen. Besonders habe ich die Idee der Allgegenwart der Zeit fast erklärt - aber ich habe nicht gefunden, warum wir Menschen die Zeit als einen Strich von Rückwärts begreifen, während sie nach allen Richtungen sein muß, wie Alles im Weltsystem [...]». Voir Albrecht Riethmüller, «Bernd Alois Zimmermanns Zeitsphäre,» Niemöller, *Zwischen den Generationen*, 129.

Par ailleurs, à l'instar de Stockhausen dans son célèbre «...wie die Zeit vergeht...»⁵² publié en 1957, Zimmermann décrira, dans «Intervall und Zeit»⁵³ publié la même année, les mécanismes et les justifications d'un système selon lequel les rapports de proportions intervalliques générés par une série de hauteurs données engendrent une série de proportions temporelles exprimée sous forme de tempi. Ce système permet la superposition de strates temporelles dont la cohérence est garantie par la série de base.

Zimmermann exploite l'ordonnance du temps musical à des fins diverses et contradictoires. D'abord, selon le compositeur, «le hasard ne peut devenir libre que par l'organisation la plus précise du temps»⁵⁴. En délimitant les rapports de temps, il devenait possible, comme l'explique Topia à propos de Joyce, d'insérer dans l'oeuvre «toute une masse de matériau injecté d'autres espaces sans que jamais son intégrité n'en soit menacée d'éclatement»⁵⁵. Ensuite, «en vertu de l'organisation extrême du temps, celui-ci est dépassé, et amené dans un ordre qui contient l'apparence de l'intemporel»⁵⁶, «c'est seulement en vertu de cette organisation que le temps, à l'intérieur du musical, devient une expérience et est par là intemporel: soustrait au temps»⁵⁷. La sphère, dans son caractère fini, représente ainsi un «présent perpétuel» (*Standige Gegenwart*)⁵⁸.

⁵²Karlheinz Stockhausen, «...wie die Zeit vergeht...», *Die Reihe* 3 (1957); «...comment passe le temps...», traduit par Christian Meyer, *Contrechamps* 9 (1988), 26-63.

⁵³Bernd Alois Zimmermann, «Intervall und Zeit», *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 23 mai 1957 et *Intervall und Zeit*, 11-14; «Intervalle et temps», traduit par John Cohen et Daniel Haefliger, *Contrechamps* 5 (1985), 32-35.

⁵⁴Zimmermann, «*Dialogues et Monologues*,» 53.

⁵⁵Voir ci-dessus, note 42.

⁵⁶Zimmermann, «Intervalle et Temps,» 33.

⁵⁷Zimmermann, «*Dialogues et Monologues*,» 53.

⁵⁸Zimmermann écrit, par exemple: «[...]l'idée de considérer l'unicité du temps comme la synthèse du présent, du passé et du futur [...] ouvre de nouvelles

Au commentaire de Mauricio Kagel qui décrit l'entreprise zimmermannienne comme «une représentation systématique de tous les échafaudages théoriques allant de pair avec une individualité mêlée d'utopie multiple»⁵⁹, Zimmermann répond:

Je crois bien qu'il y a du vrai dans cette affirmation, dans la mesure où j'ai toujours tenté de dépasser l'habituelle représentation unidimensionnelle du temps pour voir, dans l'utopie d'une liaison de processus temporels considérées jusqu'ici comme séparés, une correspondance spirituelle effective avec la réalité de notre temps.⁶⁰

Le caractère utopique de l'entreprise s'est traduit par cette détermination à rendre saisissable cette «réalité de notre temps» que Zimmermann perçoit ainsi:

Nous sommes perpétuellement entourés de ces témoins du passé [...]. On pourrait même dire que nombre d'oeuvres d'autrefois sont contemporaines, présentes dans le phénomène actuel de consommation musicale, tout autant que la musique dite d'aujourd'hui. La question de savoir s'il s'agit de *musique culturelle* ou de *musique vivante*, — pour peu qu'en fait on puisse les distinguer — est sans intérêt: le choral grégorien, le jazz, la musique que l'on dit supérieure (le jazz doit-il être considéré comme de la musique inférieure?)

perspectives pour la musique («art du temps», art de l'organisation temporelle dépendante d'une structure musicale fondamentale et totalisante perpétuellement présente), perspectives que nous devons ériger comme le principe unificateur de toutes les relations présentes dans une composition. Cette idée d'un perpétuel présent, dominante dans la poésie comme dans la peinture modernes, trouve chez Ezra Pound la formulation suivante: ... «Le jour se lève sur Jérusalem, alors que minuit obscurcit encore les Colonnes d'Hercule.. Toutes ces époques sont présentes...le futur naît dans l'esprit de quelques hommes...cela concerne surtout la littérature où le temps réel est indépendant du temps apparent, et où beaucoup de morts sont contemporains de nos petits enfants». Zimmermann, «Intervalle et temps,» 33.

⁵⁹«Kagel hat einmal in einem Interview gesagt, daß ein Merkmal meines Schaffens die Zugrundelegung theoretischer Gerüste darstelle, in denen Eigentümlichkeit und vielfältige Utopie Hand in Hand gehen.» Zimmermann, «Vom Handwerk des Komponisten,» 36; ma traduction.

⁶⁰«Ich glaube, daß darin insofern etwas Richtiges zum Ausdruck kommt, als ich seit jeher an der Beseitigung einer gewissermaßen eindimensionalen Vorstellung von Zeit gearbeitet habe und in der Utopie der Verbindung bisher für getrennt gehaltener Zeitabläufe eine gewissere geistige Entsprechung mit der musikalischen Wirklichkeit unserer Zeit erblicke.» Zimmermann, «Vom Handwerk des Komponisten,» 36; «Du métier de compositeur,» 58.

i'opéra, la beat-music ou les chansonnettes à succès nous entourent quotidiennement tout autant que la production littéraire, le cinéma, le théâtre, etc.⁶¹

Pour Zimmermann, le compositeur est un «reporter»⁶². On pense ici à la mission que s'est donné Kurt Schwitters, dont l'influence sur Zimmermann se vérifie à plus d'un titre⁶³. Jean-Christophe Bailly rappelle que «l'artiste, au sens de Schwitters, est un collectionneur [...]. Ce qu'il ramasse, c'est à chaque fois un fragment, mais qui a le pouvoir d'être à lui seul le *signe* de la réalité entière»⁶⁴. Profondément enraciné dans la tradition germanique, Zimmermann partage avec Schwitters le dessein de reprendre le concept de *Gesamtkunstwerk*. Chez Schwitters, ce fut le *Merzbau*, cette «entreprise unique de récapitulation, cette construction de constructions et ce gigantesque assemblage qui identifiait l'atelier à l'oeuvre et le projet au résultat»⁶⁵. Chez Zimmermann ce furent d'abord *Les Soldats*, qui montraient la voie à l'opéra du futur en accomplissant «le rassemblement final et la

⁶¹ «Wir sind ständig von den so oft zitierten Zeugen der Vergangenheit umgeben, ja man kann geradezu sagen, daß manche Werke früherer Zeiten gegenwärtiger sind, im Musikkonsum heute gegenwärtiger, als die sogenannte Musik der Gegenwart. Die Frage, ob es sich dabei um *Bildungsmusik* oder *lebendige* Musik handelt, wie überhaupt eine solche Gegenüberstellung, ist müßig: Gregorianischer Choral, Jazz, die sogenannte Kunstmusik (ist Jazz weniger Kunstmusik?), Oper, Beat und Schlagermusik umgeben uns täglich ebenso wie literarische Erzeugnisse, Kino, Theater usw.» Zimmermann, «Vom Handwerk des Komponisten», 34; «Du métier de compositeur», 57.

⁶² Zimmermann, «Musicien d'aujourd'hui», 31.

⁶³ Au sujet de l'influence de Schwitters on consultera Jörn Peter Hiekel, «Kippsituation des Grotesken: Bernd Alois Zimmermanns Schwitters-Rezeption», *Neue Zeitschrift für Musik* 3 (1994), 40-42.

⁶⁴ Jean-Christophe Bailly, *Kurt Schwitters* (Paris: Hazan, 1993), 71.

⁶⁵ Bailly, 6.

coordination spirituelle de tout ce qui a été produit ces derniers temps»⁶⁶. Ensuite, ce fut *La Musique pour les Soupers du Roi Ubu*, que Zimmermann décrira comme

un collage total, une solide confrontation de danses des 16e et 17e siècles et de citations d'oeuvres de compositeurs d'aujourd'hui, un véritable *MERZbild* apocalyptique de notre présent politique et culturel, le tout sous le couvert d'une farce.⁶⁷

Enfin, le *Requiem für einen jungen Dichter* qui, nous l'avons vu, tente de présenter dans ses multiples rapports, les conditions spirituelle, culturelle, historique et linguistique de l'Europe de 1920 à 1970.

A la manière des surréalistes qui avaient su, selon Walter Benjamin, franchir à la fois la frontière entre art et document et entre rêve et veille⁶⁸, l'oeuvre pluraliste de Zimmermann tenait maintenant à la fois du documentaire et du monologue intérieur. Pour justifier la logique des constructions auxquelles cette redéfinition de l'oeuvre a donné lieu, Zimmermann cite *La Pensée créatrice* de Paul Klee,

Il y a aussi des projections, que l'on ne peut expliquer, par le fait qu'à l'intérieur du pictural, apparaît la capacité de projeter des images intérieures de telle façon qu'elles soient presque ou totalement de la réalité. Il faut faire attention et ne pas écrire posément et simplement la loi, mais se mettre en mouvement autour de la loi. Les déviations de la norme rigoureuse sont des mouvements que l'on ressent: mouvements de dimension, cinématique, temps, mouvements de la modification de lieu, échanges de l'intérieur et de l'extérieur.⁶⁹

⁶⁶Bernd Alois Zimmermann, «L'Avenir de l'opéra [1966],» traduit par C. Fernandez et C. Gaspar, *Contrechamps* 4 (1985), 86-87.

⁶⁷«[...] totale Collage in der harten Gegenüberstellung von Tänzen des 16. und 17. Jahrhunderts und Zitaten aus Werken zeitgenössischer Komponisten ein geradezu apokalyptisches *MERZbild* unserer politischen und kulturellen Gegenwart im Gewande einer scheinbaren Farce.» Ebbeke, *Bernd Alois Zimmermann (1918-1970): Dokumente*, 11; ma traduction.

⁶⁸Voir Rainer Rochlitz, *Le désenchantement de l'art: la philosophie de Walter Benjamin*, (Paris: Gallimard, 1991), 161.

⁶⁹Paul Klee, *Das bildnerische Denken* (Bâle: Schwabe Verlag, 1956) cité par Zimmermann, «*Dialogues et Monologues*,» 50.

Pour Zimmermann, «la technique pluraliste de composition n'est nullement, comme on l'a souvent cru, à tort, un amalgame de styles mais bien la projection d'images intérieures dont parle Klee, dans les conditions qu'il décrit.»⁷⁰ Les citations, littéralement insérées, deviennent alors,

témoins des époques les plus variées de l'histoire musicale qui nous entourent quotidiennement, dialogues par delà les époques de ceux qui rêvent, qui aiment, qui souffrent et qui prient, rêves traversés par le vrombissement des moteurs à réactions, rêves les yeux ouverts et l'écoute flottante, pressentiment de l'irréparable...⁷¹

Dans le pluralisme, la présence de la citation, au même titre que l'incorporation d'une multiplicité de genres et de formes artistiques n'est plus imitation ou représentation mais présence du réel. Au fil des réflexions amorcées dès les premières périodes créatrices, la stylisation et l'intégration d'une citation unique à la fin d'un discours exégétique et téléologique se sont transmués en une exploitation délibérée de la tension entre la force centrifuge des citations et le code rigoureux selon lequel elles sont maintenant insérées dans l'œuvre.

La tension entre la présentation d'une réalité dissonante et la volonté utopique de représenter un monde fini par la «sphéricité du temps» et son équivalent, la série tout-intervalle constitue le fondement et le paradoxe de l'entreprise pluraliste zimmermannienne. Les stratégies citationnelles, tels le collage ou le canon de proportion sont venus rendre ce paradoxe saisissable dans l'œuvre et ce, selon des critères d'ordres compositionnels rigoureux que les chapitres 3 et 4 envisageront.

Mais d'abord, malgré la fonction sémiotique apparemment annulée des citations — les fragments ne seraient plus que strates temporelles —, un simple survol, dont se

⁷⁰Zimmermann, «Du métier de compositeur,» 58-59.

⁷¹«[...] Zeugen aus den verschiedensten Epochen der Musikgeschichte, die uns täglich umgeben, Dialoge über die Zeiten hinweg von Träumenden, Liebenden, Leidenden und Betenden, Träume durchhallt von Glockenschlägen und dem Gedröhn von Düsenmotoren, Träume wachen Auges und versunkenen Ohres geträumt, Ahnungen von Unwiederbringlichem...» Zimmermann, «*Dialoge,» Intervall und Zeit*, 100; «*Dialogues et Monologues,»* 50.

charge maintenant le chapitre suivant, montre que Zimmermann n'utilise que des matériaux qui lui sont en quelque sorte prédestinés.

CHAPITRE 2

NATURE, SOURCE ET CONTENU DE LA CITATION

Sous-tendant un désaccord partiel avec Zofia Lissa selon qui, dans le pluralisme zimmermannien, la citation perd toute possibilité de remplir un rôle sémiotique¹, ce chapitre envisage la question de la nature, des sources et du contenu de la citation. Toutes les théories de la citation s'accordent: la présence d'un matériau emprunté sollicite inévitablement une double lecture, celle du fragment perçu par rapport à son origine et celle du fragment perçu dans son nouveau contexte. Le type de message retenu par Zimmermann et la manière dont il prélève le matériau font peu de mystère. On ne peut donc guère douter de son intention de favoriser cette double lecture.

Il s'agira moins, dans le présent chapitre, d'une interprétation du sens de la citation dans des œuvres en particulier que de la récurrence d'un même fragment ou d'un même thème dans plusieurs œuvres. La récurrence citationnelle s'inscrit dans le phénomène de continuité observé à tous les niveaux compositionnels chez Zimmermann (récurrence d'une série, d'un procédé structurel, de gestes rythmiques et auto-citations) et permet d'envisager l'ensemble de la production comme un gigantesque *work in progress*. Les mêmes matériaux prédestinés, malgré leur changement de statut, cheminent sans distinction à travers les catégories de citations et les périodes créatrices.

Ainsi, malgré l'accumulation de contextes multiples, la traversée d'époques et de domaines culturels hétérogènes ne laisse rien à la dérive. Chez Zimmermann, les procédés citationnels et les citations sont un «appel qui conjure»², une conjuration

¹Voir chapitre 1 (Stylisation) et Lissa, «Fonctions esthétiques de la citation musicale», 29.

²A propos de *Dialogues*, Zimmermann, écrit: «Die Zitate sind wörtlich - vergleichbar etwa der Technik der Collages - dem sechsten *Dialog* eingefügt; keineswegs *Verfremdungseffekt*, sondern beschwörender Anruf!»; «Dans le sixième *Dialogue*, les citations sont littéralement insérées - comme dans la technique du

contre le temps mais aussi contre l'injustice. Profondément humaniste, Zimmermann vise à réconcilier l'irréconciliable au moins autant qu'il vise à saisir l'insaisissable. Ces thèmes constituent deux des fils conducteurs principaux d'un réseau de signification qui pourrait proliférer à l'infini. Mais avant d'envisager quelques uns des noeuds de ce réseau, considérons quelques généralités concernant la nature des citations.

D'abord, sauf erreur, 24 des 47 oeuvres inscrites au répertoire principal sont citantes³. J'inclus ici les emprunts de style et les trois arrangements dont il a été question dans le premier chapitre (*Cinque Capricci di Girolamo Frescobaldi*, *Giostra Genovese* et *Kirmestänze*). La période pluraliste affiche une nette recrudescence: 15/20 (75%) oeuvres sont citantes alors que neuf des 26 oeuvres précédentes (34.6%) le sont. L'hétérogénéité des types de matériaux empruntés s'accroît également dans les troisième et quatrième périodes créatrices. Mis à part la récupération de techniques compositionnelles historiques (dont il sera question dans le chapitre 4) et l'emprunt de «formes anciennes» (dont Laurence Helleu a analysé la nature dans les *Soldats*⁴), on observe trois types principaux de citations proprement dites: citation musicale, citation littéraire et auto-citations. Ensuite, la modification du statut de la citation, dont le chapitre I a fait état, affecte la manière dont le compositeur prélève: il ne s'agit plus, nous l'avons vu, de mélodies ou de sections complètes mais de fragments d'oeuvre. De façon similaire, il ne s'agit plus de la mise en musique d'un texte mais de l'incorporation de fragments de textes qui agissent, en quelque sorte, de

collage -; en aucun cas *effet de distanciation* mais appel qui conjure!» Zimmermann, «*Dialogue*,» 100; «*Dialogues et Monologues*,» 50.

³Je rappelle ici que cet examen se limite aux oeuvres inscrites au répertoire principal et renonce donc aux musiques pour la radio (84 oeuvres), musique de film et de théâtre (8), musique d'occasion (48) et arrangements (90). Pour une vue d'ensemble des oeuvres à l'étude le lecteur consultera l'annexe 1: «Catalogue des oeuvres et répertoire des citations».

⁴Laurence Helleu, «L'utilisation des formes anciennes dans *Les Soldats*, » *Contrechamps* 5 (1985), 124-139.

matériau monodique. Dans l'avant dernier mouvement de *Antiphonen* (1961), par exemple, où Zimmermann semble avoir trouvé des éléments de solution au problème posé par l'adaptation de la technique joycienne du *stream of consciousness* (projet d'oratorio de 1956), le compositeur superpose huit fragments de textes:

JOYCE:	<i>Ulysse</i>	anglais
	(fin: monologue de Molly Bloom)	
ECCLÉSIASTE:	chapitre IV, verset 1	latin
APOCALYPSE:	chapitre V, verset 1	grec
DANTE:	<i>La Divine Comédie</i>	italien
	(<i>Le Paradis XXXIII</i> , 32-87)	
LIVRE DE JOB:	chapitre IX, verset 25	hébreu
DOSTOIEVSKY:	Les Frères Karamasov, IX	russe
CAMUS:	<i>Caligula</i>	français
NOVALIS:	<i>Hymne à la nuit</i>	allemand

TABLEAU I: Zimmermann, *Antiphonen* (1961): identifications des fragments de textes cités.

Chacun des textes est associé à un (ou deux) instruments: la harpe, par exemple, instrument *féminin*, au monologue de Molly Bloom. Les fragments sont récités dans leur langue originale, ce qui confère aux extraits à la fois le caractère d'une réelle présence et le statut de matériau compositionnel. Dans son commentaire sur l'oeuvre, Zimmermann dit avoir choisi les textes de sorte que l'assignation des timbres soit en concordance phonétique avec celle de l'instrument soliste⁵. Il souligne également que «le choix des textes s'est aussi effectué en raison du lien sémantique qui les unit: chacun des textes traite de l'existence humaine et de l'amour»⁵. L'exemple 1 — reproduisant la seconde page du quatrième *Antiphon* — montre le résultat global de cette agglomération de matériaux:

⁵«Die Auswahl der Texte wurde in semantischer Beziehung unter den Gesichtspunkten der menschlichen Existenz und der Liebe vorgenommen, in phonetischer unter denen der *Klangfarbenzuordnung* zu dem Soloinstrument, welches in der fraglichen *Antiphon* dominierend ist.» Zimmermann, «*Antiphonen* [non-daté],» *Intervall und Zeit*, 107.

1. 2nd time 2nd time (Soprano)
 2. 1st time 1st time (Soprano)
 3. 1st time 1st time (Soprano)
 4. 1st time 1st time (Soprano)
 5. 1st time 1st time (Soprano)
 6. 1st time 1st time (Soprano)
 7. 1st time 1st time (Soprano)
 8. 1st time 1st time (Soprano)
 9. 1st time 1st time (Soprano)
 10. 1st time 1st time (Soprano)

1. 2nd time 2nd time (Soprano)
 2. 1st time 1st time (Soprano)
 3. 1st time 1st time (Soprano)
 4. 1st time 1st time (Soprano)
 5. 1st time 1st time (Soprano)
 6. 1st time 1st time (Soprano)
 7. 1st time 1st time (Soprano)
 8. 1st time 1st time (Soprano)
 9. 1st time 1st time (Soprano)
 10. 1st time 1st time (Soprano)

1. 2nd time 2nd time (Soprano)
 2. 1st time 1st time (Soprano)
 3. 1st time 1st time (Soprano)
 4. 1st time 1st time (Soprano)
 5. 1st time 1st time (Soprano)
 6. 1st time 1st time (Soprano)
 7. 1st time 1st time (Soprano)
 8. 1st time 1st time (Soprano)
 9. 1st time 1st time (Soprano)
 10. 1st time 1st time (Soprano)

11

1. 2nd time 2nd time (Soprano)
 2. 1st time 1st time (Soprano)
 3. 1st time 1st time (Soprano)
 4. 1st time 1st time (Soprano)
 5. 1st time 1st time (Soprano)
 6. 1st time 1st time (Soprano)
 7. 1st time 1st time (Soprano)
 8. 1st time 1st time (Soprano)
 9. 1st time 1st time (Soprano)
 10. 1st time 1st time (Soprano)

1. 2nd time 2nd time (Soprano)
 2. 1st time 1st time (Soprano)
 3. 1st time 1st time (Soprano)
 4. 1st time 1st time (Soprano)
 5. 1st time 1st time (Soprano)
 6. 1st time 1st time (Soprano)
 7. 1st time 1st time (Soprano)
 8. 1st time 1st time (Soprano)
 9. 1st time 1st time (Soprano)
 10. 1st time 1st time (Soprano)

13

1. 2nd time 2nd time (Soprano)
 2. 1st time 1st time (Soprano)
 3. 1st time 1st time (Soprano)
 4. 1st time 1st time (Soprano)
 5. 1st time 1st time (Soprano)
 6. 1st time 1st time (Soprano)
 7. 1st time 1st time (Soprano)
 8. 1st time 1st time (Soprano)
 9. 1st time 1st time (Soprano)
 10. 1st time 1st time (Soprano)

14

1. 2nd time 2nd time (Soprano)
 2. 1st time 1st time (Soprano)
 3. 1st time 1st time (Soprano)
 4. 1st time 1st time (Soprano)
 5. 1st time 1st time (Soprano)
 6. 1st time 1st time (Soprano)
 7. 1st time 1st time (Soprano)
 8. 1st time 1st time (Soprano)
 9. 1st time 1st time (Soprano)
 10. 1st time 1st time (Soprano)

EXEMPLE 1: Zimmermann, *Antiphonen* (1961): quatrième mouvement, deux
 premières pages. ©Edition Modern, Munich, 1962.

Comme le montre l'exemple précédent, chez Zimmermann, le matériau emprunté déclare le plus souvent son identité. À partir du pluralisme, la majorité des citations étrangères (musicales et textuelles) sont identifiées dans la partition. Les auto-citations, quant à elles, ne le sont pas. Par ailleurs, les citations sont très rarement modifiées. Insérées littéralement dans le discours, comme dans la «technique des citations scientifiques»⁶, elles constituent une autorité intouchable.

Le choix des fragments et le mode de découpage assurent également leur identité. En privilégiant les «fragments cruciaux»⁷, Zimmermann rend probable leur repérage par l'auditeur. Bien que cette notion de fragment crucial soit liée, plus souvent qu'autrement, à la culture d'où est issu le compositeur (nombre de citations trouve leur origine dans le répertoire allemand), la plupart des citations sont empruntés à un répertoire prétendu universel, qu'il s'agisse de la séquence des morts archi-con nue, le *Dies irae*, du monologue de Molly Bloom (comme dans *Antiphonen* et le *Requiem*) ou encore du début du Presto de la neuvième symphonie de Beethoven (comme dans *Photopsis*). En ouvrant le discours à la charge émotive de la citation et, par le fragment crucial intouché, en minimisant les efforts de décodage requis de l'auditeur, Zimmermann atteint son but: «obtenir une diversification temporelle, un échange et une interpénétration mutuelle de diverses couches temporelles»⁸.

⁶Décrivant sa technique pluraliste dans des termes généraux Zimmermann écrit: «Les citations, d'ailleurs relativement peu nombreuses, sont identifiées précisément dans la partition à la manière de la technique des citations scientifiques.» Zimmermann, «Du métier de compositeur,» 59.

⁷J'emprunte ici à Jean-Michel Rabaté pour qui: «Lorsqu'il cite le monologue de Molly Bloom dans *Antiphonen* ou lorsqu'il laisse se croiser les échos des *Cantos Pisans* en prélevant le merveilleux hymne au lynx des forêts dans le *Requiem pour un jeune poète*, [Zimmermann] est fidèle à l'esprit de Pound et Joyce non pas seulement parce qu'il cite un fragment crucial, mais parce qu'il met en scène le geste même de Pound et Joyce par la citation.» Jean-Michel Rabaté, «Joyce, Pound et Zimmermann,» *Musica* 88: *Die Soldaten* / Bernd Alois Zimmermann, 165.

⁸Zimmermann, «Du métier de compositeur,» 58.

Mais la provenance de ces couches s'inscrit autant dans cette détermination à faciliter la perception de la multiplicité que dans un dessein exégétique: aucune couche n'est là par hasard mais plutôt par coïncidence. Ainsi, malgré l'éclectisme des champs acoustiques, chaque citation est justifiée et trouve un point de rencontre avec une autre et/ou avec le discours ambiant. Cette concordance s'effectue le plus souvent soit dans un thème, soit dans un type d'écriture.

SPIRITUALITÉ

L'annexe 1 reproduit le catalogue des oeuvres de Zimmermann et liste l'ensemble des citations et des références musicales et littéraires. On constate d'emblée que la majeure partie des citations, titres ou références est porteuse d'un message spirituel non voilé et renvoie à des questions d'ordre théologique. Le tableau I (page suivante) regroupe ces sources et révèle une prédilection pour trois types de matériaux: la Bible, les mélodies grégoriennes et les chorals⁹.

⁹Klaus Wolfgang Niemöller, pour qui la musique de Zimmermann constitue l'esquisse d'une nouvelle forme de musique spirituelle, a réalisé un tableau semblable qui se trouve cependant révisé et augmenté ici. Voir Klaus Wolfgang Niemöller, «Religiosität im Schaffen von Bernd Alois Zimmermann,» *Zwischen den Generationen*, 10.

DATE	OEUVRES	BIBLE	DIES IRAE	VENI CREATOR	CHORAL B = harmonisation de Bach	AUTRES
1950	Concerto pour violon		Dies irae			
1952	Exerzitiën					Titres: Vigil, Hora, matutin
1952	Des Menschen				Nun bitten wir den heiligen Geist O welt [Nobody knows de trouble I see] Gelobet seist du Gelobet seist du	
1954	Concerto pour trompette					
1955	Sonate pour alto					
1955	Perspektiven					
1956	Projet d'oratorio (lettre à E. Kruttge)	PS* 139 et 148 ECCL III et IV				
1957	Omnia Tempus Habent	ECCL III, 1-11				
1960	Sonate pour violoncelle	ECCL III, 1b				
1960	Dialoge			Veni creator		
1961	Antiphonen	ECCL IV, 1 APOC V, 1 JOB IX, 25 ECCL III, 7			Christ ist erstanden	
1963	Tempus loquendi					
1965	Monologe			Veni creator	B: Wachet auf ruft uns die stime B: Vater unser im Himmel	Hesslaen: L'Ascension
1957/65	Die Soldaten		Dies irae			Pater Noster
				Veni creator	B: Wenn ich einmål B: Korn Gott schopfer B: Ich bin's ich sollte Ein feste Burg	
1966	Musique pour Ubu		Dies irae			
1968	Photoptosis			Veni Creator		(Wagner: Parsifal)
1969	Requiem	ECCL III, 10-11				Texte: Missa pro defunctis Texte: Dona nobis pacem
1970	Ich wandte mich	ECCL IV, 1-5,7-10			B: Es ist genug	

*PS: Psaume / ECCL: Ecclésiaste / APOC: Apocalypse / JOB: Livre de Job

TABLEAU II: Liste des sources à caractère spirituel dans l'oeuvre de Zimmermann

Originaire des environs de Cologne¹⁰ — haut lieu d'une culture économique, sociale et spirituelle dominée par le catholicisme — Zimmermann est élevé dans un environnement austère et fréquente le couvent des Salvatoriens à Steinfeld dont l'excessive sévérité constitue une des caractéristiques principales¹¹. Il se passionne très tôt pour la philologie, la philosophie et la littérature et héritera d'une forme de pensée par analogie (part de la tradition catholique scolastique) qui justifiera l'amenuisement des frontières entre les divers modes d'expression¹² et leur coexistence dans l'oeuvre musicale. Zimmermann est aussi, comme tant d'autres, témoin des affres de la guerre dont la teneur apocalyptique hantera son oeuvre. Autant de facteurs qui détermineront l'objet d'une interrogation permanente et le caractère d'une oeuvre musicale dont l'inspiration religieuse prendra davantage sa source dans l'expression de la douleur que dans celle de la joie et de la lumière, comme c'est le cas chez Messiaen par exemple.

Bien qu'offerte «à la plus grande gloire de Dieu» — presque toutes ses oeuvres sont signées O.A.M.D.G. (*Omnia ad maiorem Dei gloriam*) —, l'oeuvre de Zimmermann est le témoignage d'un des compositeurs d'après-guerre les plus inconsolables devant l'état de l'humanité. Pour Michael Gielen, ami et fervent défenseur de son oeuvre, la problématique zimmermannienne prend son origine dans «un conflit religieux sans issue où il lui était très difficile de réconcilier l'existence de Dieu avec les atrocités d'un monde de guerres, de torture et de totalitarisme»¹³. La

¹⁰Zimmermann est né le 18 mars 1918 à Bliesheim (20 kilomètres au sud-ouest de Cologne) et passe la majeure partie de sa vie à ou autour de Cologne. Il est mort le 10 août 1970 à Großkönigsdorf, près de Cologne.

¹¹Voir les «notes biographiques» rédigées par Philippe Albéra, *Contrechamps* 5 (1985), 11.

¹²voir Carl Dahlhaus, «Sphéricité du temps: à propos de la philosophie de la musique de Bernd Alois Zimmermann,» traduit par Vincent Barras, *Contrechamps* 5 (1985), 86.

¹³Michael Gielen selon Harry Halbreich, «Requiem for a suicide,» *Music and Musicians* 21 (1972), 40.

mise en musique et la citation d'extraits de L'Écclésiaste, comme point d'appui essentiel du discours à partir des années 1950, ne sont donc pas fortuites. Pour Zimmermann, «le sens et la force du langage de *L'Écclésiaste* en fait un des livres de la Bible les plus magnifiques»¹⁴.

Les 12 chapitres de *L'Écclésiaste*, écrits de sagesse que la tradition attribue à Salomon, sont l'expression d'une philosophie désenchantée («Vanité des vanités, tout est vanité» I,1), plus réaliste et lucide que pessimiste au sens strict. Dans une étude exégétique et intertextuelle, Jean-Jacques Lavoie rappelle que Qohéleth (L'écclésiaste), lettré, polyglotte et éclectique, signe ici une littérature contestataire où la mort constitue la véritable *nemesis*¹⁵. Les chapitres 3 et 4, que Zimmermann privilégie entre tous¹⁶, renvoient à plus d'un thème essentiel dans la poétique zimmermannienne.

Le chapitre 3 présente une litanie de différents *temps* et affirme, comme le résume Jean-Jacques Lavoie, «qu'il y a un temps pour tout (III, 1), que parmi tous ces temps, il y a un temps pour la mort (III, 2) et qu'en définitive, tout est pour ce temps (III,19-20)»¹⁷. Le chapitre, sous-titré, selon les traductions disponibles, tantôt «Les

¹⁴A propos de la cantate *Omnia Tempus Habent* (1957-58), Zimmermann écrit: «Es sind dies die Verse eins bis elf aus dem dritten Kapitel des *Liber Ecclesiastes*, eines nach Bedeutung und gleichermaßen Kraft der Sprache wohl großartigsten Bücher der Bibel, wenn es überhaupt erlaubt sein mag, Eigenschaftsworte hier anzuwenden.» Zimmermann, «*Omnia Tempus Habent* [non-daté],» *Intervall und Zeit*, 92.

¹⁵Jean-Jacques Lavoie, *La Pensée du Qohéleth: étude exégétique et intertextuelle* (Montréal: Fides, 1992), 40.

¹⁶Dans son commentaire sur la sonate pour violoncelle solo, dont le sous-titre emprunte la deuxième partie du premier verset de ce chapitre («...et suis spatiis transeunt universa sub caelo»; «...et un temps pour chaque chose sous le ciel»), Zimmermann écrit que le chapitre 3 de l'Écclésiaste l'a «toujours préoccupé et ce, particulièrement en tant que compositeur»: («Das eben genannte Kapitel hat mich seit jeher kompositorisch besonders beschäftigt»). Zimmermann, «Kompositionen für unbegleitete Soloinstrumente [1969],» *Intervall und Zeit*, 68.

¹⁷Lavoie, 47.

temps et la durée¹⁸, tantôt «La mort»¹⁹ appuie un des aspects de la vision zimmermannienne du monde: un monde fait d'actes décousus, constituant autant de strates collées sans but sinon la mort. Les 11 premiers versets du chapitre que Zimmermann met en musique dans la cantate *Omnia Tempus Habent* (1957-58) sont reproduits ci-dessous²⁰:

1. Omnia tempus habent et suis spatiis
transeunt universa sub caelo

2. tempus nascendi et tempus moriendi
tempus plantandi et tempus
evellendi quod plantatum est
3. tempus occidendi et tempus sanandi
tempus destruendi et tempus aedificandi
4. tempus flendi et tempus ridendi
tempus plangendi et tempus saltandi
5. tempus spargendi lapides
et tempus colligendi
tempus amplexandi
et tempus longe fieri a complexibus
6. tempus adquirendi et tempus perdendi
tempus custodiendi et tempus abiciendi
7. tempus scindendi et tempus consuendi
tempus tacendi et tempus loquendi
8. tempus dilectionis et tempus odii
tempus belli et tempus pacis

9. quid habet amplius homo
de labore suo
10. vidi afflictionem quam dedit Deus
filiis hominum ut distendantur in ea
11. cuncta fecit bona in tempore suo et
mundum tradidit disputationi eorum
ut non inveniatur homo opus quod
operatus est Deus ab initio usque ad finem.

1. Il y a un temps pour tout
et un temps pour chaque chose sous le ciel

2. un temps pour enfanter et un temps pour mourir
un temps pour planter et un temps pour arracher le
plan
3. un temps pour tuer et un temps pour guérir
un temps pour détruire et un temps pour bâtir
4. un temps pour pleurer et un temps pour rire
un temps pour gémir et un temps pour danser
5. un temps pour lancer des pierres et un temps
en ramasser
un temps pour embrasser et un temps pour
s'abstenir d'embrassements
6. un temps pour chercher et un temps pour perdre
un temps pour garder et un temps pour jeter
7. un temps pour déchirer et un temps pour coudre
un temps pour se taire et un temps pour parler
8. un temps pour aimer et un temps pour haïr
un temps pour la guerre et un temps pour la paix

9. quel profit celui qui travaille trouve-t-il
à la peine qu'il prend?
10. Je regarde la tâche que Dieu donne aux enfants
des hommes:
11. tout ce qu'il fait convient en son temps;
il a mis dans leur cœur l'ensemble du temps
mais sans que l'humain puisse saisir ce que Dieu
fait du commencement à la fin.

¹⁸Traduction oecuménique de la Bible, nouvelle édition revue (Montréal: Société biblique canadienne, 1993), 1044.

¹⁹La Bible de Jérusalem, traduite sous la direction de l'École Biblique de Jérusalem, 12e édition (Paris: Éditions du Cerf, 1988), 936.

²⁰Le texte, dans le latin de la Vulgate, renvoie à la version choisie par Zimmermann pour la cantate. On trouvera la traduction française dans La Bible de Jérusalem, 936-37.

Hermann Danuser, dans une analyse de la cantate *Omnia Tempus Habent* sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir dans le chapitre suivant, note qu'en s'arrêtant au 12e verset, Zimmermann écarte une des maximes hédonistes du texte: «Je sais qu'il n'y a rien de bon pour lui que de se réjouir et de se donner du bon temps durant sa vie»²¹. On note cependant que le 11e et dernier verset utilisé par Zimmermann rappelle que Dieu «a mis dans le coeur des hommes l'ensemble du temps» et ce, dans une tournure proche de celle qu'empruntera St-Augustin. Ce chapitre vient donc légitimer, par son ancienneté et son appartenance à la tradition chrétienne, la conception zimmermannienne du temps.

En plus du sous-titre de la Sonate pour violoncelle seul et du titre de l'oeuvre pour flûte seul *Tempus Loquendi*, Zimmermann réutilisera les versets 10 et 11 du chapitre 3 de L'Écclésiaste dans le Requiem für einen jungen Dichter (Requiem I) où il les superposera avec des extraits de *dob es tanc* de Sandor Weöres, *La Création du Monde* de Milhaud et, selon les propres termes du compositeur, des «bruits de démonstrations populaires».

Du chapitre 4 de L'Écclésiaste, le compositeur retiendra les 10 premiers versets: le premier verset, «Je regarde encore toute l'oppression qui se commet sous le soleil», dans *Antiphonen* et l'ensemble des 10 versets mis en musique, avec des extraits des *Frères Karamasov* de Dostoïevsky (I, chapitre 5: le Grand Inquisiteur) dans sa dernière oeuvre, *Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne* (1970). Dans cette oeuvre, l'usage de la traduction allemande du chapitre, comme de l'extrait du roman de Dostoïevsky, montre l'importance qu'accorde Zimmermann à la teneur sémantique des textes. Solitaire comme Job²², l'Écclésiaste constate ici les misères de la vie en société, l'oppression de la force et la

²¹ Hermann Danuser, «Text-und Musikstruktur in B.A. Zimmermanns *Omnia Tempus Habent*,» *Dissonanz = Dissonance* 16 (1988), 15.

²² Zimmermann cite le 25e verset du chapitre IX du *Livre de Job* dans *Antiphonen*. Traduit en français ce verset se lit: «Mes jours battent à la course les coureurs, ils ont fui sans avoir vu le bonheur»; *Traduction oécuménique de la Bible*, 962.

défaite de l'homme isolé²³. Traduits en français, les versets choisis se lisent comme suit²⁴:

1. Je regarde encore toute l'oppression
qui se commet sous le soleil;
Voici les larmes des opprimés
et ils n'ont pas de consolateur;
Et la force est du côté des oppresseurs,
et ils n'ont pas de consolateur.
2. Alors je félicite les morts qui sont déjà morts
Plutôt que les vivants qui sont encore vivants.
3. Et plus heureux que tous les deux
Est celui qui ne vit pas encore
Et ne voit pas l'iniquité qui se commet sous le soleil
4. Et je vois que tout le travail et toute la réussite
n'est que jalousie de l'un pour l'autre;
Cela est vanité et poursuite de vent!
5. L'insensé se croise les bras
Et se dévore lui-même.
- [6] Mieux vaut une poignée de repos
Que deux poignées de travail
à poursuivre le vent
7. Je vois encore une autre vanité sous le soleil;
8. Soit quelqu'un qui n'a pas de second,
Pas de fils pas de frère;
Il n'y a pas de limite à toute sa besogne,
Et ses yeux ne sont pas rassasiés de richesses:
«Pour qui donc est-ce que je travaille
et me prive de bonheur?»
Cela aussi est vanité,
Et c'est une mauvaise besogne.
9. Mieux vaut être deux que seul,
Car ainsi le travail donne bon profit.
10. En cas de chute, l'un relève l'autre;
Mais qu'en est-il de celui qui tombe
sans personne pour le relever?

A travers la voix de L'Écclésiaste, l'oeuvre de Zimmermann prend le visage d'une lutte désespérée pour retrouver Dieu qui semble se dérober: problématique cruciale dans le monde d'après guerre que Zimmermann transpose sans équivoque dans son dernier opus, sous-titrée *Action Ecclésiastique*. La citation du choral *Es ist*

²³Voir les commentaires sur ce chapitre dans *La Bible de Jérusalem*, 937.

²⁴Traduction française selon *La Bible de Jérusalem*, 937-938.

genug à la fin de cette oeuvre concorde avec cette vision. Extrait de la Cantate BWV60 de Bach (*O Ewigkeit, du Donnerwort*, dont le texte s'est vu qualifié de tableau terrifiant de la mort et du châtiment), le choral est cité, *portato*, par trois trompettes et trois trombones (voir exemple suivant):

583 *Choral*

Tr. 1 2 3 *f portato*

Pos. (Orch.) 1 2 3 *f portato*

584 *Presto*

Tr. 1 2 3 *ff ben portato*

Pos. (Orch.) 1 2 3 *ff ben portato*

Pos. (Sopr.) 1 2 *ff*

Pk. *ff*

Viol. 1 2 *ff*

Vc. *ff*

Vcl. *ff*

Kb. *ff*

Presto

Fine

Grosch-Königsdorf S. d. 1970

EXEMPLE 2: Zimmermann, *Ich wandte mich und sah an alles unrecht das geschah unter der Sonne*: dernière page. ©B. Schott's Söhne, Mayence, 1972. Reproduit avec l'autorisation de la European American Music Distributors Corporation.

Martin Zenck, dans un article au titre éloquent, «Oratorien nach Auschwitz: zu Bernd Alois Zimmermanns Ekklesiastischer Aktion»²⁵, maintient que le choral ne possède plus ici le caractère consolateur et apaisant qui lui est attribué dans la Cantate de Bach ou dans le Concerto «à la mémoire d'un ange» de Berg. Résonant abruptement après une section marquée *Weheklage* (lamentation), il signifie absence et renoncement; un sens que la froidure des cuivres se charge d'explicitier. Les trombones, dont l'importance spatiale et scénique ne fait pas de doute dans toute cette oeuvre (en plus des trois trombones dans l'orchestre, Zimmermann dispose trois trombones dans la salle) sont aussi, selon Zenck, les trombones du jugement dernier. Au risque de simplifier, on peut sans doute affirmer que l'idée du jugement dernier traverse toute l'oeuvre de Zimmermann et que la présence du *Dies irae* dans des oeuvres précédentes confère au téléologique dont il a été question dans le chapitre précédent une dimension apocalyptique.

Zimmermann cite le *Dies irae* à trois reprises²⁶. Nous aurons l'occasion de revenir sur sa présence dans le mouvement central du Concerto pour violon (1950), là où Zimmermann utilise pour la première fois une série dodécaphonique et sur sa démultiplication dans les *Soldats* comme représentation de «la fatalité implacable d'une situation dans laquelle sont poussées, par l'infamie et les bassesses humaines, les personnes impliquées, sans que ce soit vraiment leur faute»²⁷. Quant à sa présence

²⁵Martin Zenck, «Oratorien nach Auschwitz: zu Bernd Alois Zimmermanns 'Ekklesiastischer Aktion' *Ich wandte mich und sah an alles Unrecht das geschah unter der Sonne*,» *Beiträge zur Geschichte des Oratoriums seit Händel: Festschrift G. Massenkeil zum 60. Geburtstag*, édité par R. Cadenbach et H. Loos (Bonn: Voggenreiter, 1986), 568 et 571.

²⁶On notera aussi sa présence dans *1900 Jahre Köln* (une musique pour la radio, composée la même année que le Concerto pour violon, 1950) où, selon Niemöller, le rapport concret de la citation avec la catastrophe de la guerre et le destin tragique de la ville de Cologne est évident. Voir Niemöller, «Religiosität im Schaffen von Bernd Alois Zimmermann,» 12.

²⁷Lettre de Zimmermann à Werner Pilz (30.7.1958), in «Bernd Alois Zimmermann: correspondance à propos des *Soldats*,» 125.

dans les premier et dernier mouvements de la *Musique pour les Soupers du Roi Ubu* (par le biais d'une citation de la *Symphonie fantastique* de Berlioz), elle est éloquente et ce malgré le caractère de «farce»²⁸ que Zimmermann veut donner à cette oeuvre sous-titrée «ballet noir».

Dans une lettre datée du 26.2.1967 dans laquelle il est question du Concerto pour violon, Zimmermann admet l'impossibilité de libérer le fragment de son sens original.

La citation du *Dies irae* n'est pas *programmatique*, du moins pas dans le sens où j'entends ce terme [...]. La présence du *Dies irae* suscite, inévitablement, des possibilités d'interprétations musicales et extra-musicales. Il est difficile de faire abstraction du fait que, en tant que partie intégrante de la Messe des morts, le *Dies irae* est lié aux concepts de mort et de l'au-delà, si bien que l'utilisation de la citation dans un sens musical absolu implique dans tous les cas ce rapport et cette signification.²⁹

Mais quels sont ces facteurs musicaux «absolus» qui ont pu inciter le compositeur à faire usage de la séquence des morts? Klaus Ebbeke prétend que la nature de la configuration modale de la séquence y est pour quelque chose³⁰. Le mode dorien, on le sait, est le seul mode ecclésiastique à diviser l'octave symétriquement:

²⁸Voir chapitre I, note 60.

²⁹«Das Zitat des Dies Irae ist nicht programmatischer Art, jedenfalls nicht in dem Sinne, wie ich programmatisch verstehe [...]. Bei der Verwendung des Dies Irae Zitates gibt es (fatalerweise) musikalische wie außermusikalische Interpretationsmöglichkeiten. Nun ist natürlich gerade bei dem Dies Irae, eben als Bestandteil der Totenmesse, die dazugehörige Deutung und Beziehung mit den Begriffen von Tod und Jenseits schwer auszuklammern, so daß selbst bei Verwendung des Zitates im absolut musikalischen Sinne die eben erwähnte Beziehung und Bedeutung in jeden Falle gegeben sein wird.» Lettre de Zimmermann au musicologue Thomas Kohlhasse (26.2.1967), cité par Konold, *Bernd Alois Zimmermann: Der komponist und sein Werk*, 74; ma traduction.

³⁰Klaus Ebbeke, *Sprachfindungen: Studien zum Spärwerk Bernd Alois Zimmermanns* (Mayence: Schott, 1986), 20.

ré	mi	fa	sol	la	si	do	ré
1	1/2	1	1	1	1/2	1	

EXEMPLE 3: Distribution symétrique des tons et demi-tons dans le mode dorien.

Cette particularité a sans doute été déterminante pour Zimmermann chez qui la symétrie constitue un principe fondamental et dont les configurations sérielles sont majoritairement symétriques. Mais est-ce suffisant?

Zimmermann érige la *finalis* du mode dorien et donc du *Dies irae* au rang de hauteur fondamentale polarisant toutes les forces dans bon nombre d'œuvres. D'abord dans les *Soldats*, son statut, que l'on peut qualifier de centre de gravité, indéniable dès les premières mesures de l'opéra, est indissociable de la teneur apocalyptique du *Dies irae*, cité à la fin du Preludio. Avant d'être repris, plus de 100 fois, dans la première scène de l'acte IV et de constituer le ton de récitation du Pater Noster dans la dernière scène de l'opéra, le ré aura servi, entre autres, la récitation de Stolzius (Acte 2, scène 2), scène cruciale anticipant la dernière scène de l'opéra³¹. Ensuite, à la fin du quatrième mouvement d'*Antiphonen*, l'instrument soliste (alto) réitère un ré (ornementé) préparant et appuyant le dernier fragment cité, emprunté au *Caligula* de Camus (I,1) et qui se lit comme suit: «alors enfin les hommes ne mourront pas et ils seront heureux». Dans *Photopsis*, toute la structure est imprégnée de la hauteur ré. Dans le *Requiem*, tous les vents entonnent le ré (*con tutta forza*) à trois reprises: au début de la seconde partie (Requiem I), et deux fois au début de la troisième partie (Requiem II). Enfin, dans *Stille und Umkehr* (1970), le ré

³¹C'est dans la scène deux de l'acte deux, dont nous reparlerons dans le chapitre suivant, que Stolzius se voit contraint de venger son honneur et celui de Marie: «Oh tu me le paieras! Un jour en vaut un autre, ce qui ne vient pas aujourd'hui viendra demain [...]».

est constamment présent, tissant la facture de l'oeuvre de la première à la dernière mesure.

Dans l'histoire, la tonalité de ré mineur, on le sait, a été privilégiée dans des oeuvres à caractère tragique, terrifiant, sombre ou mélancolique. On peut citer, pour mémoire, le *Don Giovanni* et le Requiem (sans compter le quatuor à cordes K421 et le Concerto pour piano K466) de Mozart, compositeur auquel Zimmermann consacrera, en 1955, un article intitulé «Mozart und das Alibi»³². On se rappellera également le lied et le quatuor *La jeune fille et la mort* de Schubert ou encore, la neuvième Symphonie de Beethoven dont Zimmermann citera des extraits dans *Photoptosis*. Par ailleurs, le mode principal de la *Missa l'Homme armé super voces musicales* de Josquin de Prés, à laquelle Zimmermann fera allusion dans les *Soldats*, est le mode dorien.

Pour Zimmermann, que la bataille légendaire opposant la musique absolue et la musique à programme semble encore préoccuper, le ré et sa provenance (que nous supposons être le *Dies irae*³³) ne sont pas des agents purement programmatiques. La présence permanente du ré témoignerait plutôt, en soi, de la nature théologique de son oeuvre.

Zimmermann puisera une seconde fois dans le répertoire des mélodies grégoriennes en faisant du *Veni creator spiritus* le cantus firmus des collages de citations dans *Dialoge* et *Photoptosis* et en le citant — à travers le choral *Komm Gott Schöpfer*, harmonisé par Bach — dans l'intermezzo du deuxième acte des *Soldats*. Le célèbre hymne *Veni creator spiritus*, comme l'a rappelé Derryck Cooke au sujet de sa majestueuse présence dans la Huitième Symphonie de Mahler, est plus qu'une «humble prière chrétienne pour le salut individuel dans un monde meilleur. Il s'agit

³²Zimmermann, «Mozart und das Alibi [1955]», *Intervall und Zeit*, 15-16.

³³On peut également supposer que la désignation allemande du ré, D, constitue une abbréviation de Deus (Dieu).

de la Pentecôte, du grand moment d'inspiration, lorsque l'Esprit Saint est descendu et a parlé dans de nombreuses langues par la bouche des apôtres»³⁴.

Profession de foi et imploration de l'esprit saint, le *Veni creator* est aussi, et peut-être plus encore, un chant grégorien qui, comme le *Dies irae*, possède cette inestimable propriété: l'atemporalité (il est amétrique). Le chant grégorien s'insère donc à la fois dans la thématique théologique et dans la catégorie des types d'écriture.

Le choral constitue le troisième type d'emprunt à résonance spirituelle dont il sera question ici. J'inclus dans cette catégorie le spiritual *Nobody knows de trouble I see* incorporé dans le Concerto pour trompette³⁵. Le recours aux harmonisations de Bach s'inscrit sans conteste dans le cadre de la réception — au sens large — de l'œuvre du maître au 20^e siècle, que ce soit par Schoenberg, Berg ou Webern ou encore par les compositeurs sériels et post-sériels³⁶. Klaus Huber, que l'engagement dans la foi et la pensée musicale rapprochent de Zimmermann, écrit que «l'art de Bach constitue un bien culturel par excellence, omniprésent pour chaque futur musicien». Il ajoute: «peut-être que dans l'inconscient du compositeur s'exprime là comme le désir de survivre, de vivre en tant qu'il se réfère à Bach. Le compositeur

³⁴Derryck Cooke cité par Henri-Louis de La Grange, *Mahler: chronique d'une vie*, volume 3 (Paris: Fayard, 1984), 1082.

³⁵Selon Paul Olivier, ce spiritual, dans lequel les chanteurs identifient leur souffrance à celle de Jésus Christ, est l'un des plus émouvants qui existe. Voir Paul Olivier, «Spiritual», *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, édité par Stanley Sadie (New York: MacMillan, 1980), 5.

³⁶Rappelons ici l'usage du B.A.C.H. dans la Sonate pour violon solo (1951) et les citations du Premier Concerto Brandebourgeois (*Musique pour les Soupers du Roi Ubu* et *Photopiosis*) et du Troisième Concerto Brandebourgeois (*Musique pour les Soupers du Roi Ubu*). Au sujet de la réception de Bach par les compositeurs du vingtième siècle on peut consulter, entre autres, Martin Zenck, «Anton Webern's confrontation with Johann Sebastian Bach», *Bach Studies*, édité par Don O. Franklin (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 297-323, Klaus Winkler, «Bach-Choralzitate in Kompositionen des 20. Jahrhunderts», *Alte Musik als aesthetische Gegenwart* (Cassel: Bärenreiter, 1987), 535-543, Pierre Boulez, «Moment de Jean-Sébastien Bach», *Relevés d'apprenti* (Paris: Éditions du Seuil, 1966), 9-25 ou encore Klaus Huber, «Hommage à Bach au XX^e siècle», *Entretiens* 7 (1988), 135-141.

ambitionne peut-être l'esquisse de l'universalité de son message, quelque chose comme une résistance au temps, un refuge au sein du mystère du temps³⁷. Pour Huber, comme pour Zimmermann et les autres, Bach est universel, novateur et conservateur. Il est aussi le plus paradoxal des musiciens, «celui qui représente de la façon la plus universelle l'énigme de la musique en tant qu'art»³⁸.

Paradigme de l'harmonie tonale³⁹, les chorals de Bach viennent souvent s'insérer lorsqu'il est question de mort. Nous avons mentionné la présence du choral *Es ist Genug* dans *Ich wandte mich und sah an alles Unrecht unter der Sonne*. Dans les *Soldats*, c'est la Passion Saint-Matthieu que Zimmermann sollicite. Il emprunte le dixième choral, *Ich bin's, ich sollte büßen* («C'est moi! Je devrais expier») dans la deuxième scène de l'acte deux et le choral *Wenn ich einmal soll scheiden* (no 62: «Quand je vais partir ne m'abandonne pas»), dernier choral de la Passion et prière pour le réconfort de l'âme à l'heure de la mort, dans l'intermezzo du même acte. Zimmermann restitue donc ici à la fois le sens des textes et la remarquable théâtralité de la Passion: dans les deux cas les chorals constituent des moments de réflexion auquel l'auditeur peut s'identifier.

Le jumelage de chorals de Bach et d'extraits de *L'Ascension* (1933/34) de Messiaen dans *Monologue* (1964) est éloquent et se passe presque de commentaire:

³⁷Huber, 139.

³⁸Huber, 136.

³⁹Luca Lombardi rappelle que pendant ses cours d'analyse, Zimmermann privilégiait les préludes de chorals de Bach et les cantates de Webern. Luca Lombardi, «Souvenirs (prospectifs) de Bernd Alois Zimmermann,» traduit par Vincent Barras, *Contrechamps* 5 (1985), 85.

<i>Monolog 2: COLLAGE</i>	Messiaen: <i>L'ascension</i> , Alléluias sereins d'une âme qui désire le ciel Bach: <i>Schübler Choräle</i> , <i>Wachet auf ruft uns die Stimme</i>
<i>Monolog 3: COLLAGE</i>	Messiaen: <i>L'Ascension</i> , Prière du Christ montant vers son Père Bach: <i>Clavierübung</i> , Vater unser im Himmelreich

Dans le second *Monolog*, Zimmermann allie deux extraits existants dans deux versions différentes: le choral de Bach pour clavier renvoie au quatrième mouvement de la célèbre Cantate pour le 27e jour après la Trinité (BWV 140) alors que dans le cas du Messiaen, il s'agit d'une version pour orgue de *L'ascension*, composé pour orchestre. Zimmermann justifie donc par là ses *Monologe* qui adaptent, pour deux pianos, les *Dialoge* pour orchestre. On notera que les citations dont il est question ici sont des ajouts dans *Monologe*, elles n'apparaissent pas dans la version pour orchestre. Par ailleurs, dans le troisième mouvement (*Monolog 3*), les deux extraits cités se réfèrent à la Prière du Notre Père. Encore une fois, il s'agit ici donc de deux types de rencontre: correspondance thématique et concordance du type d'écriture.

Le théologique, que l'on voit se manifester sous un jour moins sombre dans *Monologe*, inspire donc la majorité des choix citationnels. D'autres thèmes viennent cependant irriguer l'œuvre.

TEMPS

Quelques citations semblent faire allusion à la manière dont les compositeurs ont su mener, dans le musical, leur propre jeu avec le temps. Soulignons, entre autres, *Zeitmaße* (1956) de Stockhausen — juxtaposant jusqu'à cinq strates temporelles différentes — que Zimmermann cite dans *Présence*, et *Parsifal* — où, selon Stefan Kunze, s'accomplissent l'anéantissement de la temporalité et la transformation de la notion du temps en une spatialité destituée de réalité («zum Raum wird hier die Zeit»

dit Gurnemanz)⁴⁰ — cité dans *Le Requiem für einen jungen Dichter*⁴¹. Mais dans cette catégorie, c'est *Jeux* (1913) de Debussy qui figure sans conteste au premier plan.

Pour Zimmermann, Debussy fait partie des «incontournables»⁴² au même titre que le grégorien, les franco-flamands, Palestrina, Bach et Webern. Debussy est également, selon les termes du compositeur, «le seul, sans doute, avec Mozart, qu'on ne puisse pas faire descendre de quelqu'un d'autre»⁴³. On sait que *Jeux* s'est avéré tout aussi incontournable pour bon nombres de contemporains de Zimmermann (Ligeti, Stockhausen, Eimert, Boulez, par exemple, ont consacré un commentaire ou un article à cette oeuvre). Jonathan D. Kramer, résume les motifs de la fascination de toute cette génération pour cette oeuvre: «son matériau fragmentaire, ses changements fréquents de tempo, sa forme non-développante, ses discontinuités et son statisme»⁴⁴. Zimmermann citera *Jeux* dans le sixième mouvement de *Dialogue* dans un collage juxtaposant également le *Veni creator spiritus* et le Concerto K467 de Mozart. *Jeux* est aussi un ballet, un genre de prédilection dans l'univers zimmermannien.

⁴⁰Stefan Kunze, notes, Richard Wagner, *Parsifal*, H. von Karajan et l'Orchestre Philharmonique de Berlin, CD, Deutsche Grammophon 413 347-2, 1980.

⁴¹Bien entendu, l'attrait de Zimmermann pour *Parsifal* se situerait également dans l'aspect sacré incontestable de cette oeuvre qui emprunte, de surcroît, à la Passion selon Saint Matthieu (on a noté la présence du choral «Wenn ich einmal», par exemple). Voir Gerd Rienäcker, «Discursions into the Dramaturgy of *Parsifal*,» *Parsifal / Richard Wagner* (Londres: John Calder, 1986), 63.

⁴²Bernd Alois Zimmermann, «Sur les relations amicales entre la *mauvaise, nouvelle* et la *bonne, ancienne* musique: un débat entre étudiants en musique imaginé par Bernd Alois Zimmermann [1963],» traduit par Olivier Mannoni, *Musica 88: Die Soldaten / Bernd Alois Zimmermann*, 162.

⁴³Zimmermann, «Sur les relations amicales entre la *mauvaise, nouvelle* et la *bonne, ancienne* musique,» 162.

⁴⁴Jonathan Kramer, *The Time of Music* (New York: Schirmer Books, 1988), 48-49.

BALLET

En plus de *Jeux* dans *Dialogue*, Zimmermann projetera des musiques de ballet comme citations proprement dites deux autres fois: *Casse-Noisette* de Tchaikovsky dans *Photoptosis* et *La Création du Monde* de Milhaud dans le *Requiem für einen jungen Dichter*. Peu nombreuses, ces citations sont néanmoins le signal d'une véritable fascination pour la danse et le ballet; fascination dont l'essence fait de nouveau apparaître ici le caractère utopique de sa démarche créatrice. Pour Zimmermann,

La danse classique est la forme la plus pure et la plus utopique d'un art du temps autonome: forme utopique dans sa tentative de nier la pesanteur, mais aussi forme la plus apte à entrer en dialogue avec l'autre forme la plus absolue de l'art du temps — mais moins utopique — qu'est la musique, dans sa tentative de dépasser le temps en l'ordonnant.⁴⁵

«Rébellion de l'âme contre la pesanteur du corps», le ballet, selon Zimmermann, s'est imposé (historiquement) comme la création d'une «artificialité absolue» venue régenter le naturel de la danse, qui elle, a toujours existé⁴⁶.

Le tableau récapitulatif suivant montre la présence permanente à la fois de la danse (au sens large), du ballet et de leurs dérivées dans l'œuvre de Zimmermann:

⁴⁵ «In dem klassischen Tanz erblicke ich die wohl reinste und zugleich utopische Form einer autonomen Zeitkunst: utopisch in der Negation der Schwerkraft, und als Zeitkunst am ehesten geeignet, in einen Dialog mit den weniger utopischen und zugleich absoluten Formen der Zeitkunst, wie sie die Musik in ihrer Überwindung der Zeit kraft Ordnung derselben darstellt, zu treten.» Zimmermann, «Über die neuerliche Bedeutung des Cellos in der neuen Musik,» *Intervall und Zeit*, 81; «De la signification nouvelle du violoncelle dans la nouvelle musique,» traduit par Vincent Barras, John Cohen et Daniel Haefliger, *Contrechamps* 5 (1985), 71.

⁴⁶ «Es [Ballett] setzt sich damit von Anbeginn in Gegensatz zum Tanz, dessen *Natürlichkeit* (ganz gleichgültig, welche Mißverständnisse dieses Wort evoziert) sich bis auf die heutige Zeit immer wieder Bahn brechen konnte. Die Schaffung des Balletts ist vor allem eine Rebellion des Geistes gegen die Schwerkraft des Körpers.» Zimmermann, «Über die Zukunft des Balletts [1968],» *Intervall und Zeit*, 47; ma traduction.

1939/46	Extemporale	1.Sarabande 3.Siciliano 4.Bolero
1949	Enchiridion	4.Bourrée 7.Estampida
1940/50	Alagoana	Ballet
1953	Kontraste	Musik zu einem imaginären Ballett
1955/56	Perspektiven	Musik zu einem imaginären Ballett
1957/65	Die Soldaten	Acte 2, scène 1: «rondeau à la marche» et «danse de l'andalouse»
1961	Présence	Ballet blanc
1962	Giostra Genovese	Alten Tänze ...
1950/62	Rheinischen Kirmestänze	
1966	Musique pour les soupers	Ballet noir ⁴⁷
1965/66	Concerto pour violoncelle	en forme de «pas de trois»
1965/67	Tratto	in Form einer choreographischen Studie
1967	Die Befristeten	in Form eines Totentanzes

TABLEAU III: Liste des références à la danse ou au ballet dans l'oeuvre de Zimmermann.

A cela s'ajoutent, comme le fait remarquer Erik Fischer dans son article «Bernd Alois Zimmermann und das Tanztheater seiner Zeit»⁴⁸, l'importance de la gestuelle dans *Ich wandte mich und sah an alles unrecht das geschah unter des Sonne* (on trouve, en effet, dans la partition des indications exactes concernant des gestes que les récitants, chanteur et instrumentistes doivent exécuter) et la dédicace de *Intercomunicazione* (pour violoncelle et piano) au chorégraphe anglais John Cranko. L'interpénétration de la danse et du jazz dans la célèbre «danse extatique de l'andalouse» de la première scène de l'acte deux des *Soldats*, quant à elle, relève de la quatrième catégorie que nous envisagerons ici: le jazz.

⁴⁷A propos des désignations «ballet blanc» et «ballet noir», on consultera Wolfgang Ruf, «Zimmermann und Jarry: *Musique pour les Soupers du Roi Ubu*,» *Zwischen den Generationen*, 205-206.

⁴⁸Erik Fischer, «Bernd Alois Zimmermann und das Tanztheater seiner Zeit: Versuch einer ersten Rekonstruktion,» *Zwischen den Generationen*, 165-166.

JAZZ

Cette catégorie de citations présente certaines particularités qui la distingue des trois précédentes. D'abord, la présence du jazz dans l'oeuvre ne s'effectue pas par la citation d'antefact précis ou, si l'on peut dire, signés. Hormis le spiritual *Nobody knows de trouble I see* dont il a été question, ce serait plutôt l'essence même du jazz qui parsème l'oeuvre. Ensuite, après les procédés de stylisation dont il a été question au chapitre précédent et à l'exception de *Die Befristeten*, sous-titrée *Ode an Eleutheria in Form eines Totentanzes für Jazz-Quintett* (1967), le jazz apparaît le plus souvent sous forme d'épisodes. Enfin, ces épisodes de jazz sont rarement superposés à d'autres citations. Ils constituent, le plus souvent, une strate purement rythmique insérée dans un matériau neuf. Dans le sixième *Dialog*, par exemple, le collage *Veni creator*, Debussy, Mozart se termine par deux mesures marquées *quasi jazz*. Le jazz se voit ainsi octroyé un statut particulier: il ne fait pas partie constituante de l'ensemble du collage.

A partir de la période pluraliste, on trouve de tels épisodes (plus ou moins courts) dans les oeuvres suivantes:

1957/65	Les Soldats	Acte 2, scène 1: danse de L'andalouse (cool jazz) Acte 4, scène 1 et 3
1960/65	Dialogue	Dialog 6, mes 316-17: «quasi jazz»
1960	Présence	scène 3, 3 mesures: blues
1961	Antiphonen	Antiphon 2, fin: blues Antiphon 5, fin: «quasi blues»
1962	Giostra Genovese	Introduction: blues
1964	Monologe	Monolog 5: «in modo di jazz (boogie woogie)», exceptionnellement superposé à Messiaen plusieurs passages dont: 2. «quasi cool jazz» / 4. blues / 5. blues / Coda: «quasi cool jazz»
1965/66	Concerto pour violoncelle	
1966	Musique pour les Soupers...	1b: «in modo di Boogie Woogie» «in modo di cool jazz» «in modo di blues» 4: boogie-woogie / 5: «in modo di blues»
1967-69	Requiem	Ricercar: improvisation quintette de jazz.
1970	Stille und Umkehr	ensemble de l'oeuvre: «blues rhythmus»
1970	Ich wandte mich	avant dernière section: blues

TABLEAU IV: Liste des épisodes de jazz dans l'oeuvre de Zimmermann.

Seul *Stille und Umkehr* fait entendre de part en part une strate rythmique constituée d'un rythme de *blues*. Tous les autres passages ne constituent en quelque sorte que des irrutions fugitives.

Pour Zimmermann, qui fit le voeu à plusieurs reprises de voir de d'authentiques musiciens de jazz exécuter les épisodes dont il vient d'être question, trois caractéristiques du jazz sont particulièrement propices à susciter son admiration: l'improvisation, l'authenticité et le rythme⁴⁹. Dans son article «Reflexions sur le

⁴⁹Examiner la nature exacte de la réception du jazz par Zimmermann dépasse le cadre de notre entreprise. L'article de Klaus Ebbecke «Le Jazz dans la musique de B.A. Zimmermann,» traduit par Carlo Russi, *Contrechamps* 5 (1985), 102-123, constitue une amorce en ce sens bien qu'il ne s'agisse que d'une analyse du Concerto pour trompette, de *Die Befristeten* et de la danse de l'andalouse de la première scène de l'acte un des *Soldats*. Les questions de la présence des épisodes de jazz et de l'origine des types de jazz empruntés ne sont pas abordées. L'analyse sociologique de l'attrait

jazz», Zimmermann s'explique. Cet extrait concerne plus particulièrement l'oeuvre *Die Befristeten*, d'abord une oeuvre radiophonique composée pour la pièce *Die Befristeten* de Canetti⁵⁰ avant d'être inscrite au répertoire principal.

Il ne semble pas exagéré d'admettre que les jazzmen disposent d'un sens particulier du rythme, et dans l'ensemble d'un certain sens du temps. Une composition qui entreprend d'évoluer dans des espaces de temps auxquels on avait attribué, jusqu'ici dans le meilleur des cas, une réalité utopique (des espaces de temps sous-marins, en quelque sorte), une telle composition doit pouvoir compter sur un tel sens: sous l'eau, les proportions temporelles sont autres que sur la terre. Le temps possède là une autre durée: les durées longues s'allongent, les courtes se raccourcissent. Le batteur est celui qui fait la liaison entre deux phases instrumentales, lesquelles se succèdent les unes après les autres comme les variations d'un passacaille. Quelle autre genre musical que le jazz aurait été à même de mettre en valeur un tel champ d'expression?⁵¹

C'est donc, de nouveau ici, du jeu avec le temps qu'il s'agit. Dans les épisodes de jazz, Zimmermann empruntera surtout au percussionniste et ce, justement parce que c'est à lui qu'il revient de lier les différentes phases de l'oeuvre.

pour le jazz dans l'Allemagne de la guerre et de l'après guerre fournirait certainement des données éclairantes. Voir à ce sujet, Michael Kater, «Forbidden Fruit: Jazz in the 3rd Reich», *American Historical Review* 94 (1989), 11-43.

⁵⁰Selon Zimmermann, «Canetti mène un combat résolu contre la mort, combat d'autant plus authentique qu'il est absurde et démesurément utopique, et qui culmine dans sa requête pour l'abolition de la mort». Zimmermann, «Réflexions sur le jazz [1968],» traduit par Jean Cohen et Daniel Haefliger, *Contrechamps* 5 (1985), 62.

⁵¹«Es darf wohl als nicht übertrieben gelten, wenn man von den Jazzern annehmen kann, daß sie über ein besonderes Gefühl für Rhythmus und damit insgesamt über ein besonderes Zeitgefühl verfügen. Eine Komposition, die es unternimmt, sich in Zeiten zu bewegen, denen man bisher eine bestenfalls utopische Realität zugeschrieben hat (Zeiten gewissermaßen auf dem Meeresgrund), muß sich solchen Gefühls vergewissern: unter Wasser gibt es andere Zeitproportionen als auf der Erde. Die Zeit dort erhält eine andere Dauer; die Dauern werden länger, die Kürzen kürzer. Der Drummer ist das Bindeglied zwischen instrumentalen Phasen, die sich wie Variationen einer Passacaglia aneinanderreihen. Welche musikalische Gattung wäre besser in der Lage gewesen, einen solchen Ausdrucksbereich zu erschließen, als der Jazz?» Zimmermann, «Gedanken über Jazz», *Intervall und Zeit*, 64; «Réflexions sur le jazz», 62.

Klaus Ebbeke a noté l'importance d'une quatrième caractéristique inhérente au jazz: sa sensualité. C'est certainement en ce sens que s'explique le recours au jazz dans l'accompagnement de la danse de l'andalouse dans les *Soldats*. Comme le souligne Ebbeke, ici la musique de jazz est placée dans le contexte d'une ambiance de bordel: symbole d'ivresse et d'extase⁵². Le personnage de l'andalouse, absent dans le texte original de Jacob Lenz, est un ajout de Zimmermann et on peut penser qu'il constitue une allusion à James Joyce: cette ambiance de bordel renvoie probablement au chapitre <Circé> d'*Ulysse* (chapitre 15: se déroulant au bordel de Bella Cohen et caractérisé par la technique narrative de l'hallucination). L'épisode de l'andalouse est repris dans la première scène du quatrième acte des *Soldats* décrite par Zimmermann en ces termes:

La première scène a le caractère d'un rêve: les événements de plusieurs scènes se déroulent, détachés de l'espace et du temps, anticipant l'action ou y revenant, à la fois sur la scène, dans trois films et dans les haut-parleurs. Les lieux scéniques sont le café, une salle chez Madame Bischof et un tribunal imaginaire composés de tous les interprètes vocaux.⁵³

Le tribunal constitue également un ajout de Zimmermann au scénario de Lenz et semble confirmer l'allusion au chapitre <Circé> d'*Ulysse*: une scène de tribunal fonde précisément un moment important de ce chapitre. L'importance du littéraire — dernier type majeur de matériau emprunté que j'examinerai ici —, est indéniable dans toute la démarche zimmermannienne.

LE LITTÉRAIRE

Les ouvrages d'Alfred Jarry et de James Joyce constituent les sources littéraires que Zimmermann sollicite le plus fréquemment. A Jarry, Zimmermann emprunte le

⁵²Ebbeke, «Le jazz dans la musique de B.A. Zimmermann,» 116.

⁵³Livret des *Soldats*, traduit par Jacques Fournier, Zimmermann *Die Soldaten*, Bernhard Kontarsky et le Staatstheater de Stuttgart, CD Teldec 9031-72775-2, 1991, 195.

personnage d'Ubu dans *Présence* (1961) et *La Musique pour les soupers du Roi Ubu* (1966)⁵⁴. A propos de *Présence*, le compositeur écrit:

La contradiction des multiples strates de *Présence* dans notre présent, l'absurde op-position [sic] des citations musicales, d'abord du *Don Quixote* de Strauss au dessus de la septième Sonate de Prokofiev, jusqu'à *Zeitmaße* de Stockhausen, «arrangé» pour la distribution atavique du Trio avec piano: le tout provoquant le mot d'Ubu [Merdre], articulé silencieusement par le récitant. Dans la troisième scène, celui-ci se lève immédiatement après la citation de Stockhausen pour «prononcer» ce mot avec lequel Alfred Jarry débuta son *Ubu* en 1896. Les citations musicales ne se manifestent qu'en rapport avec *Ubu* et ne dévoilent leur sens qu'à partir de là.⁵⁵

L'oeuvre devient ainsi la scène du théâtre de l'absurde, de la réalité absurde. Étant donné l'importance qu'accorde le compositeur à l'esthétique de Jarry, il est surprenant de constater qu'il ne citera aucun extrait de ses oeuvres. En revanche, les emprunts à Joyce seront à la fois d'ordre conceptuel et d'ordre citationnel.

La nature des fragments empruntés à Joyce est tout aussi révélatrice que la présence du modèle joycien dans la définition du pluralisme dont il a été question au chapitre précédent. Le compositeur cite la fin du monologue de Molly Bloom, dernier chapitre d'*Ulysse*, à trois reprises: dans *Présence*, dans *Antiphonen* et dans le *Requiem*. Dans le *Requiem*, on note également la présence du monologue de Anna Livia Plurabelle, section constituant la fin de *Finnegans Wake*. Zimmermann choisit

⁵⁴Voir Ruf, «Zimmermann und Jarry: zur *Musique pour les soupers du Roi Ubu*,» 205-220.

⁵⁵«Die vielschichtige Widersprüchlichkeit von *Présence* in unserer Gegenwart, die absurde Op-position der musikalischen Zitate anfangen vom *Don Quichote* von Strauss über die Klaviersonate Nr.7 von Prokofieff bis zu Stockhausens *Zeitmaße*, 'arrangiert' für die atavische Besetzung eines 'Klaviertrios': das alles zusammen genommen provoziert 'le mot d'Ubu' [Merdre] stumm artikuliert vom speaker, der sich eigens in der dritten Szene unmittelbar nach dem Stockhausen-Zitat erhebt, um jenes Wort 'auszusprechen', mit welchem Alfred Jarry 1896 *Ubu* beginnen läßt. Die musikalischen Zitate treten nur in Verbindung mit Ubu auf und enthüllen von dort ihren Sinn.» Zimmermann, «*Présence* [non-daté],» *Intervall und Zeit*, 106; ma traduction.

donc à la fois la fin des oeuvres et deux des monologues féminins les plus importants dans la prose joycienne.

Pour Joyce, le dernier chapitre d'*Ulysse*, constitue le «clou de l'oeuvre», sa fin mais aussi son point d'intérêt principal où le dernier mot, «humain, trop humain», est laissé à Pénélope/Molly. C'est l'indispensable visa du passeport de Bloom pour l'éternité.⁵⁶ Dans *Finnegans Wake*, la fin renvoie en spirale à son commencement (FIN-AGAIN) et met en présence les forces nécessaires permettant d'envisager la possibilité pour Anna Livia Plurabelle de ressusciter. Le concept de finalité à la source de ces romans est, comme nous l'avons vu, tout aussi crucial chez Zimmermann. Dans le *Requiem*, le compositeur l'exploite dans toute son essence et ce, paradoxalement au début du Requiem où la fin du monologue de Molly Bloom est juxtaposée à trois textes ultimes: des extraits d'un ouvrage posthume de Ludwig Wittgenstein, des extraits du dernier discours de l'ancien premier secrétaire du parti communiste de Tchékoslovaquie Alexander Dubcek (discours du 27.8.1968 au peuple tchèque, au moment de la capitulation devant l'intervention militaire soviétique) et du pape Jean XXIII (allocution du lundi de la Pentecôte en 1963, prononcée peu de temps avant sa mort).

Le monologue de Molly Bloom — huit phrases sans ponctuation totalisant 2,500 mots et divisé en quatre parties débutant/terminant par le célèbre *yes* — constitue sans conteste le paradigme de cette technique du *stream of consciousness* qui a tant fasciné Zimmermann. Dans le trio *Présence*, en cinq scènes et sous titré «ballet blanc», le trois personnages littéraires monologuent/dialoguent: Don Quixotte (violon), Molly Bloom (violoncelle) et Ubu (piano). La mise en scène de ces trois personnages⁵⁷ — rappelant les trois personnages principaux d'*Ulysse* (Stephen

⁵⁶James Joyce cité par Patrick McGee, *Paperspace: Style as Ideology in Joyce's Ulysses* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1988), 170-171.

⁵⁷Choisir de mettre trois éléments en présence, comme ici ces trois personnages, constitue une des caractéristiques principales des stratégies zimmermanniennes. Le trois irrigue l'oeuvre de Zimmermann presque de part en part au même titre, peut-être que la note *ré* dont il a été question plus haut. Cette «ordonnance ternaire»

Dedalus, Leopold Bloom et Molly Bloom) —, invite la comparaison avec le plan du roman de Joyce, la dernière scène — et la plus longue — étant réservée à Molly Bloom⁵⁸.

L'oeuvre *Présence* est par ailleurs fidèle aux caractéristiques de la technique du monologue intérieur en ceci qu'elle construit une sorte de mosaïque dont les différents moments, aux textures nettement différenciées et sujets à la prolifération, finissent par être liés dans un tout cohérent, régi par le code sériel et par le retour de gestes musicaux dans les cinq scènes. Ces gestes agissent de repères, un peu à la manière de la réitération du *yes* dans le monologue de Molly Bloom.

Dans *Présence* (comme dans l'ensemble de l'oeuvre), la simultanéité de différentes couches de tempo, l'émergence de séquence de tempi «libres» à travers les tempi stricts et l'utilisation de citations personnifiant différentes périodes historiques / stylistique, mettent en péril, à l'instar de Joyce, toute la notion traditionnelle et linéaire du temps, défient son irréversibilité et privilégient le temps intérieur. Le temps devient sphérique, le temps devient personnage(s) et permet au compositeur de rendre sensible (sonore) des forces ordinairement insaisissables. La virtuosité avec laquelle Joyce a su représenter le flot temporel dans toutes ses dimensions ne pouvait échapper à un compositeur comme Zimmermann.

(j'emprunte ici à Pierre Boulez au sujet de la permanence du chiffre trois dans le *Kammerkonzert* de Berg [Boulez, *Jalons*, 296]), symbole d'un ordre intellectuel et spirituel, est décelable à plus d'un niveau compositionnel. Mentionnons la présence de trois trombones dans *Ich wandte mich*, de trois poètes dans le *Requiem* et la superposition fréquente de trois strates temporelles citantes ou non-citantes, comme c'est le cas dans *Stille und Umkehr*.

⁵⁸On peut ajouter que Stephan Dedalus a été comparé à Don Quixotte (voir Stephan Bolt, *A Preface to James Joyce* (Londres: Logman, 1992), 61), et que Joyce fait allusion au roman de Cervantes à cinq reprises dans *Ulysse* (voir Don Gifford et Robert J. Seidman, *Ulysses Annotated: Notes for James Joyce's Ulysses*, seconde édition (Berkeley: University of California Press, 1988)). Par ailleurs, le plan d'ensemble du roman de Joyce (chapitres 1-3, consacrés à Stephen, chapitres 4-15, consacrés à Leopold Bloom et chapitres 16-18, consacrés au retour d'Ulysse/Bloom vers Molly) aura peut-être inspiré le plan de *Présence*; les scènes 1,3 et 5 y sont en effet sous-titrées, respectivement, (Don Quixotte), (pas d'Ubu) et (Molly Bloom).

Le geste citationnel de Zimmermann est donc proche, en soi, des visées joyciennes. Joyce cite tout: textes bibliques, fragments exégétiques, prières, littérature nationale, littérature étrangère (dans la langue originale), musiques, coupures de presse, publicité et ainsi de suite. Pour Terry Eagleton:

[...], *Ulysse* pulvérise cette mythologie [le mythe bourgeois de la signification immanente] en réduisant la distinction entre la culture supérieure et la culture inférieure, entre le sacré et le profane, entre le passé et le présent, entre l'authenticité et la dérivation, [...].⁵⁹

Chez Zimmermann, cette pulvérisation constitue également un des enjeux fondamentaux. Mais, si les sources de la citation semblent hétéroclites et si l'examen du *sens* des citations (souvent obscur) peut apparaître absurde ou dénué de pertinence, l'observation des concordances et de la récurrence, en revanche, ne l'est pas. Une même logique unit les oeuvres plus anciennes aux nouvelles, les oeuvres vocales aux oeuvres instrumentales et ainsi de suite; une logique où le théologique et la temporalité fonctionnent comme points essentiels du réseau et sans lesquels il nous est impossible d'envisager la relation complexe qu'entretient Zimmermann avec la citation.

⁵⁹Terry Eagleton, *The Ideology of Aesthetic* (Cambridge, Mass.: Basil Blackwell, 1991), 375-376; ma traduction.

CHAPITRE 3

FONCTION STRUCTURELLE DES FRAGMENTS CITÉS

Par l'étude des sources de la citation et de son contenu sémantique, le chapitre précédent nous a renseignés sur l'attitude de Zimmermann vis-à-vis des grands thèmes qui ont marqué son existence et la manière dont il s'est servi des différents modes citationnels pour les représenter dans le musical. Nous entreprenons maintenant d'envisager la citation sous l'angle de sa présence dans la structure de l'oeuvre.

Malgré la diversité des solutions apportées au problème de l'insertion de la citation dans l'oeuvre nouvelle, l'analyse montre, de nouveau ici, un phénomène de récurrence. Ce phénomène s'observe à plusieurs niveaux compositionnels que nous considérerons ici. Il s'agira d'abord de montrer comment Zimmermann s'est appliqué à intégrer une citation unique au discours ambiant avant de concevoir la possibilité de délimiter précisément une section à citations multiples à l'intérieur d'une structure où elle peut provoquer une interruption délibérée du discours. Dans ce type de structure, la structure tripartite où deux sections nouvellement composées encadrent une section à citations multiples semblent avoir particulièrement intéressé le compositeur. Ensuite, il s'agira de montrer comment, dans la stratégie même de constitution des sections citantes, la citation a servi à justifier l'usage d'une technique compositionnelle où le chant grégorien, par exemple, représente le fondement d'une stratégie compositionnelle éprouvée: la polyphonie. Stratégie qui, on le sait, est à la base de toute la pensée compositionnelle mature de Zimmermann. Bien qu'il en sera question ici, cet aspect fera l'objet d'un examen plus approfondi dans le chapitre 4.

Zimmermann est toujours demeuré vague concernant les modalités techniques d'insertion des fragments cités dans l'oeuvre nouvelle. A partir de la troisième période créatrice, une seule ligne de conduite jalonne son discours: l'importance des rapports de proportions temporelles et intervalliques dans la création de strates qui peuvent, mais ne sont pas nécessairement, citantes. Deux passages extraits des propos du compositeur (1968) résument de quoi il s'agit:

Cette théorie [la sphéricité du temps] implique, du point de vue de la stricte technique de composition, le choix pour une oeuvre ou pour un ensemble d'oeuvres, d'un complexe contraignant de hauteurs (généralement une série de douze sons utilisant tous les intervalles) d'où dérive une structure proportionnelle constituée de diverses couches de temps. Celles-ci correspondent strictement, dans leur durée effective, au complexe de sonorités choisi ce qui n'empêche pas l'insertion spontanée d'autres musiques, présentes ou futures, des citations ou de simples collages.¹

C'est la multiplicité qu'autorisent les prémisses inhérentes à la sphéricité du temps et le principe de stratification fondateur de l'oeuvre qui permet l'insertion de fragments. Une multiplicité qui demeure cependant soumise à l'ordre dicté par une série. Plus loin dans le même texte, le compositeur écrira que:

Les citations, d'ailleurs relativement peu nombreuses, constituent des osurces d'informations qui sont identifiées de façon précise dans la partition, comme dans la technique des citations scientifiques. La citation a plusieurs fonctions et nous pouvons toujours l'envisager sous de nouveaux rapports.²

Dans tous les cas répertoriés à partir de la troisième période créatrice, les fragments cités seront insérés suivant le code rigoureux qui détermine l'ensemble des relations qui s'opèrent dans l'oeuvre. Chaque fragment cité constituera une strate temporelle possédant son tempo et sa durée propres, établissant de ce fait un rapport précis avec une autre strate, et ce, selon la série préétablie.

¹«Das bedeutet, rein kompositionstechnisch gesehen, daß aus einer für ein ganzes Werk oder für eine ganze Werkgruppe verbindlichen Tonhöhenkonstellation (meistens einer Allintervallreihe) ein Proportionsgefüge von verschiedenen Zeitschichten abgeleitet wird, die auf der einen Seite in ihrer effektiven Zeitdauer auf das Strengste mit der erwähnten Tonhöhenkonstellation verbunden sind, auf der anderen Seite aber durch die Möglichkeit spontaner Einbeziehung von vergangener oder zukünftiger Musik, von Zitaten oder Zitatcollagen, [...]. Zimmermann, «Vom Handwerk des Komponisten [1968],» 31-37; «Du métier de compositeur,» 58 [traduction revue].

²«Die Zitate, die übrigens relativ selten auftreten, werden, vergleichbar der wissenschaftlichen Zitatechnik, an Ort und Stelle in der Partitur genauestens quellennachweislich vermerkt. Dem Zitat selbst fällt selbstverständlich eine vielfältige und ständig in neuen Beziehungen gesehene Aufgabe zu.» Zimmermann, «Vom Handwerk des Komponisten,» 36; «Du métier de compositeur,» 59 [traduction revue].

Mais, au delà du fait qu'une citation puisse s'insérer au moment prédéterminé où son tempo original apparaît dans le déroulement de la série — comme ce sera le cas pour la citation de *Jeux* de Debussy dans *Dialogue* (1960/65) par exemple —, Zimmermann ne fournira que peu d'indices justifiant la présence de citations dans la forme. Il est donc permis de se demander si certaines constantes s'observent dans les stratégies d'insertion des fragments cités dans la forme globale de l'oeuvre.

LA CITATION APPARAÎT RAREMENT SEULE

Considérons d'abord la possibilité d'envisager les stratégies d'insertion selon qu'il s'agit de passage(s) à citation unique ou à citations multiples. Nous avons vu au premier chapitre comment, à partir des *Dialogue* et de la seconde phase compositionnelle des *Soldats*³, une citation musicale ou littéraire apparaît rarement seule. Conformément aux visées de la théorie pluraliste, Zimmermann repense le mode d'insertion qui prévaut pendant les premières périodes créatrices où une citation unique se tisse au discours ambiant. Dans le premier chapitre, il a également été question du procédé de «genèse téléologique» comme mode d'insertion d'un matériau unique dans le Concerto pour trompette (1954) et la Sonate pour alto solo (1955). Le bref examen du Concerto pour violon (1950) montre ici un autre type d'insertion d'un fragment unique, tout aussi déterminant pour les techniques futures.

Concerto pour violon (1950)

Dans le deuxième mouvement (*Fantasia*) du Concerto pour violon et orchestre (1950)⁴, l'emploi d'un fragment unique, le *Dies irae*, et la nature monodique de

³Il sera question des différentes phases compositionnelles des *Soldats* dans la section suivante de ce chapitre.

⁴Selon Wulf Konold, il s'agit ici de la première «réussite» du compositeur et de la première oeuvre qui l'a fait connaître sur le plan international. Konold, *Bernd Alois Zimmermann*, 71. Notons au passage que dans Lissa, «Fonctions esthétiques de la citation musicale», l'auteure localise, par erreur, la citation du *Dies Irae* dans le rondo (3e mouvement) de cette oeuvre.

celui-ci facilitent d'emblée son pouvoir d'intégration. Dans cette première phase compositionnelle, l'idée de créer des rapports nouveaux, voire multiples, par la présence *simultanée* de plusieurs citations, ne constitue pas un intérêt primordial⁵. C'est plutôt la capacité d'adaptation (rythmique, mélodique, harmonique, fonctionnelle et surtout symbolique) du fragment qui sera à l'origine de son choix. Il est révélateur de constater que c'est précisément dans ce mouvement du Concerto que Zimmermann utilise pour la première fois une série dodécaphonique⁶. Ce fait n'est sans doute pas étranger au recours à un fragment emprunté à la tradition et doté, par sa nature et son histoire, de pouvoir unificateur.

La volonté d'établir un rapport d'analogie fonctionnelle entre le *Dies irae* et la série semble être à l'origine même de la conception du mouvement. Malgré l'absence de parenté morphologique entre la série et le *Dies irae* (voir exemple 1A et 1C), le rôle thématique de la série est transféré au *Dies irae*. Zimmermann le transpose en sol dièse (mesures 14-24), en la (mesures 43-43) et en mi bémol (mesures 66-70). La série du Concerto, quant à elle, trouve son origine dans un motif apparaissant à la mesure 6 de la Sonate pour violon et piano composée peu de temps avant, un motif qui se retrouve à la mesure 82 du mouvement du Concerto dont il est question ici (voir exemple 1B).

⁵La présence d'un rythme de rumba dans le troisième mouvement de cette oeuvre anticipe cependant, nous l'avons vu, l'intérêt de Zimmermann pour la juxtaposition d'antagonismes stylistiques.

⁶Voir à ce sujet Klaus Ebbeke, «Zu Bernd Alois Zimmermanns früher Reihentechnik,» *Musiktheorie* 1 (1987), 34.



EXEMPLE 1: Zimmermann, Concerto pour violon et orchestre (1950):

A) série du second mouvement.

B) mesure 82. On trouve ce motif à la mesure 6 de la Sonate pour violon et piano (1950).

C) *Dies irae*: deux premières sections du premier verset dans le mode original.

Par ailleurs, la fonction précise de certaines formes de la série et du *Dies irae* est analogue: la série (P10), par exemple, sera exposée (en contrepoint avec d'autres formes au violon solo) aux clarinettes basses, contrebassons, violoncelles et contrebasses (mesure 5-10) de la même façon (et dans la même instrumentation) que le sera le *Dies irae* (mesures 66-70). Le *Dies irae*, dont les deux premières sections de la première strophe apparaissent trois fois (mesures 14-23, 34-43, 66-70), joue ici un rôle fondateur qui, par sa présentation en valeurs plus longues, peut s'apparenter à la technique du cantus firmus. Ce rôle sera souvent conféré aux citations empruntées au répertoire des mélodies grégoriennes dans les sections à citations multiples des oeuvres pluralistes. L'exemple 2 reproduit la première apparition du *Dies irae* (mesures 14-24) où l'on observe, comme c'est le cas dans les deux autres passages citants, la présence de trois plans distincts: soliste, célesta, strate citante. Cette stratification par trois sera également importante dans les oeuvres à venir. On constate également — ici comme dans les deux autres passages citants — une volonté à faire coïncider les premières hauteurs sonores des deux strates principales: la strate soliste et la strate citante.

2

14

pp

17

20

23

mf

decresc.

più mosso $\text{♩} = 72-76$

3

EXEMPLE 2: Zimmermann, Concerto pour violon et orchestre (1950),
réduction pour piano: mesures 14-24. ©Schott's & Co. Ltd., Londres, 1962.
Reproduit avec l'autorisation de la European American Music Distributors
Corporation.

Comme le montre le tableau I (résumant sommairement l'emplacement des citations dans les oeuvres à partir des *Soldats*: voir pages suivantes), malgré l'emploi sporadique d'une citation unique dans les oeuvres ultérieures (le *Dies irae* dans le *Preludio* des *Soldats*, le choral *Christ ist erstanden* dans *Antiphonen* et le choral *Es ist genug* dans *Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne* et le choral de Bach dans la deuxième scène du deuxième acte des *Soldats*), plusieurs des oeuvres citantes seront conçues selon la stratégie des citations multiples. Mais quels sont les facteurs qui décident de la position des passages citants dans la forme globale?

1957/65 DIE SOLDATEN
PRELUDIO
structure multipartite

.....» dernière section CITATION UNIQUE Dies irae

ACTE 2 SCENE 2
structure tripartite

A	B	C
	scènes simultanées	
	CITATION UNIQUE	
	Bach	

INTERMEZZO
structure tripartite

A	B	C
	COLLAGE	
	Dies Irae	
	Bach	
	Zimmermann	
	Veni creator (Bach)	
	alla marcia	
	Zimmermann	

1960/65 DIALOGUE
7 mouvements

1	2	3	4	5	6	7
					«Kadenz»	
					COLLAGE	
					Veni Creator	
					Mozart	
					Debussy	
					Jazz	

1961 PRÉSENCE
5 mouvements

1	2	3	4	5
	COLLAGE	COLLAGE		
	Strauss	Prokofiev		
	Prokofiev	Zimmermann		
		Stockhausen		

1965 HOMOLOGIE
5 mouvements

1	2	3	4	5
	COLLAGE	COLLAGE	COLLAGE	COLLAGE
	Messiaen	Messiaen	Beethoven	Debussy
	Bach	Bach	Debussy	Mozart
				Veni creator
				Zimmermann
				in modo di jazz
				Messiaen

1961 ANTIPHONEN
5 mouvements

1	2	3	4	5
			COLLAGE	CITATION UNIQUE
			Joyce	Christ ist erstanden
			Vulgate	
			Apocalypse	
			Dante	
			Livre de Job	
			Dostolevsky	
			Camus	
			Novalis	

1967-69 REQUIEM FÜR EINEN JUNGEN DICHTER
structure multipartite

1	2	3(RequiemII)	4(Ricercar)	5	6	7	8	9(DonaNobis)
		COLLAGE	Beatles					COLLAGE
		Hilhaud						Beethoven
		Hesslaen						Beatles
		Wagner						chant des travailleurs
		Zimmermann						

1968 PHOTOPTOSIS
structure tripartite

A	B	C
	COLLAGE	
	Beethoven	
	Veni creator (CF)....»	
	Scriabine	
	Zimmermann	
	Scriabine	
	Beethoven	
	Wagner	
	Zimmermann	
	Bach	
	Tchaikovsky	
	Zimmermann.....»	

1970 ICH WANDTE MICH UND SAH AN ALLES UNRECHT DAH GESCHAH UNTER DER SONNE
structure multipartite (proche du REQUIEM)

.....» dernière section («Choral») CITATION UNIQUE Bach

TABLEAU I : Schéma de l'insertion des citations dans la forme globale
(à partir des *Soldats*)

Malgré la diversité des solutions proposées par les différents genres d'oeuvres citantes (de l'opéra à l'oratorio en passant par le concerto, le trio et le prélude symphonique), on observe la présence d'une section citante au centre d'une structure tripartite à trois reprises: dans la deuxième scène de l'acte deux des *Soldats*, dans l'intermezzo du même acte et dans *Photoptosis*. Dans le cas des musiques absolues aux structures globales multipartites (et en plusieurs mouvements), le compositeur choisira, dans le Concerto *Dialogue* par exemple, une section traditionnellement libre, la cadence, où localement la section citante sera de nouveau encadrée par deux sections non-citantes. Dans *Antiphonen*, la position de la section collage rappellera celle de *Dialogue* en ce sens qu'il s'agit de l'avant dernier mouvement. Enfin, dans *Monologe*, version modifiée pour deux pianos de *Dialogue*, les citations et le lancement par elles d'allusions explicites aux oeuvres citées, parcourent l'oeuvre presque de part en part (mouvements 2,3,4 et 5) alors que dans le ballet *Présence*, deux mouvements sur cinq sont citants.

On a souvent fait remarquer que *Dialogue* était la première oeuvre entièrement conçue selon les principes du pluralisme. C'est en effet ce que les propos de Zimmermann sur cette oeuvre confirment. Pourtant, l'examen de la chronologie des *Soldats* montre que déjà dans la première de ses deux phases compositionnelles, Zimmermann trouve les bases des stratégies d'insertion qui seront exploitées ultérieurement. Cet examen révèle, entre autres, que les stratégies employées dans l'insertion du choral de Bach dans la deuxième scène de l'acte deux des *Soldats* (dernière étape de la première phase), présente plusieurs caractéristiques qui permettent de considérer ce passage comme prototype du pluralisme. Avant d'en faire l'analyse, rappelons les principales étapes de gestation des *Soldats* et des oeuvres contemporaines.

CHRONOLOGIE DES SOLDATS

La genèse de l'opéra⁷ est résumée dans le tableau II (page suivante). Cette genèse montre deux phases compositionnelles principales, la première de 1958 à 1960 et la deuxième de 1963 à 1965. Ces deux phases engendrent, à l'intérieur même de l'oeuvre achevée, une coexistence stylistique tout à fait saisissable pour l'auditeur attentif. Lors de la première étape, Zimmermann ébauche d'abord un plan général de l'opéra en treize scènes distribuées en trois actes. Aux douze premières scènes correspondent douze séries différentes, déduites — par voie de permutation — d'un matériau unique: une série tout-intervalle. Pendant cette première étape, Zimmermann achevera, dans l'ordre, les cinq scènes de l'acte 1 (terminées en juillet 1959), les trois premières scènes de l'acte 3 (terminées en octobre 1959) et les deux scènes de l'acte 2 (scène 1: novembre 1959, scène 2: janvier 1960).

⁷Ce résumé de la genèse des *Soldats* a été établi à l'aide des données fournies par Wilfried Gruhn, «Zur Entstehungsgeschichte von Bernd Alois Zimmermanns Oper *Die Soldaten*,» *Die Musikforschung* 38 (1985), 8-15, Klaus Ebbeke, «La genèse des *Soldats*,» *Musica* 88: *Die Soldaten / Bernd Alois Zimmermann*, 15-25 et Konold, *Bernd Alois Zimmermann*, 187-200.

Sections: Version finale (Création: 15.2.1965)	Désignations Version finale	Plan de 1958	Date de Composition* *les sections composées lors de la seconde phase compositionnelle sont en souligné	
VS: sections constituant la Vokal- sinfonie créée le 20.5.1963				
<u>PRELUDIO VS</u>			<u>novembre 1962</u>	
ACTE 1	VS <u>Introduzione</u>		<u><20.5.1963</u>	
	scène 1	Strofe	acte 1, scène 1	<avril 1959
	scène 2	Ciaccona I	acte 1, scène 2	<avril 1959
	<u>Tratto I</u>			<u><21.9.1963</u>
	VS scène 3	Ricercari I	acte 1, scène 3	<avril 1959
	scène 4	Toccata I	acte 1, scène 4	<avril 1959
	VS scène 5	Nocturno I	acte 1, scène 5	<avril 1959
ACTE 2	<u>Introduzione</u>			<u><13.11.1963</u>
	scène 1	Toccata II	acte 2, scène 1	<novembre 1959
	VS <u>Intermezzo</u>			<u>avril 1963</u>
	VS scène 2	Capriccio, Corale, Ciaccona II	acte 2, scène 2	<janvier 1960
ACTE 3	<u>Preludio</u>			<u><25.11.1963</u>
	scène 1	Rondino	acte 2, scène 3	<octobre 1959
	scène 2	Rappresentazione	acte 2, scène 4	<octobre 1959
	scène 3	Ricercari II	acte 2, scène 5	<octobre 1959
	<u>Romanza</u>			<u>juin 1964</u>
	<u>scène 4</u>	Nocturno II	acte 2, scène 6	<u>juin 1964</u>
	<u>scène 5</u>	Tropi	acte 2, scène 7	<u>juin 1964</u>
ACTE 4		acte 3 en une scène simultanée		
	<u>Preludio</u>			<u>novembre 1964</u>
	<u>scène 1</u>	Toccata III		<u>novembre 1964</u>
	<u>Tratto II</u>			<u>novembre 1964</u>
	<u>scène 2</u>	Ciaccona III		<u>novembre 1964</u>
	<u>scène 3</u>	Nocturno III		<u>novembre 1964</u> le montage des bandes sera terminé au début 1965

TABLEAU II: Genèse et structure générale des *Soldats*

Certains des passages composés lors de la première étape mettent déjà en place les éléments de la problématique compositionnelle qui mena au pluralisme et la conception d'une oeuvre dramaturgique à ce moment crucial de l'évolution du compositeur semble avoir engendré des solutions qui seront aux sources mêmes de la nouvelle technique compositionnelle: la conception de la deuxième scène du deuxième acte est, à cet égard, particulièrement révélatrice⁸. C'est après la composition de cette scène, qualifiée, encore en février 1964, de «point culminant en difficulté scénique et musicale»⁹ que le compositeur interrompt son travail sur les *Soldats* dont la création avait été projetée pour juin 1960.

On peut s'interroger sur les motifs de cette interruption qui durera trois ans. On sait que l'Opéra de Cologne refuse brusquement de produire l'ouvrage à la date prévue en raison, entre autres, de sa soi-disant inexécutabilité. Cette décision vexe profondément Zimmermann qui décide alors, selon ces propres termes, «d'entreprendre une grève afin de préserver la valeur de l'oeuvre et la dignité de la personne qui la crée»¹⁰. Le compositeur ne s'arrête cependant pas de travailler. Il compose, coup sur coup, la Sonate pour violoncelle seule (1960), *Dialogue* (terminé en septembre 1960), *Présence* (terminé en mars 1961), *Antiphonen* (terminé en janvier 1962) et *Tempus Loquendi* (1963).

La préparation d'un concert où seront présentés, le 20 mai 1963, des extraits de l'opéra (*Die Soldaten Vokalsinfonie*: Preludio, Introduzione, scène 3 et scène 5 du premier acte, Intermezzo et scène 2 du deuxième acte), donne le coup d'envoi à la

⁸Klaus Ebbeke souligne qu'à cette époque Zimmermann compose «neuf des musiques les plus exigeantes pour des pièces radiophoniques [...]» et que ces musiques, «fort différentes entre elles sur le plan du style et de l'écriture, sont également un champ d'expériences où se prépare ce que Zimmermann formulera définitivement dans l'opéra». Il s'agit là d'un facteur non négligeable et proche de notre propos. Voir Klaus Ebbeke, «La genèse des *Soldats*», 19.

⁹ Lettre de Zimmermann à Michael Gielen (10.2.1964) in «Bernd Alois Zimmermann: Correspondance à propos des *Soldats*,» 134.

¹⁰ Lettre de Zimmermann à Marion Rothärmel (9.6.1963), in «Bernd Alois Zimmermann: correspondance à propos des *Soldats*,» 131.

seconde phase compositionnelle des *Soldats*. Cette seconde phase constitue l'aboutissement des expériences effectuées dans les oeuvres composées pendant l'interruption. Deux des passages citants les plus importants de l'opéra, avec la deuxième scène de l'acte 2, ont été composés pour l'occasion: le Preludio (novembre 1962) et l'intermezzo du deuxième acte (avril 1963). Ces deux sections témoignent sans conteste de la mutation stylistique dont il a été question plus haut et qui dictera les sections qui restent à composer¹¹. Zimmermann achèvera l'acte 3 en juin 1964 (preludio, romanza, scènes 4 et 5). La majeure partie de l'acte 4 sera terminée en novembre 1964 bien que, comme le souligne Bernhard Kontarsky, «les dernières pages du quatrième acte n'arrivèrent que quelques jours avant la première»¹², le 5 février 1965.

LA CITATION DANS UNE STRUCTURE TRIPARTITE

Les Soldats: Acte 2 scène 2 (fin 1959)

Comme je l'ai mentionné, les stratégies compositionnelles employées dans le deuxième acte, achevé tout juste avant la fin de la première phase compositionnelle, donc avant la formulation du pluralisme, sont révélatrices à plusieurs égards. Les caractéristiques qui peuvent établir la deuxième scène du deuxième acte comme prototype sont de trois ordres. D'abord la définition par Zimmermann en 1960 de la conception de cette scène comme:

¹¹On connaît la nature de ces passages d'après une lettre datée du 22 juin 1963, période pendant laquelle Zimmermann séjourne à la Villa Massimo. Le compositeur consacrera la majeure partie de ce séjour à son opéra. Voir Konold, *Bernd Alois Zimmermann*, 192.

¹²Bernhard Kontarsky, «Pensées sur *Les Soldats* de Zimmermann [interview recueillie par Anca-Monica Pandalea],» Bernd Alois Zimmermann, *Die Soldaten*, Bernhard Kontarsky et le Staatsorchester de Stuttgart, CD Teldec 9031-72775-2, 1991, 49.

trois scènes (chez Lenz, deux sont dans un rapport de simultanéité) composées en un triple contrepoint: la séduction de Marie par le jeune baron Desportes [alors qu'elle est sur le point d'écrire une lettre de rupture à son fiancé Stolzius / Lenz: acte 2 scène 3], la prière de la vieille mère Wesener [qui prévoit que les rires de Marie se changeront bientôt en larmes / Lenz: acte 2, scène 3, *La petite rose du Hainaut*] et le pressentiment de Stolzius, le fiancé malheureux de Marie, à propos de la fin tragique [Stolzius défend Marie contre les accusations de sa mère qui la qualifie de putain à soldats et promet de se venger de Desportes / Lenz: acte 3, scène 2].¹³

Cette référence conceptuelle à la technique «contrapuntique» est primordiale dans toute la pensée compositionnelle de Zimmermann et, comme le chapitre suivant le montrera, anticipe la nature de toute l'entreprise pluraliste. Ensuite, il s'agit de l'établissement d'une strate unificatrice citante servant de fondement dans un complexe impliquant trois éléments. On se rappellera ici la mise en présence de trois strates dans les sections citantes du Concerto pour violon et la notion de cantus firmus qu'implique l'établissement d'une de ces strates comme fondement du complexe. Enfin, le plan global de la scène faisant se juxtaposer les trois strates au centre d'une forme globale tripartite (de nouveau le chiffre trois) et qui fait entendre, de surcroît, une citation du choral *Ich bins, ich sollte büßen* de la Passion selon Saint-Matthieu de Bach, préfigure l'emploi d'une telle stratégie dans les oeuvres futures.

Cette scène, en faisant coïncider trois actions séparées dans l'espace et le temps, constitue, avec la première scène du quatrième acte (juxtaposant 11 scènes de la pièce de Lenz) une des deux plus célèbres scènes simultanées de l'opéra. Cette nouvelle stratégie dramaturgique s'accompagne ici de la première citation de répertoire des *Soldats*. Ainsi, comme ce fut le cas pour le jumelage de la citation (*Dies irae*) et de l'emploi de la première série dodécaphonique dans le Concerto pour violon de 1950, Zimmermann utilise encore une fois une citation au moment où il expérimente

¹³«In der 2.Szene des gleichen Aktes der Oper werden drei Szenen (bei Lenz sind schon 2 dieser Szenen simultan miteinander verknüpft) gleichsam im dreifachen Kontrapunkt komponiert [...]». Zimmermann, «Lenz und neue Aspekte der Oper [1960],» *blätter und bilder* 9 (1960), 44; «Lenz, nouvelles perspectives pour l'opéra,» traduit par Carlo Russi, *Contrechamps* 5 (1985), 39.

une nouvelle stratégie compositionnelle, c'est-à-dire au moment où il pose un geste compositionnel non-traditionnel. Zimmermann révèle d'ailleurs au compositeur Markus Lehman, le 28 décembre 1959, qu'il éprouve ici des difficultés: «dans le cas de la deuxième scène, il s'agit, du reste, d'un problème particulièrement épineux à résoudre. Mais cela en vaut la peine!»¹⁴. La teneur du problème se situe précisément dans la manière de réaliser — dans le musical — la représentation simultanée de trois actions. L'examen des stratégies mises en oeuvre à cette fin montre que les choix musicaux effectués en 1959 ont pu à la fois entraîner la nécessité d'un recul et fournir les éléments de solution qui feront la spécificité conceptuelle et technique du pluralisme musical.

L'analyse de la fonction structurelle et du mode d'insertion de la citation du choral de Bach montre qu'il s'agit, en réalité, d'une technique transitoire entre la technique d'insertion d'une citation unique, relativement intégrée au tissu ambiant qui caractérisait les premières périodes créatrice et le lancement, par l'usage de la citation dans un contexte faisant se juxtaposer des strates relativement indépendantes, de l'idée de la citation comme seule représentante de strates historiques hétérogènes qui caractérisera les sections de l'opéra et les oeuvres à venir. Mais ici le principe de stratification temporelle (par la sérialisation des polymétries) n'est pas encore défini théoriquement. C'est plutôt la mise en scène et la dramaturgie qui exige la présence d'une strate unificatrice et citante.

Dans un article intitulé «Voix décalées», Markus Spies explique que:

le motif qui a conduit Zimmermann à composer la scène dans laquelle Marie et Desportes posent leur crayon et commencent à flirter en simultanéité et en contiguïté avec la scène dans laquelle la mère de Stolzius essaie de détourner

¹⁴«Bei der 2. Szene galt es im übrigen besonders schwierige Probleme zu lösen. Aber die Szene haut hin - und wie!». Lettre de Zimmermann à Lehmann (28.12.1959) citée par Gruhn «Zur Entstehungsgeschichte von Bernd Alois Zimmermanns Oper *Die Soldaten*,» 12; ma traduction.

son fils de celle qu'on appelle déjà la «putain à soldats» se trouve probablement dans la dramaturgie de la lettre.¹⁵

Spies ajoute qu'«entre les deux scènes, il manque ce que la logique de la nouvelle (récit) propre à la pièce aurait pourtant dû rendre indispensable: une lettre». On se rappellera ici que Marie n'a pas écrit sa lettre de rupture à Stolzius. Le désespoir de Stolzius ne peut donc s'expliquer que par le fait qu'il est exposé, comme les autres, au bruit qui court selon lequel Marie est devenue une «putain à soldats».

Pour Spies:

La lettre manquante doit être remplacée par une charnière qui fait circuler le savoir entre les deux scènes [...] Zimmermann met la charnière en musique lorsqu'il donne toute sa force à la chanson de la vieille mère Wesener [la grand mère de Marie], où expérience et prophétie s'interpénètrent, la donnant à entendre simultanément à Stolzius et à sa mère.¹⁶

Déplacer la circulation d'un fait qui dramaturgiquement aurait pu être banal (la rupture entre deux amants par une lettre) dans le poème de la vieille mère, lequel est «entendu» par plus d'une personne (Stolzius et sa mère), provoque, selon Spies, la redéfinition du poème en «rumeur», c'est-à-dire un savoir qui se transmet sans être spécifiquement transmis. Spies en conclut:

Au pont dramaturgique poème-rumeur-auditeur [...] correspond une catégorie musicale spécifique dont l'évocation nous rappelle que nous devons nous-mêmes être des auditeurs: nous ne pouvons faire autrement que d'extraire de la trame des voix le choral qui y est tissé. Stolzius est forcé d'entendre, comme nous sommes forcés d'entendre.¹⁷

Cette interprétation de l'importance dramaturgique de la citation du choral (qui, dans la Passion selon Saint-Matthieu, est la voix de la trahison: «Est-ce moi? C'est moi qui devais expier») comme s'«imposant» à l'auditeur, renforce le caractère

¹⁵Markus Spies, «Voix décalées», *Musica 88, Die Soldaten / Bernd Alois Zimmermann*, 96.

¹⁶Spies, «Voix décalées», 97.

¹⁷Spies, «Voix Décalées», 97.

citationnel et référentiel du poème de la vieille mère Wesener «La rose du Hainaut» qui, il est important de le mentionner, est déjà présent dans le texte de Lenz¹⁸.

Pour Spies, «le travail de l'écriture est restitué sous forme de citation». D'un point de vue strictement musical, l'insertion du choral s'est avérée tout aussi efficace.

L'analyse du passage montre en effet que c'est le choral comme strate musicale unificatrice qui autorise la juxtaposition des trois plans musicaux en présence.

La scène, intitulée «Capriccio, Corale e Ciaconia II» installe donc trois actions:

- a) lieu: LILLE, chez Wesener:
Marie et Desportes
- b) lieu: LILLE, chez Wesener:
la vieille mère de Wesener
- c) lieu: ARMENTIERES, chez Stolzius
Stolzius et sa mère

La mise en musique de la dramaturgie définit une structure tripartite (introduction - A - B - C) où, comme le montre le schéma ci-dessous (Tableau III), seule la section centrale (B) fait se juxtaposer les trois actions: une superposition enveloppée par la résonance du choral de Bach que Zimmermann cite au complet (section marquée *Corale* dans la partition)¹⁹. Le «triple contrepoint» dont parle Zimmermann n'est donc que momentané.

¹⁸Mes tentatives de retrouver l'origine (littéraire et musicale) de ce poème dans un chant populaire sont demeurées infructueuses.

¹⁹On se rappellera ici que dans les oeuvres ultérieures, Zimmermann ne citera plus jamais d'extrait complet. Il s'agira toujours de fragment, au sens littéral du terme.

introduction (mes 1-13)			
A(14-138/198) : MARIE et DESPORTES	14	139	198
B(139-198) : la VIEILLE MERE WESENER	112	139	198
CITATION: BACH / PASSION SELON SAINT MATTHIEU choral no 10		185 CORALE 198	
C(139/199-286): STOLZIUS et SA MERE	139	198	286

TABLEAU III: Zimmermann, *Les Soldats*, acte 2 scène 2, structure globale

Dramaturgiquement, c'est la vieille mère Wesener qui, dès son entrée sur la scène (mesure 112) qui devient «peu à peu sombre et revêt un caractère irréel», détient le rôle de véritable agent de la simultanéité. Le mode d'insertion du choral — qui maximise les facteurs symbiotiques — vient confirmer ce rôle dans le musical. Les exemples 3 et 4 confirment d'abord l'appartenance des deux mélodies à un même strate temporelle caractérisée, si on la compare aux métriques sérialisées des sections A et C, par le cours uniforme et plus lent du temps (toute la première strophe, mesures 153 à 160, par exemple, est chantée à 4/4, métrique qu'anticipent les neuf mesures à 4/4 accompagnant l'entrée en scène de la vieille mère (mesure 112) et tempo se fait plus lent (dès la mesure 112: noire=72). L'exemple 3 reproduit la mise en musique du premier vers chanté par la vieille mère («Kindlein mein, o Kindlein mein», mesures 139-140). En utilisant le second hexacorde de la forme inversée et transposée de la série principale pour cette scène (série 7: I2), ce vers anticipe

Quant à la configuration même du passage citant (dont la partition est reproduite pages suivantes), elle découle pour ainsi dire de la structure du choral cité aux vents et aux cordes: entre autres, chacune des phrases du choral correspond à une phrase des protagonistes et est articulée, comme elle, par une pause du discours (par un silence ou une valeur de note plus longue). La coïncidence fréquente entre les hauteurs des parties vocales et les hauteurs du choral, favorisée par une segmentation hexacordale de la série mettant en évidence des hauteurs clés (voir spécialement la partie vocale de la vieille mère, mesure 187-190), vient corroborer le rôle unificateur de la citation et le haut niveau d'intégration souhaité ici.

Best of the new music
 4 Cornets
 4 Cornets

118 119 120 121 122 123 124 125

Flute
 Oboe
 Clarinet
 Bassoon
 Trumpet
 Trombone
 Euphonium
 Tuba
 Snare Drum
 Cymbal
 Bass Drum

4th Cornet and 4th Trombone play the same part as the 3rd Cornet and 3rd Trombone.

126 127 128 129 130 131 132 133

Flute
 Oboe
 Clarinet
 Bassoon
 Trumpet
 Trombone
 Euphonium
 Tuba
 Snare Drum
 Cymbal
 Bass Drum

Handwritten musical score for "Musique 5" and "Musique 6". The score is written on multiple staves, including vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instrumental parts (Piano, Violin, Viola, Cello, Double Bass, Percussion, and Harp). The notation includes notes, rests, and various musical symbols. The score is divided into two sections, "Musique 5" and "Musique 6", with a double bar line separating them. The handwriting is in ink on aged paper.

[illegible]

EXEMPLE 5: Zimmermann, *Les Soldats*: Acte 2 scène 2, mesures 185-198.
©B. Schott's Söhne, Mayence, 1975. Reproduit avec l'autorisation de la
American European Music Distributors Corporation.

Cette volonté d'intégration renvoie aux techniques plus anciennes d'insertion d'une citation unique, tissée au discours ou encore à la source même de ce discours. Cependant le rôle de strate temporelle et la position de la citation au centre d'une structure tripartite symétrique (A:dialogue, Marie et Wesener / B:monologue introspectif de la vieille mère / C:dialogue, Stolzius et sa mère) anticipent la technique d'insertion des passages à citation désormais multiples dans des oeuvres comme *Dialogue* et *Photopsis*. La citation est donc ici sur le point de changer de statut. Le caractère transitoire des stratégies observées dans cette scène autorise donc, à mon sens, l'établissement de ce passage comme prototype de la technique zimmermannienne du pluralisme musical.

Dans «Polyphonie und collage: die simultanszenen in Zimmermanns *Soldaten* und das Musiktheater der Gegenwart»²⁰, Angelus Seipt met en parallèle les scènes simultanées des *Soldats* et les scènes d'ensemble ou tableaux que l'on trouve dans l'opéra traditionnel. En sondant la nature de cette analogie, on constate en effet que la structure de la deuxième scène des *Soldats*, malgré sa nouveauté, peut s'apparenter à celle d'un finale d'acte traditionnel: sections dynamiques (ici A et C) encadrant une section statique (ici B), exposition simultanée de strophes individuelles souvent marquées *largo* (le *pezzo concertato* / ici la section B, plus lente). Par ailleurs, la position et la fonction du finale d'acte le plus rigoureusement organisé à la fin du premier ou du deuxième acte dans l'opéra traditionnel permettent un rapprochement entre celle-là et la position et la fonction du développement — comme point de tension maximale de l'oeuvre — dans la forme sonate et justifient peut-être la présence de citations (de même que la polyphonie qu'elles engendrent) comme vecteur

²⁰Angelus Seipt, «Polyphonie und Collage: Die Simultanszenen in Zimmermanns *Soldaten* und das Musiktheater der Gegenwart», *Zwischen den Generationen*, 145-164. Pour Seipt, *Les Soldats* doivent leur importance dans l'histoire de l'opéra au vingtième siècle à la présence de scènes simultanées dorénavant conçues comme modèle structurel central alors que dans l'opéra traditionnel, ce type de scènes ne constitue qu'un phénomène périphérique. Seipt aborde également cette question dans son examen des opéras *We come to the river* (1976) de Hans Werner Henze et *Stephen Climax* (1986) de Hans Zender.

de tension au centre de la structure d'une oeuvre non-dramaturgique comme *Photopsis*. Mais là s'arrêtent l'analogie et la filiation possibles. Comme nous le verrons sous peu, la section citante de *Photopsis* interrompt plus qu'elle ne développe et, malgré les éléments unificateurs qu'elle exploite, renvoie à une procédure qui s'apparenterait plutôt à ce que Walter Benjamin décrit comme «la collection et la reproduction dans la citation des contradictions du présent sans résolution»²¹. Il semble donc qu'il faille chercher les sources de la prédilection de Zimmermann pour la forme tripartite autre part.

Dans un article sur Frescobaldi publié en 1962, Zimmermann loue la rigueur des proportions à laquelle obéit le *Capriccio cromatico con ligature al contrario* du premier livre de *Capricci, Ricercari et Canzoni* publié par le maître en 1626 (section A: 28 mesures, section B: 17 mesures, section C: 11 mesures et une coda de 6 mesures). Pour Zimmermann, cette oeuvre «donne une idée de l'extraordinaire expressivité de cette époque qui imprègne ici une forme tripartite suivie d'une coda où l'écriture est contrapuntique de bout en bout»²². Plus loin, Zimmermann écrit:

En considérant le *Ricercar cromatico post il credo* [*Fiori musicali*, 1635], on pourrait presque parler de fugue à trois thèmes [...]. De même, dans le *Ricercar cromatico*, la simplicité avec laquelle s'impose la forme tripartite donne à cette richesse du chromatisme que j'ai déjà évoqué toute sa force expressive.²³

²¹Walter Benjamin cité par Gregory Ulmer, «The object of post-criticism», *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, édité par Hal Foster (Seattle: Bay Press, 1983), 97.

²²Zimmermann, «Frescobaldi [1962],» *Intervall und Zeit*, 26-27; «Frescobaldi,» traduit par Christian Meyer, *Contrechamps* (1985), 45-46.

²³«Bei dem *Ricercar cromatico post il credo* könnte man geradezu von einer Dreithemenfuge sprechen, [...]. Auch bei dem *Ricercar cromatico* ist die Form in ihrer klaren Dreiteiligkeit einfach und übersichtlich, so daß die schon erwähnte reiche Chromatik in voller Ausdruckskraft hervortreten kann.» Zimmermann, «Frescobaldi,» 30; «Frescobaldi,» 47.

Il est ainsi de nouveau question des avantages de la forme tripartite et de contrepoint à trois éléments.

Par ailleurs, dans sa lettre à Eigel Kruttge datée du 1er novembre 1956 à propos de son projet d'oratorio — dont nous avons déjà cité des extraits dans le chapitre 1 en rapport avec la mise en oeuvre dans le musical de la technique du *stream of consciousness*—, Zimmermann établit que c'est au centre d'une structure globale tripartite qu'il adaptera la technique joycienne.

Les textes bibliques mentionnés précédemment, le psaume 139 au début et le psaume 148 à la fin de l'oeuvre demeurent, et seront dans le latin de la Vulgate. Les chapitres 3 et 4 de l'Ecclésiaste dans la traduction allemande de Luther forment le fondement textuel de la section centrale comme une sorte de cantus firmus. Les nouveaux textes [Boethius, Shakespeare, Novalis, Dostoïevsky, Joyce etc.] qui s'ajoutent font, d'une certaine manière, l'exégèse des textes bibliques dans le flot ininterrompu de poésies à propos des fins dernières, des temps les plus reculés jusqu'à aujourd'hui.²⁴

Ces propos révèlent l'origine littéraire d'une conception qui de toute évidence est proche du pluralisme futur. En revanche, bien que l'on y décèle les bases structurelles et techniques des solutions envisagées ultérieurement (établissement d'une section centrale à citations multiples et notion de cantus firmus), cette conception pose encore, en 1956, le problème de sa réalisation dans le musical.

On sait que le *Requiem für einen jungen Dichter* et *Ich wandte mich und sah an alles unrecht das geschah unter der Sonne* — deux oeuvres par ailleurs très proches — constituent les réalisations les plus conformes au projet d'oratorio de 1956, surtout en ce qui concerne le choix des textes. Cependant, c'est la première oeuvre à laquelle ce projet a donné naissance, la Cantate *Omnia Tempus habent* pour soprano

²⁴«Die Ihnen bereits schon genannten Bibeltexte, der 139. Psalm zu Beginn sowie der 148. Psalm zum Schluß des Werkes bleiben, und zwar im Lateinischen der Vulgata. Kapitel 3 und 4 des Predigers Salomon bilden gewissermaßen cantus-firmus-artig die Textgrundlage des großen Mittelteils, und zwar in der Lutherübersetzung. Die neu hinzutretenden Texte stellen in gewisser Weise die Exegese des Bibeltextes dar, aufgezeigt durch den ununterbrochenen Strom der Dichtung um die letzten Dinge, von der Urzeit bis in die Gegenwart.[...]» Lettre Zimmermann à Eigel Kruttge (1.11.1956), citée par Schmidt, «Es ist genug...», 124; ma traduction.

solo et 17 instruments, qui retiendra brièvement notre attention ici en raison des informations additionnelles qu'elle fournit sur les origines possibles de la prédilection de Zimmermann pour le type de structure qui nous occupe.

Témoin de la période strictement sérielle de Zimmermann et oeuvre non-citante, *Omnia Tempus Habent* met en musique, au sens propre du terme, les versets 1 à 11 du chapitre trois de *L'Ecclésiaste* (exactement la moitié de l'ensemble du chapitre qui compte 22 versets). Nous avons analysé au chapitre précédent l'importance de ce texte comme une des sources théologiques de la théorie zimmermannienne du temps. Mais, comme l'explique Hermann Danuser²⁵, la structure même du texte, fut tout aussi décisive dans le choix de Zimmermann (le texte est de nouveau reproduit ici afin de faciliter sa consultation: voir page suivante).

²⁵Danuser, «Text-und Musikstruktur in B.A. Zimmermanns *Omnia Tempus Habent*,» 14-19.

1. Omnia tempus habent et suis spatiis
transeunt universa sub caelo

2. tempus nascendi et tempus moriendi
tempus plantandi et tempus
evellendi quod plantatum est
3. tempus occidendi et tempus sanandi
tempus destruendi et tempus aedificandi
4. tempus flendi et tempus ridendi
tempus plangendi et tempus saltandi
5. tempus spargendi lapides
et tempus colligendi
tempus amplexandi
et tempus longe fieri a complexibus
6. tempus adquirendi et tempus perdendi
tempus custodiendi et tempus abiciendi
7. tempus scindendi et tempus consuendi
tempus tacendi et tempus loquendi
8. tempus dilectionis et tempus odii
tempus belli et tempus pacis

9. quid habet amplius homo
de labore suo

10. vidi afflictionem quam dedit Deus
filiis hominum ut distendantur in ea

11. cuncta fecit bona in tempore suo et
mundum tradidit disputationi eorum
ut non inveniatur homo opus quod
operatus est Deus ab initio usque ad finem

1. Il y a un temps pour tout
et un temps pour chaque chose sous le ciel

2. Un temps pour enfanter et un temps pour mourir
un temps pour planter et un temps pour arracher le
plan

3. Un temps pour tuer et un temps pour guérir
un temps pour détruire et un temps pour bâtir

4. Un temps pour pleurer et un temps pour rire
un temps pour gémir et un temps pour danser.

5. Un temps pour lancer des pierres
et un temps pour en ramasser

Un temps pour embrasser
et un temps pour s'abstenir d'embrassements

6. Un temps pour chercher et un temps pour perdre
un temps pour garder et un temps pour jeter.

7. Un temps pour déchirer et un temps pour coudre
un temps pour se taire et un temps pour parler

8. Un temps pour aimer et un temps pour haïr
un temps pour la guerre et un temps pour la paix.

9. Quel profit celui qui travaille trouve-t-il
à la peine qu'il prend?

10. Je regarde la tâche que Dieu donne aux enfants
des hommes:

11. tout ce qu'il fait convient en son temps,
il a mis dans leur cœur l'ensemble du temps
mais sans que l'humain puisse saisir ce que Dieu
fait du commencement à la fin.

Ce texte se divise en trois parties que reproduit la forme musicale:

A: verset 1 mesures 1-33 (33 mesures)
B: versets 2 à 8 mesures 34-132 (99 mesures)
C: versets 9 à 11 mesures 133-199 (67 mesures)

Danuser attribue à cette segmentation tripartite les fonctions de thèse (exposition), d'exemplification et de conclusion. Le premier verset expose une thèse universelle et générale: «Il y a un temps pour tout et chaque chose a son temps sous le soleil». Les versets 2 à 8 concrétisent cette thèse par la référence aux diverses expériences de la vie humaine énoncées sous forme de 14 paires impliquant des

notions opposées, alors que les versets 9 à 11 fournissent une réflexion sur ces états-temporels dans leurs rapport entre la finitude de l'humain et l'infinitude de Dieu.

L'analyse de Danuser démontre, par ailleurs, que la mise en musique de la partie centrale s'accorde avec la nature sérielle du texte (dans le sens ici d'un série d'exemples) — usage de types vocaux différents, diverses formes de césure et ainsi de suite — et ne constitue pas un développement au sens traditionnel du terme. La proximité du type de structure exploité ici, dans une oeuvre non-citante entièrement réglée par une série symétrique, avec les stratégies d'insertion observées dans les oeuvres citantes ultérieures confirme le rôle des citations comme «représentantes des contradictions observables dans notre présent» ou simplement comme exemplification d'un concept cher à Zimmermann: la réalité musicale, où les citations constituent des «témoins des époques les plus variées de l'histoire musicale qui nous entourent quotidiennement»²⁶.

La position d'une section à citations multiples dans les parties centrales de structures tripartites dans l'intermezzo de la deuxième scène des *Soldats* et dans *Photopsis* témoignent de la filiation possible entre les stratégies observées dans ces passages/oeuvres purement instrumentaux et les stratégies expérimentées dans la deuxième scène de l'acte 2 des *Soldats* d'une part, et la fonction exégétique et d'exemplification conférée aux sections médianes du projet d'oratorio et de *Omnia Tempus Habent* d'autre part.

Die Soldaten: intermezzo de l'acte 2 (avril 1963)

D'après la chronologie, ce passage est le deuxième (après le Preludio) composé lorsque Zimmermann se remet à travailler à l'opéra en 1963. Il s'agit donc d'un des premiers passages pluralistes des *Soldats* (le seul à véritablement user d'une notation polymétrique). Bien entendu, la contiguïté de l'intermezzo et de la deuxième scène du deuxième acte favorise la création de liens symboliques et structurels entre les deux sections. Ainsi sa structure est tripartite et sa section centrale met trois éléments en

²⁶Voir chapitre 1, «pluralisme».

présence. Mais la fusion des éléments ne constitue plus le but premier. Les citations sont maintenant collées les unes aux autres et seul le rapport de proportion métrique et temporel, déduit des proportions intervalliques qui caractérise la série fondatrice, garantit la cohérence du discours.

La section A de l'intermezzo installe d'emblée un rapport de proportion métrique qu'actualisent deux strates temporelles dans un rapport s'approchant de 6:5 (tierce mineure): 4/8 croche = c.90 (cuivres, *Bühnenmusik*, percussion et orgue) / 4/8 croche = c.107 (xylophone, vibraphone, marimba). La section B (dont la partition est reproduite à l'exemple 6, pages suivantes) se divise en deux parties. La première partie fait entendre trois strates, dont deux citantes (mesures 21-33):

1. les trombones, tuba et cloches transposent des extraits du choral «Wenn ich einmal soll scheiden» de la Passion selon Saint-Matthieu de Bach dans le registre grave et en augmentation rythmique. Il s'agit ici de la cinquième apparition du choral principal et du dernier choral de la Passion.
2. les xylophone, vibraphone et marimba exécutent une figure en septolet issu de la série principale de la deuxième scène du premier acte (Ciacona I: série 2 P2). Dans l'intermezzo et dans la Ciacona I, cette série est associée à Stolzius, Zimmermann la réutilise, de même que la figure en septolet dont il est question ici, dans la scène 2 de l'acte 2.
3. le *Dies irae* est démultiplié (canon) à l'orgue en une polyphonie panisorythmique à trois voix: la voix supérieure et la voix inférieure font entendre les trois versets de la séquence, alors que la voix médiane présente les versets 1 et 2. Chacune des voix possède sa talea propre et dans toutes les voix les strophes sont doublées comme le veut la pratique d'exécution médiévale de cette séquence. Il s'agit ici de la réinsertion du canon qui clôt le Preludio, composé presque en même temps (bien que les talea en aient été modifiées) et dont nous reparlerons dans chapitre 4.

Dans la seconde partie de la section B, trois strates sont de nouveau en présence, alors que le choral (Bach) de la première partie se poursuit jusqu'à la mesure 39.

1. aux trompettes: deux extraits d'un choral pour orgue «Komm Gott Schöpfer, Heiliger Geist» dont la mélodie d'origine est celle de l'hymne *Veni creator spiritus*. Le *Veni creator spiritus* constitue le cantus firmus des sections citantes de *Dialogue* et de *Photoptosis*.

2. *Bühnenmusik*: rythme de marche

3. aux glockenspiel, vibraphone et cloches: sorte de trio engendré par la série 11 (tricordes chromatiques) rappelant une des deux strates de la première section de l'intermezzo.

Orchestra score for measures 231-235. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hr.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tub.), Snare Drum (Sn.), Cymbal (Cym.), and Triangle (Tri.). The music is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. A dynamic marking of *sfz* (sforzando) is present in the bassoon part.

Part, strings, woodwinds, brass, and percussion

(1)

Continuation of the orchestra score for measures 232-235. The parts for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone, Tuba, Snare Drum, Cymbal, and Triangle are shown. The music continues with the same complex rhythmic pattern. A dynamic marking of *sfz* is also present in the bassoon part.

© 1950 Copyright by the publisher

Dans la première partie, la nature rythmique de chaque strate établit une hiérarchie où le choral de Bach agit de strate-fondatrice sur laquelle prolifèrent le *Dies irae* — en valeurs courtes et se démultipliant lui-même — et la figure en septolet — toujours un peu plus élaborée —. La prolongation du choral de Bach dans le second partie semble confirmer ce rôle²⁷.

Par ailleurs, l'enchevêtrement sémantique caractérisant ce passage — que l'instrumentation vient accentuer (trombones dans le registre grave pour le premier choral, trompettes baroques pour le second choral, orgue pour le *Dies irae* et ainsi de suite) — témoigne sans conteste de la fonction théâtrale du processus citant dans le contexte de l'opéra et de la volonté de composer la tension et le caractère bouleversant que le compositeur veut donner au texte de Jacob Lenz. Enfin, certaines figures de la troisième section de l'intermezzo font écho aux fragments cités par le réemploi de certaines couleurs orchestrales: les trombones (mesures 42-44), les trompettes (mesures 46-47) ou encore l'orgue, omniprésent depuis le début de l'intermezzo.

On observe donc, de nouveau ici, une stratification par trois au centre de la structure, préparant, dans l'opéra, à celle qui sera donnée à entendre dans la scène qui suit et dont il a été question plus haut. Dans cet intermezzo, la démultiplication du *Dies irae* en trois voix et la triple augmentation rythmique du choral «Wenn ich einmal» intensifient la symbolique du chiffre trois dans toute l'oeuvre de Zimmermann, comme le démontre l'examen du dernier exemple de structure tripartite observée dans une oeuvre en un seul mouvement: *Photoptosis*.

²⁷Nous verrons plus loin que cette stratégie s'apparente à la prolongation de la strate fondatrice (cantus firmus) de la section citante dans la troisième section de *Photoptosis*.

Photoptosis (1968)

Photoptosis (1968), est probablement l'oeuvre la plus célèbre et la plus commentée de Zimmermann après les *Soldats*²⁸. Oeuvre phare, elle est proche de plusieurs passages de l'opéra en même temps qu'elle met en oeuvre les principes compositionnels relatifs à la notion de «dilatation du temps» (*Zeitdehnung*), une notion dont Zimmermann dit qu'elle constitue «un des phénomènes les plus intéressants auxquels l'a conduit la poursuite de la technique de composition pluraliste»²⁹.

Photoptosis partage d'ailleurs la même désignation métronomique — fixe pour toute l'oeuvre (noire=60) — avec *Intercomunicazione* (1967), la première oeuvre mettant délibérément en scène «le présent comme présence du temps», où violoncelle et piano évoluent de manière indépendante dans un espace temporel «dilaté»³⁰.

Ecrite pour le centenaire de la caisse d'épargne de Gelsenkirchen, *Photoptosis* (irruption de lumière) emprunte, selon les termes du compositeur, la «forme du Prélude comme forme historique d'une musique de festival (*Festspielmusik*), imaginée par un collage fugitif, apparaissant approximativement au centre de l'oeuvre. Cette forme extérieure confronte la représentation intérieure de nuances de couleurs sonores les plus fines, débutant dans une lueur et s'intensifiant jusqu'au maximum de

²⁸Trois analyses sont disponibles: Clemens Kühn, «Bernd Alois Zimmermann, *Photoptosis*: ein Blick auf das Zitat in der Kunst der Gegenwart,» *Musik und Bildung* 6 (1974), 109-115, Karl-Josef Müller, «Bernd Alois Zimmermann: *Photoptosis*, Prelude für großes Orchester (1968), *Perspektiven Neuer Musik*, édité par D. Zimmerschied (Mayence: Schott), 309-329 et Irmgard Brockmann, «Das Prinzip der *Zeitdehnung* in *Tratto*, *Intercomunicazione*, *Photoptosis*, und *Stille und Umkehr*,» *Zeitphilosophie und Klanggestalt: Untersuchungen zum Werk Bernd Alois Zimmermanns*, édité par Hermann Beyer et Siegfried Mausere (Mayence: Schott, 1986), 20-70. L'analyse de Brockmann est la plus complète bien qu'il n'y soit que très peu question de la section médiane.

²⁹Zimmermann, «De la signification nouvelle du violoncelle dans la nouvelle musique,» 70.

³⁰Voir le commentaire de Zimmermann sur *Intercomunicazione*, *Intervall und Zeit*, 115.

luminosité à la fin de l'oeuvre³¹. Ce que le compositeur entend par «forme historique d'une musique de festival» n'est pas très clair. Existe-il un lien, par exemple, entre cette désignation et le fragment du *Bühnenweihfestspiel* (i.e. *Parsifal*) que Zimmermann cite dans *Photoptosis*? Quant à la référence à la forme du Prélude comme «forme historique» il est difficile d'y lire quelque chose de précis puisque dans la définition du Prélude il n'existe pas vraiment de normes structurelles mais bien une norme conceptuelle qui veut que le Prélude crée une atmosphère et qu'il conduise directement, dans le cas d'un prélude d'opéra, à l'oeuvre qui suit.

L'atmosphère que veut donner à percevoir *Photoptosis* s'inspire des panneaux monochromes du peintre Yves Klein qui décorent, en pleine lumière du jour, le Revier-Theater de Gelsenkirchen. Fasciné par ces immenses murales outremer auxquelles sont ajoutés des reliefs de même teinte constitués d'éponges stratifiées, Zimmermann y a vu un lien avec son propre principe de dilatation du temps.

L'insertion (l'«irruption») d'une section à citations multiples au centre d'une structure tripartite où les sections extérieures dilatent le temps par la mise en présence de plans sonores monochromes, de textures continues et de clusters — qui ne sont pas sans rappeler les stratégies employées par Penderecki (*Anaklasis* 1960) ou Ligeti (*Atmosphères*, 1961) — vient imposer une structure extérieure au processus intérieur que constitue la formation de l'intensification sonore (le grand crescendo) dont parle Zimmermann. La citation de l'introduction du Presto de la Symphonie no 9 de Beethoven (mesures 16 à 24) que Wagner qualifia de «fanfare de l'épouvante» interrompt le processus enclenché et marque le début du collage et de la section

³¹ Comme les propos de Zimmermann prêtent quelque peu à confusion ici, il s'agit plutôt d'une interprétation que d'une traduction du texte original que je reproduis ici. «Das Werk benützt die Form des Préludes als historische Form von 'Festspielmusik', die durch einen flüchtigen Collageteil, in der Mitte des Werkes etwa, imaginiert wird. Diesem äußerlichen Ablauf steht der innere der Darstellung der zartesten Klangfarbenschattierungen, beginnend gewissermaßen mit einem Minimum an Lichteinfall bis zum Maximum desselben zum Schluß des Werkes gegenüber.» Zimmermann, «*Photoptosis* [1969],» *Intervall und Zeit*, 116; ma traduction.

médiane. Pour Clemens Kühn, cette citation a fonction de signal³². Cette percée (au sens où Adorno emploie ce terme à propos de la présence de tels gestes dans les partitions de Mahler) annonce que nous entrons dans la phase exégétique de l'oeuvre. Mais, malgré la rupture apparente du discours, cette section médiane est rigoureusement organisée et ce, en relation avec les deux sections qui l'encadrent. L'examen de l'oeuvre permettra de constater les rouages de cette organisation.

Le schéma ci-dessous (Tableau IV) fait part des grandes divisions de *Photoptosis* et des rapports de proportions générés par la présence des strates constituant chacune des sous-sections³³. Seules les strates principales sont représentées ici. Le Tableau V qui suit ce schéma présente une vue d'ensemble de l'oeuvre, incluant une représentation plus détaillée de la section médiane citante dont il sera question.

³²Kühn, «Bernd Alois Zimmermann: *Photoptosis*,» 110.

³³J'adopte ici la subdivision que propose Brockmann. Je la préfère à celle de Kühn qui subdivise la section C en 5 sous-sections (505-528 /529-546 /547-574 /575-624 /625-fin). Voir Kühn, «Bernd Alois Zimmermann: *Photoptosis*,» 112, et Brockmann, «Das Prinzip der Zeitdehnung in *Tratto*,» 50.

SECTION A: mesures 1-360A1: 1-192
(192)

2 strates:

x= 17.5 mesures X 11
y= 24 mesures X 8proportions: 24:17.5 = 1.37 = triton
11:8 = 1.37 = tritonA2: 193-264
(72)

2 strates:

x= 7-8 mesures X 10
y= 9-11 mesures X 7proportions: 10.2:7.1 = 1.43 ≈ triton
10:7 = 1.42 ≈ tritonA3: 265-360
(96)

2 strates:

x= 7-9 mesures X 11
y= 11-13 mesures X 8proportions: 11.9:8.36 = 1.42 ≈ triton
11:8 = 1.37 = triton**SECTION B: mesures 360-504**

plusieurs strates (voir le tableau consacré à cette section)

couche fondatrice (*Veni creator spiritus*):2 sous-strates: x= 18 mesures X 8
y= 27.5 mesures X 6proportions: 27.5:18 = 1.52 ≈ quinte
8:6 = 1.33 = quart**SECTION C: mesures 505-702**

C1a: 505-574

plusieurs strates, dont la prolongation de la couche fondatrice de la section B

C1b: 575-624

2 strates principales (rapport 1:1) dont la prolongation de la strate constituée d'un cluster (total chromatique) aux cordes présente pendant toute la section C1a.

C2 : 625-703

2 strates

x= 18 mesures (cordes) X 3
y= 27.5 mesures (vents) X 2proportions: 27.5:18 = 1.52 ≈ quinte
3:2 = 1.5 = quinte**CODA : mesures 703-728**

2 sous-sections:

703-720 (18 mesures)

721-728 (8 mesures)

TABLEAU IV: Schéma des grandes divisions de *Photopsis* (1968) de Zimmermann.

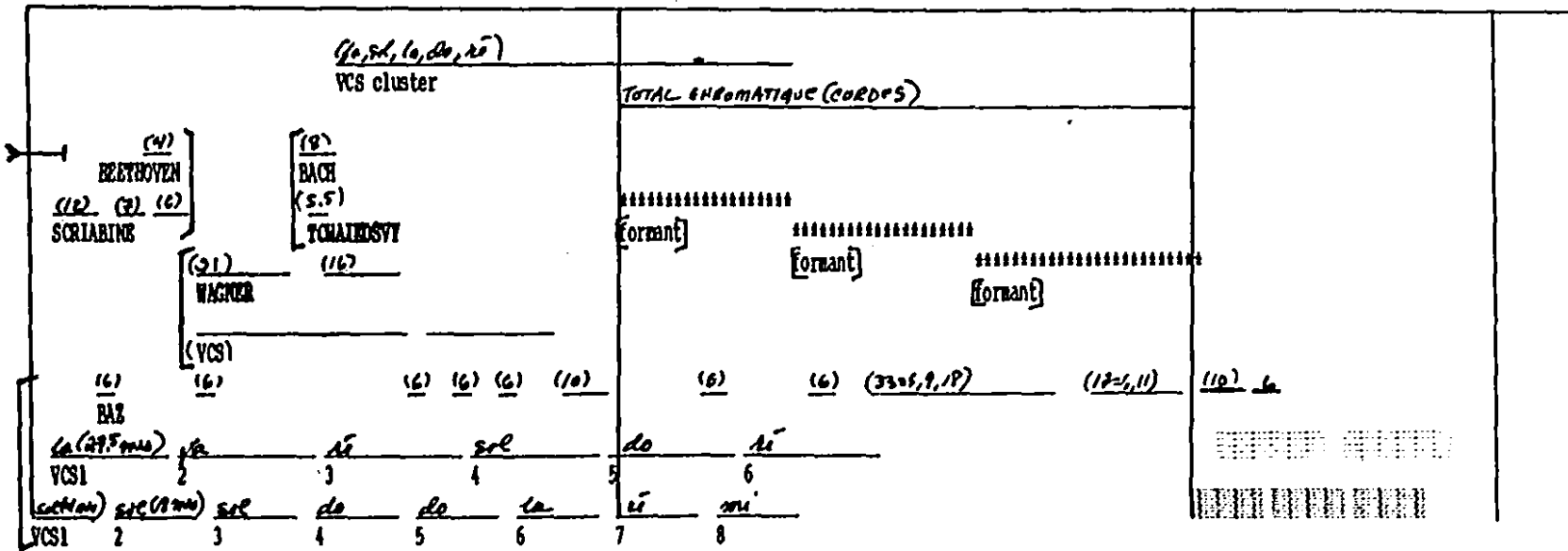
(4)
Beethoven

X1	X2	X3	X4	X5	X6	X7	X8	X9	X10	X11	X1	X2	X3	X4	X5	X6	X7	X8	X9	X10	X11	X12
Y1	Y2	Y3	Y4	Y5	Y6	Y7	Y8	Y1	Y2	Y3	Y4	Y5	Y6	Y7	Y1	Y2	Y3	Y4	Y5	Y6	Y7	Y8

A1 X = 17.5 mesures X 11 (mesures 1-192)
Y = 24 mesures X 8

A2 X = 7.8 mesures X 10 (193-264)
Y = 9-11 mesures X 7

A3 X = 7.9 mesures X 11 (265-364)
Y = 11-13 mesures X 8



B mesures 365-504

C1a (505-575)

C1b (576-624)

C2 625-704

CODA (705-729)

TABLEAU V: Vue d'ensemble et représentation plus détaillée de la section médiane de *Photoposis* (1968) de Zimmermann.

Ici, Zimmermann privilégie nettement le rapport de proportion équivalant au triton (24:17.5). Qu'il s'agisse, comme l'a montré Brockmann, des rapports établis entre les subdivisions de la forme globale (la subdivision de la section C en deux sous-sections de 70 et 50 mesures, par exemple) ou des rapports observés dans la mise en présence simultanée des strates constituant les différentes sections. La mise en présence de deux strates dans la première section de l'oeuvre rappelle ici la stratégie mise en oeuvre dans l'intermezzo de l'acte 2 des *Soldats* d'une part, mais surtout la première section de *Intercomunicazione* (mesures 1-96) où deux strates dans un rapport de 12:8.75 mesures (≈ 1.38) sont répétées respectivement 8 et 11 fois, comme c'est le cas dans la section A3 de *Photopsis*. La présence de fragments de *Intercomunicazione* comme auto-citations jalonnant les sections B et C de l'oeuvre qui nous occupe n'est donc pas fortuite.

Quant à la constitution même des strates, un examen rapide de la section A1 montre que chacune d'elles possèdent ses caractéristiques propres permettant l'identification du sous-sectionnement. Par exemple, dans cette section A1, les flûtes, clarinettes, timbales, gong et celesta signalent le début de la strate X6 (mesures 88) qui se poursuit par le sol tenu aux violoncelle et clarinette basse (+ trombone) alors que les flûtes 1, harpe, violons, alto, tamtam et grosse caisse (mesures 94-95) signalent la fin de la strate Y4 et le début de la strate Y5.

L'organisation de la section médiane, à laquelle nous nous attarderons plus longuement, montre, en quelque sorte, l'aboutissement des stratégies expérimentées jusqu'ici dans l'insertion d'une section à citations multiples au centre d'une structure tripartite: présence d'une strate unificatrice (cantus firmus), hiérarchisation des strates (nuances et texture), établissement de rapports proportionnels spécifiques entre les segments empruntés, stratification privilégiant la mise en présence simultanée de trois éléments principaux (comparé au rapport par deux des sections encadrant la section médiane).

D'abord, comme le montre le Tableau V ci-dessus, toute cette section est fondée sur les deux premiers versets du *Veni creator spiritus* dans le mode original

hypomixolydien, mélodie qui, exécutée à l'orgue et marquée «stets gut hervortreten», agit ici de cantus firmus. Zimmermann réutilise donc ici, huit ans plus tard, le même hymne qui servait de cantus firmus à la section citante du sixième mouvement de *Dialogue* (1960), dont nous reparlerons sous peu. Ici, en faisant se superposer les hauteurs successives constituant le *Veni creator spiritus* (hauteurs exécutées, en alternance, par la main gauche et la main droite), le compositeur dédouble la strate fondatrice et poursuit la mise en rapport proportionnelle qui caractérisait la section A. Brockmann³⁴ calcule le rapport de proportion résultant de cette juxtaposition en ajoutant les 6 mesures de silence qui suivent chacune des hauteurs:

$$\begin{array}{l} \text{strate x (main gauche): } 18 + 6 = 24 \\ \text{strate y (main droite): } 27.5 + 6 = 33.5 \end{array}$$

Le rapport approximatif de triton ($33.5:24 \approx 1.37$) ainsi obtenu est, bien entendu, tout à fait en accord avec les proportions qui caractérisent l'oeuvre depuis le début, comme si, dans la section citante, le cantus firmus venait remplacer les strates de la section A, qui, là, étaient les seules strates en présence. Le rapport obtenu sans les 6 mesures de silence, c'est à dire la quinte ($27.5:18 = 1.52$) me semble cependant encore plus intéressant. En plus de symboliser, peut-être, un désir de stabilisation par l'établissement d'un rapport consonant, ce rapport permet de donner toute son importance aux insertions des auto-citations de *Intercomunicazione*. Ces auto-citations, que Brockmann a répertoriées³⁵, s'insèrent en effet, dans presque tous les cas, au moment exact où la strate x (18 mesures) fait silence. Le rapport obtenu entre ces 18 mesures et les 6 mesures de *Intercomunicazione* est également celui de la quinte ($18(9):6 = 1.5$). Par ailleurs, ce même rapport de quinte caractérise les proportions de durée des fragments dans deux autres cas assez significatifs: la superposition, (mesures 394-400) du Beethoven (4 mesures) et du Scriabine (6 mesures) et la

³⁴Brockmann, «Das Prinzip der Zeitdehnung in *Tratto*,» 47.

³⁵Brockmann, «Das Prinzip der Zeitdehnung in *Tratto*,» 59.

superposition, mesures 427-434, du Bach (8 mesures) et du Tchaïkovsky (5.5 mesures).

L'insertion de ces deux juxtapositions (Beethoven/Scriabine et Bach/Tchaïkovsky) intervient presque exactement au moment où la strate y (27.5 mesures) fait silence. La fonction de ces deux insertions est donc similaire à l'insertion des fragments de *Intercomunicazione* en relation avec la strate x (*Veni Creator*). Dans le cas de la juxtaposition Bach/Tchaïkovsky, les deux strates (x et y) font silence mais, là, une autre strate a déjà fait son entrée depuis la mesure 403. Cette strate fait de nouveau entendre le *Veni creator spiritus* (deux premiers versets également) transposé sur sib. Cette fois, chacune des hauteurs a une durée de 6 mesures (exceptés les 5e, 4e et 3e avant dernières hauteurs comptant 3 mesures chacune) établissant ainsi un rapport d'identité 1:1 avec les fragments de *Intercomunicazione* et reconfirmant le caractère fondateur/initiateur de cette oeuvre dans la conception de *Photopsis*. Quant à la relation possible que le compositeur a pu établir entre les hauteurs clés des divers fragments, la présence du si bémol (mesures 426 et suivantes) dans la strate citant le *Veni Creator* et l'accord de sol mineur constituant les premières mesures de la citation du Bach est probablement significative.

Zimmermann fait intervenir le *Veni creator spiritus* à deux autres reprises: la première fois en conjonction avec un fragment de 24 mesures empruntées au *Parsifal* de Wagner, mesures 403-26 où le premier verset sert une construction qui n'est pas sans rappeler, comme on l'a souvent fait remarquer, l'organum parallèle (l'hymne est entendu simultanément sur fa#, sol# et do#), et la deuxième fois (mesures 439-446) où le deuxième verset est mis en parallèle avec une allusion aux mesures du *Parsifal* précédemment citées et qui dure 16 mesures. On observe que le rapport établi entre les fragments superposés équivaut, dans les deux cas, à l'octave (24:12 et 16:8). Le rapport qu'établit Zimmermann entre les fragments du *Veni Creator* — marqués *religioso* dans les deux cas — et le *Parsifal* — jalonné par une symbolique chrétienne — est donc un rapport consonant.

La juxtaposition *Veni creator*/allusion à *Parsifal* marque la fin des citations étrangères dans cette oeuvre. Pour les passionnés, il s'agit ici de la section d'or de toute l'oeuvre ($728/450 = 1.6177$). Ce rapport est cependant amoindri en ce sens que la section B se poursuit jusqu'à la mesure 505 où l'apparition de ce que l'on peut appeler, à l'instar de Stockhausen, des structures de formant (aux bois) et le cluster (aux cordes) signalent que nous entrons dans la section C et que le «processus intérieur» qui mènera au crescendo final est ré-amorcé. Malgré cette césure, plusieurs éléments lient encore les sections B et C: la prolongation de la strate fondatrice (*Veni Creator*) de la section B jusqu'à la mesure 560, la prolongation des auto-citations (jusqu'à mesure 649), de même que la prolongation, jusqu'à la mesure 546, de la simultanéité engendrée par la superposition de toutes les hauteurs du *Veni creator spiritus* (fa, sol, la, do, ré) amorcée dans la section B, mesure 434 (violoncelles, altos, premiers violons jusqu'au début de la section C, hautbois et bassons ensuite).

C'est dans *Photopsis* que Zimmermann mettra simultanément en présence le plus grand nombre de fragments musicaux disparates: chant grégorien, symphonie-oratorio, poème symphonique, opéra, concerto grosso et ballet. Localement cependant, Zimmermann semble, de nouveau ici, privilégier la stratification par trois. Les juxtapositions *Veni creator* / Beethoven / Scriabine et *Veni Creator* / Bach / Tchaïkovsky en témoignent.

Les stratégies mises en oeuvre dans la construction de la section médiane de *Photopsis* sont très proches de celles que l'on peut observer dans la section à citations multiples du sixième des *Dialoge* (1960/1965). Dans *Photopsis*, la section citante vient imposer une forme extérieure au processus intérieur. Dans *Dialoge*, Zimmermann justifiera également la présence de la section citante en rapport avec la forme extérieure globale. Cette forme n'est cependant pas tripartite, comme les exemples examinés jusqu'ici, mais multipartite.

LA CITATION DANS UNE FORME GLOBALE MULTIPARTITE

Dialoge (1960/1965)

Contrairement aux extraits des *Soldats* (une oeuvre dramaturgique) et à *Photopsis* (un prélude symphonique), *Dialogue* se qualifie de musique absolue. Aucun programme n'existe pour cette oeuvre si ce n'est la mise en oeuvre des principes fondamentaux du pluralisme, un terme que Zimmermann utilise pour la première fois dans ces propos sur cette oeuvre en 1960. *Dialogue* c'est:

un réseau multiple de relations instrumentales allant de l'action unique dans une couche de temps fixée pour un instrument soliste ou l'orchestre, jusqu'à la mise en faisceau de plusieurs actions de l'orchestre dans la coïncidence des différentes couches de temps et d'expériences musicales: un son pluraliste, changeant continuellement de densité et de continuité; un tissu flexible, à la fois d'une finesse transparente et d'une fermeté d'acier.³⁶

Chronologiquement, la première version des *Dialogue*, terminée le 2 septembre 1960³⁷, se situe après la composition de la deuxième scène de l'acte 2 des *Soldats* (avant janvier 1960) et la composition de la Sonate pour violoncelle seule (terminée le 3.4.1960³⁸). Comme l'explique Klaus Ebbeke, des esquisses montrent que le mode de composition par strates (différentes couleurs, différentes couches temporelles) constitue un des fondements du processus compositionnel de cette sonate, la notation du 6e groupe de la première partie (Rappresentazione) en trois systèmes superposés en faisant foi³⁹. Dans les *Dialogue*, une oeuvre pour deux pianos et grand orchestre écrite en «hommage à Claude Debussy», Zimmermann se sera donné les moyens d'exploiter plus à fond ce mode de composition. Les difficultés d'exécution résultant

³⁶«[...] ein vielfältiges Netz von instrumentalen Beziehungen, von der Einzelaktion innerhalb der für ein Soloinstrument oder ein Orchesterinstrument fixierten Zeitschicht bis zur Bündelung mehrfacher Aktionen des Orchesters im Zusammentreffen der verschiedenartigen Zeit- und Erlebnisschichten reichend: ein pluralistischer Klang, ständig wechselnd in Dichte und Kontinuität; ein flexibles Gewebe von durchsichtiger Zartheit ebenso wie von stählerner Festigkeit [...].» Zimmermann, «*Dialogue*,» 99; «*Dialogues et Monologues*,» 50.

³⁷Konold, *Bernd Alois Zimmermann*, 123.

³⁸Ebbeke, *Bernd Alois Zimmermann: Dokumente*, 96.

³⁹Ebbeke, *Bernd Alois Zimmermann: Dokumente*, 96.

de la notation polymétrique utilisée pour la première version, inciteront le compositeur à réviser l'oeuvre. Dans sa seconde version (datée de 1965 et publiée chez Schott en 1977), les différentes strates (conservant tout de même leur spécificité) sont maintenant notées dans un tempo unique⁴⁰.

La forme globale de *Dialoge*⁴¹ est constituée de 7 mouvements:

- 1: 46 mesures
- 2: 23 mesures
- 3: 44 mesures
- 4: 61 mesures
- 5: 53 mesures
- 6: 132 mesures
- 7: 15 mesures

Dans la perspective formelle qui nous occupe depuis le début de ce chapitre, les termes qu'emploie Zimmermann pour justifier la présence d'une section à citations multiples dans le sixième et plus long des *Dialoge* sont révélateurs. D'abord, l'oeuvre est sous-titrée Concerto pour deux pianos et orchestre. Zimmermann insiste sur le «sens nouveau» qu'il accorde au terme concerto: «le dualisme entre instruments solistes et instruments de l'orchestre est annulé, ceux-ci passant en quelque sorte du rôle de contractants à celui de partenaires à égalité de droits»⁴². Cependant, deux aspects viennent rappeler la structure traditionnelle d'un premier mouvement de concerto: un premier *Dialog* purement instrumental et la présence d'une cadence (mesures 336-355) réservée aux pianistes dans le sixième et avant-dernier *Dialog* qui est suivie, *attaca*, d'une dernière section purement orchestrale (*Dialog* 7, le plus court) qui fait office de conclusion.

⁴⁰Andreas von Imhoff, *Untersuchungen zum Klavierwerk Bernd Alois Zimmermann (1918-1970)* (Ratisbonne: Gustav Bosse Verlag, 1976), 174. Imhoff a montré que la nature de la révision dépasse les questions de notation et ce, surtout en ce qui concerne le premier mouvement. Toujours selon Imhoff, une partition manuscrite de la première version est conservée aux Archives de la WDR à Cologne.

⁴¹Zimmermann a souligné qu'il devait le titre *Dialoge* à Malipiero qui l'a utilisé dans plusieurs de ses oeuvres. Voir Zimmermann, «*Dialoge*,» 98.

⁴²Zimmermann, «*Dialogues et Monologues*,» 49.

Mais dans sa description de l'oeuvre, le compositeur nous informe que c'est l'ensemble du sixième *Dialogue* (incluant les mesures 336-355 réservées aux pianistes solistes) qui est conçu comme «une cadence au sens le plus large». La liberté autorisée par la tradition dans cette section d'un concerto permet ainsi d'insérer une section à citations multiples:

Le sixième Dialogue forme une cadence au sens le plus large. Y apparaissent des parties du Concerto pour piano en Do K.467 de Mozart, des figures musicales de *Jeux* de Debussy combinés avec la citation du *Veni creator spiritus* et une formule typique de jazz.⁴³

Ici ce n'est pas le soliste qui improvise sur des thèmes précédemment entendus ou qui laisse libre cours à ses capacités techniques, bien que les mesures 336 à 355, où les pianistes reprennent des motifs et des figures issus des dialogues précédents, se comportent tout à fait dans ce sens. Dans la section-collage du sixième dialogue, c'est le compositeur qui transcrit, momentanément, les espaces/temps vers lesquels le guide l'acte de création. Mais l'incohérence du hasard qui pourrait résulter d'une telle prolifération d'images intérieures n'est qu'apparente. Les citations s'insèrent, au même titre que les autres matériaux, selon des principes stricts.

J'ai essayé d'arriver à une forme de cohérence musicale qui tend à unir irrévocablement, à travers un choix compositionnel définitif, l'incohérence apparente du hasard et la fermeté de l'idée [compositionnelle] contraignante [...].⁴⁴

⁴³ «Der sechste Dialog bildet eine Art Kadenz im weitesten Sinne. Es erscheinen darin Teile des Klavierkonzertes in C-Dur K.V. 467 von Mozart, musikalische Gestalten aus Debussys *Jeux* verbunden mit dem Zitat des *Veni Creator Spiritus* und einer kurz auftauchenden typischen Jazzfloskel.» Zimmermann, «*Dialogue*,» 100; «*Dialogues et Monologues*,» 50.

⁴⁴ «Es wurde versucht, zu einer Form des musikalischen Zusammenhangs zu kommen, welche das scheinbar Inkohärente des ungebundenen Zufalls mit der Konsistenz des gebundenen Einfalls durch eine endgültige kompositorische Entscheidung unwiderruflich miteinander zu vereinigen trachtet, [...].» Zimmermann, «*Dialogue*,» 100-101; «*Dialogues et Monologues*,» 50-51

Bien que dans la seconde version de l'oeuvre, la réécriture de la partition obscurcisse les rapports entre la série de tempi choisie et la série de base, les esquisses publiées par Imhoff⁴⁶, et que nous reproduisons ici (page suivante), viennent confirmer qu'il s'agit de la forme rétrograde (non-transposée) de la série:

série des tempi (R9):	85	114		90	107	95	100	72	67	76	63		80	60
tempi (version 1965):	85	57	114-132	90	130			72		76	63	100-104	52	
tempi (version 1960)*:						45	-	50	72	67	63			<u>52</u>

EXEMPLE 8: Zimmermann, *Dialogues*, sixième mouvement: comparaison des séries de tempi selon la série principale, la version 1965 et la version 1960 (pour cette version, seuls les tempi des sections citantes sont représentées).

L'examen des données fournies par les deux versions révèlent comment les stratégies d'insertion sont proches de celles que nous avons observées dans *Photoptosis* et, dans une moindre mesure, dans l'intermezzo et l'acte 2 du deuxième acte des *Soldats*. D'abord, l'insertion de la section à citations multiples principale à peu près au centre⁴⁷ du mouvement et la durée de celle-ci provoque une tripartition de la structure du *sixième Dialog*. Comme dans les exemples précédents, la section citante est précédée et suivie d'une section non-citante. Ici par contre, le compositeur insère 4 autres mesures citantes à la toute fin du mouvement (4 dernières mesures). Ensuite, la section citante principale est constituée de trois strates distinctes (rappelant la deuxième scène de l'acte deux et préfigurant l'intermezzo des *Soldats* et *Photoptosis*).

⁴⁶Imhoff, «Untersuchungen zum Klavierwerk Bernd Alois Zimmermanns,» 310-315.

⁴⁷La section citante apparaît à peu près au centre du déroulement de la série des tempi et à peu près au centre si l'on calcule le nombre de mesures total du mouvement. En réalité, c'est à dire en terme de secondes, la section apparaît bien avant le milieu du mouvement. Ceci ne diminue cependant pas l'effet de tripartition engendré.

Une quatrième strate (jazz), qui dans la version de 1960 n'est que très brièvement superposée aux autres, vient conclure la section:

1. a) l'hymne *Veni creator spiritus* (versets 1-2-3)
 b) une figure zimmermannienne qui définit un rapport rythmique 7:4
2. *Jeux* de Debussy (1913)
3. Concerto pour piano K.467 en do majeur de Mozart (1785)
4. une «formule typique de jazz»: cette strate n'apparaît qu'à la fin du collage et n'en fait donc pas partie intégrante.

La partition de la première version montre clairement que le *Veni Creator spiritus* et la figure zimmermannienne appartiennent à la même strate, les deux fragments étant notés dans le même tempo.

T A F E L VIII a
 "Dialog VI"
 (Zitatcollage)

The image displays a musical score for a piece titled "Dialog VI" (Zitatcollage). The score is written on multiple staves, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. A circled number "2" is visible in the upper right section of the score. The notation is dense and complex, typical of a "Zitatcollage" (quotation collage) style. The score is divided into sections by vertical lines, and there are some handwritten annotations and markings throughout.

EL VIII b
"Dialog VI"
(Zitatcollage)

Handwritten musical score for "Dialog VI" (Zitatcollage) by Zimmermann, EL VIII b. The score is written on multiple staves with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. A circled '1' is visible on the fourth staff.

Handwritten musical score for "Dialog VI" (Zitatcollage) by Zimmermann, TAFEL VIIIc. The score is written on multiple staves with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. A circled '3' is visible on the second staff.

EXEMPLE 9: Zimmermann, *Dialogues*, sixième mouvement: esquisses.
Source: Andreas von Imhoff, *Untersuchungen zum Klavierwerke Bernd Alois Zimmermann (1918-1970)* (Ratisbonne: Gustav Boss Verlag, 1976), 306-307 (annexe).

Dans *Photoptosis*, le *Veni Creator* sera, de façon similaire, associé à l'insertion des fragments de *Intercomunicazione*. Dans les deux cas, il s'agit de la strate fondatrice et le cantus firmus doit être entendu au premier plan («stets gut hervortreten» dans *Photoptosis* / «im Vordergrund» dans le *Dialog* 6). De plus, la strate zimmermannienne se termine en même temps que le deuxième verset du *Veni Creator* (mesure 309), subdivisant ainsi la section citante en deux parties. Le sous-sectionnement est confirmé par une modification dans l'instrumentation du *Veni Creator*: au trombone (+harpe) d'abord (mesures 296-309; dans la version de 1960, le choral est confié aux contrebasses), à la trompette ensuite (mesures 312-317). On se rappellera que dans l'intermezzo des *Soldats*, le compositeur subdivisera également la section citante en deux parties et confiera le choral *Wenn ich einmal* aux trombones dans la première partie et le choral *Komm Gott Schöpfer* (basé sur le *Veni Creator*) aux trompettes dans la seconde partie.

L'insertion de la citation de *Jeux* à la noire pointée = 72 dans le déroulement de la série correspond précisément au tempo original de cette oeuvre (à partir de la mesure 9). Par ailleurs, le tempo initial de *Jeux* (noire pointée = 52) explique la présence de ce tempo à la fin du sixième *Dialog* où Zimmermann cite les quatre premières mesures de l'oeuvre. On sait que Debussy reprend le tempo du Prélude dans la conclusion de son oeuvre (en alternance avec le tempo principal). Cette constatation explique peut-être la présence du collage dans les dernières mesures du *Dialoge*. L'importance structurelle ainsi conférée à l'oeuvre de Debussy témoigne de l'hommage que rend Zimmermann au compositeur dans ses *Dialoge*. L'insertion simultanée de fragments originellement successifs dans le concerto de Mozart (qui se voit ainsi démultiplié à la manière du *Dies irae* dans l'Intermezzo des *Soldats*) révèle, quant à elle, que la conception sphérique du temps permet toutes les fantaisies. La section citante conclusive, marquée «irreale», vient rappeler les trois strates de la section centrale (*Jeux*, le concerto K467 et Zimmermann). L'analogie fonctionnelle entre le *Veni Creator* et les fragments auto-cités comme strate fondatrice est

confirmée: Zimmermann y remplace ici le *Veni Creator* par un extrait du quatrième *Dialog* (mesures 147-149).

Présence (1961) *Antiphonen* (1961-62) *Monologe* (1964)

Trois oeuvres citantes ont été composées dans le sillage des *Dialoge*. Deux d'entre elles, *Présence* et *Monologe* utilisent la même série et le même plan d'ensemble que celle des *Dialoge*. Les deux oeuvres empruntent également leur organisation temporelle et, dans les deux cas, il s'agit par moment d'une pure retranscription⁴⁷. Andreas von Imhoff⁴⁸ a examiné la nature de la relation des deux oeuvres avec les *Dialoge*. Cette relation est résumée dans le Tableau VII ci-dessous.

<i>Présence</i>		<i>Dialoge</i>
mouvement 1	issu de	mouvements 1 (début) et 2
mouvement 2	issu de	mouvements 3 et 4 (début)
mouvement 3	issu de	mouvement 4
mouvement 4	issu de	mouvement 5
mouvement 5	issu de	mouvements 6 et 7

<i>Monologe</i>		<i>Dialoge</i>
mouvement 1	issu de	mouvement 2
mouvement 2	issu de	mouvement 3
mouvement 3	issu de	mouvement 4
mouvement 4	issu de	mouvement 5
mouvement 5	issu de	mouvements 6 et 7

TABLEAU VII: Nature de la relation entre *Présence* (1961) et *Dialoge* (1960/1965).

⁴⁷Selon Wilfried Gruhn, dans le cas de *Monologe*, Zimmermann a réalisé ici une version pour deux pianos des *Dialoge* dans l'espoir d'augmenter les chances de voir exécuter son oeuvre en concert. Voir Wilfried Gruhn, «Zeitkomposition bei Zimmermann: Anmerkungen zum pluralistischen Kompositionsprinzip in den *Dialogen* (1960),» *Zwischen den Generationen*, 116.

⁴⁸Pour une comparaison sommaire des trois oeuvres on consultera Imhoff, *Untersuchungen zum Klavierwerk Bernd Alois Zimmermanns*, 205-231.

Malgré ces correspondances, le mode d'insertion des citations, bien que toujours fidèle aux rapports de proportions prescrits par la série, s'écarte sensiblement de ce que nous avons pu observer jusqu'ici. La tripartition structurelle et spatiale (nombre de strates citantes) ne joue plus de rôle prépondérant ici.

Dans *Monologe*, Zimmermann augmente le nombre et la fréquence des citations: quatre mouvements sur cinq sont citants. Pour Wilfried Gruhn, la difficulté de percevoir le pluralisme, c'est-à-dire la juxtaposition des différentes strates, dans une instrumentation pour ainsi dire monochrome, contraint Zimmermann à multiplier le nombre et la fréquence des citations⁴⁹. C'est d'ailleurs dans ce sens que dans une lettre à Aloys Kontarsky (5.2.1964), Zimmermann justifie la présence accrue des citations dans l'oeuvre. Il explique que, ne disposant plus de l'appareil orchestral hautement différencié des *Dialoge*, une simple transcription pour piano aurait été ridicule mais qu'il ne s'autorisait pas à trop s'écarter du plan général de l'oeuvre maîtresse. Conformément à la tendance pluraliste des *Dialoge*, il se permet donc d'implanter plus fermement la technique du collage de citation, une technique «qu'il utilise depuis longtemps déjà» et qui constitue, insiste-t-il, «une composante fondamentale de la conception pluraliste dans le processus total de l'oeuvre»⁵⁰. Dans les *Monologe*, Zimmermann veut exploiter la palette sonore et privilégier le déploiement virtuose⁵¹. Il est intéressant de constater comment le compositeur se

⁴⁹Gruhn, «Zeitkomposition bei Zimmermann,» 116.

⁵⁰Lettre à Aloys Kontarsky (5.2.1964) citée par Konold, *Bernd Alois Zimmermann*, 186.

⁵¹«Die *Monolog* gehen in der Tendenz zum Farbigen naturgemäß weiter als *Dialoge*, für die ich einen hochdifferenzierten Orchesterapparat zur Verfügung hatte. Übertragung dieses Apparates auf die beiden Instrumente quasi als Klavierauszug wäre töricht gewesen - auf der anderen Seite durfte aber auch nicht allzu sehr der Grundriß der *Dialoge* verlassen werden (...) Entsprechend der pluralistischen Tendenz der Dialog und parallellaufend zu der weiter vorgetriebenen Nuancierung hat auch hier die von mir schon seit längerem benutzte Collagetechnik eine Verstärkung gefunden. Ich weiß, daß die Benutzung von Zitaten seit jeher viele Mißverständnisse bei meinen Arbeiten hervorgerufen hat, aber sie sind ein wesentlicher Bestandteil meiner

doit de justifier la fréquence particulièrement élevée des citations dans une structure où leur présence ne peut plus s'expliquer simplement en référence à une forme claire (comme la forme tripartite) ou traditionnelle (comme la cadence dans une forme concerto).

Pourtant, la richesse de l'écriture pianistique et l'invention compositionnelle mise à profit dans création de figures et de gestes disparates montrent que, dans les *Monologe*, la réserve purement zimmermannienne est suffisante pour faire entendre le pluralisme. On peut donc supposer que, parallèlement à l'interprétation de Gruhn, c'est l'acte d'écrire pour le piano qui ait fait surgir la nécessité d'établir ces rapports avec des oeuvres cruciales du répertoire pour clavier (Bach, Messiaen, Beethoven, *Feux d'Artifice* de Debussy) que Zimmermann ajoute aux fragments de Debussy (*Jeux*), Mozart (Concerto K467) et du *Veni Creator* déjà cités dans le sixième *Dialog*. La notion de cadence, se limitant dans les *Dialoge* au sixième mouvement, se verrait ainsi appliquée à l'ensemble de l'oeuvre et ce dans l'esprit du processus inhérent au monologue intérieur joycien: parfois les monologues de chacun des deux pianistes entrent en correspondance (par exemple, dans la superposition de deux extraits de *Feux D'artifice* de Debussy dans le *Monolog* 5) mais, le plus souvent, ils poursuivent leur route séparément.

Comme le montre le Tableau VIII, dans la constitution des passages citants des *Monologe* (passages que l'on trouve dans les mouvements 2,3,4,et 5) Zimmermann privilégie une stratification par deux; une texture dont la strate fondatrice semble avoir été soustraite:

pluralistischen Auffassung im Gesamtprozeß des Musikalischen(...)». Lettre de Zimmermann à Aloys Kontarsky (5.2.1964) citée par Konold, *Bernd Alois Zimmermann*, 185-186.

<i>Monolog 2:</i> (pages 8,9 et 11)	Messiaen, <i>L'Ascension</i> (no 2 Alléluias sercins...) Bach, <i>Schübler Chorale</i> (Wachet auf, ruft uns die Stimme)
<i>Monolog 3:</i> (p.17)	Messiaen, <i>L'Ascension</i> (no 3 Prière du Christ...) Bach, <i>Clavierübung</i> (Vater unser im Himmelreich)
<i>Monolog 4:</i> (p.19)	Beethoven, Sonate pour piano opus 106 Debussy, <i>Préludes</i> (Feux d'artifice)
<i>Monolog 5:</i> (p.28)	Debussy, <i>Jeux</i> Mozart, Concerto K467
(p.29)	Debussy, <i>Préludes</i> (Feux d'artifice)
(p.33-36)	<i>Veni creator spiritus</i> Debussy, <i>Jeux</i> Mozart, Concerto K467
(p.36)	Messiaen, <i>L'Ascension</i> (no2 Alléluias sercins...) <i>in modo di jazz</i>
(p.44)	Debussy, <i>Jeux</i> Mozart, Concerto K467 Zimmermann

TABLEAU VIII: Identification des collages de citations dans les différents mouvements de *Monologues* (1964).

Concernant la symbolique sous-jacente au choix et à la juxtaposition des fragments, rappelons seulement ici que, dans le cas du *Monolog 2*, Zimmermann cite les fragments de deux transcriptions (Bach: transcription d'un fragment de cantate et Messiaen: transcription d'un mouvement orchestral) justifiant ainsi, historiquement et compositionnellement, sa propre démarche.

Dans la constitution même des passages citants, on observe que toutes les paires de citations ajoutées définissent une superposition dont le rapport est consonant: la tierce majeure dans le cas du *Monolog 2* (Bach, noire=76 : Messiaen, noire=60), l'unisson dans le cas du *Monolog 3* (Bach, noire=40 : Messiaen, noire=40), la quinte dans le cas du *Monolog 4* (Beethoven, noire=120 : Debussy, noire=80) et de nouveau la tierce majeure dans le cas de la superposition du Messiaen (blanche=60) et du *in modo di jazz* (blanche=76) dans le *Monolog 5*.

La génération, par les citations, d'un nombre particulièrement élevé d'allusions (par rapport aux autres oeuvres citantes) et la réitération de fragments d'oeuvres apparentées stylistiquement dans plus d'un mouvement garantissent une certaine logique compositionnelle que le nombre accru de citations aurait pu obscurcir. Le collage Beethoven/Debussy au début du 4e *Monolog*, par exemple, semble décider de la teneur de tout le mouvement qui s'inspire de lui. L'allusion, page 24-26 aux *Feux d'Artifice* est, en ce sens, particulièrement frappante.

Dans sa lettre à Kontarsky, Zimmermann nous informe également au sujet de la fonction préparatoire qu'il accorde à certains passages précédant un collage. Ainsi, la section de 28 mesures (page 31), répétition continue de la hauteur sol dans les nuances les plus diverses, revêt une signification compositionnelle particulière en ce sens que le caractère de la section qu'il compose, que Zimmermann qualifie de monotone, prépare l'enchevêtrement de citations qui suit (*Veni creator*, Debussy et Mozart)⁵². La nature préparatoire d'un passage précédant un collage s'observe aussi bien dans le détail que dans la forme. Le collage Bach/Messiaen dans le *Monolog 2*, par exemple (voir exemple 10), est préparé par les deux mesures entendues immédiatement avant lui (page 8, 3/8 croche=134): ces deux mesures (les *grace notes* — pour employer de nouveau une expression à Stockhausen — mises à part) font entendre la série principale (P9: 9 4 8 5 7 6 0 1 11 2 10 3), à l'exception du fa, précisément la tonalité qui caractérise le fragment du Messiaen et à l'exception du mi bémol, précisément la tonalité de l'extrait de Bach. La pédale de si bémol entendue en conjonction avec le début de la citation du Bach divise symétriquement, quant à elle, l'intervalle résultant de la juxtaposition des deux tonalités, et constitue, en

⁵²«Eine Stelle wird vermutlich ganz besonders schwierig zu spielen sein, und zwar handelt es sich da über 28 Takte lang um die Repetition eines g in verschiedenster Dynamik: diese Stelle ist das Ergebnis einer gleichzeitigen Übereinanderschichtung der verschiedensten g-Zeiten und hat kompositorisch gerade in der 'Monotonie' eine besondere Bedeutung als Vorbereitung auf die darauffolgende Bündelung der Zitate». Lettre à Aloys Kontarsky (5.2.1964) citée par Konold, *Bernd Alois Zimmermann*, 186.

quelque sorte une note commune. Tous les moyens, qu'il s'agisse de macrostructure ou de microstructure, sont mis en oeuvre pour assurer logique et unité.

[illegible]

Présence (terminé le 27 mars 1961, donc sept mois après les *Dialoge*) étant un ballet empruntant la «distribution atavique du trio avec piano»⁵³, Zimmermann ne sentit pas autant d'urgence à y justifier la présence de collage de citations et les d'allusions dans deux de ses scènes: Strauss/Prokoviev dans la deuxième et Prokoviev/(Zimmermann)/Stockhausen dans la troisième, allusion à la valse (deuxième scène) et allusion au *blues* (troisième scène). Dans le mouvement final, Zimmermann ne retient que la superposition des différents tempi — sans les hauteurs — qui étaient associées au collage (*Veni creator*/Debussy/Mozart) dans le sixième *Dialog*.

Quant à *Antiphonen* (terminé le 12 janvier 1962), un concerto pour alto et petit orchestre, sa structure globale rappelle celle des *Dialoge* bien que les rapports de proportions soient établis selon une série différente. L'insertion du collage littéraire, dont il a été question au chapitre précédent, s'effectue dans l'avant-dernier mouvement et Zimmermann établit, de nouveau ici, l'analogie avec la position de la cadence dans une forme de concerto traditionnelle tout en précisant le caractère insolite de la démarche:

Il se passera quelque chose d'assez inhabituel pour les musiciens lorsque, dans le quatrième *Antiphon*, qui prend la place de la traditionnelle 'cadence des solistes', les musiciens devront parler au lieu de jouer.⁵⁴

Comme dans les *Dialoge*, le mouvement citant est le plus long. Et, de manière analogue au retour des citations après la cadence des deux solistes dans le *Dialog* 6, les deux passages citants encadrent un sorte de cadence instrumentale. La tripartition (précédée d'un courte introduction orchestrale) de la structure ainsi engendrée s'effectue cependant de manière différente étant donnée la longueur des deux sections citantes.

⁵³Voir chapitre 2, note 51.

⁵⁴«Etwas ungewohnt wird es freilich für die Musiker werden, wenn sie in der vierten *Antiphon*, welche die Stelle der ehemaligen 'Solistenkadenz' einnimmt, statt zu spielen, nunmehr zu sprechen haben(...)» Lettre de Zimmermann à Hans Rosbaud (25.12.1961) citée par Konold, *Bernd Alois Zimmermann*, 201; ma traduction.

Il ressort de l'examen de ces oeuvres citantes, que dans la justification des stratégies compositionnelles qu'il exploite, Zimmermann accorde une importance toute particulière aux questions de forme. Les passages à citations multiples façonnent la structure en imposant, comme dans *Photopsis*, une forme «extérieure» au processus en cours, ou encore, leur présence est autorisée par la nature traditionnellement libre d'une section comme la cadence dans le concerto.

On constate également que dans les stratégies de constitution des passages citants (comme dans l'ensemble de sa démarche compositionnelle), Zimmermann, comme d'autres compositeurs de sa génération, a emprunté certains modes compositionnels caractéristiques des polyphonies du 14^e et 15^e siècles (Ars Nova, école franco-flamande), tels le cantus firmus, et comme nous le verrons, l'isorythmie et le canon. Le chapitre suivant examinera ces questions plus en profondeur et montrera comment certaines citations ou allusions sont venues légitimer de tels emprunts dans l'oeuvre zimmermannienne.

CHAPITRE 4

LA CITATION GÉNÉRATRICE DE PROCÉDÉS COMPOSITIONNELS

«[...] et les motets isorythmiques ne procèdent-ils pas aussi d'une représentation du temps qui plaçait le concept *ordo* au centre d'un développement circulaire constant?»¹

«la tâche de l'art aujourd'hui est l'introduction du chaos à l'intérieur de l'ordre»²

Dans son inlassable quête de ce qui maintiendrait uni le divergent et dans son aspiration à garantir structurellement l'ordonnance du chaos, Zimmermann se réfère, comme plusieurs compositeurs du 20^e siècle, aux modes de construction hérités de l'Ars Nova et des franco-flamands: cantus firmus, canon, canon de proportions et isorythmie. Solutions aux problèmes compositionnels rencontrés, ces principes constructifs servent en quelque sorte d'«alibi» (le mot est de Zimmermann) dans les modes de gérance des micro et macrostructures, une notion que l'emprunt de fragments liés historiquement à l'élaboration de ces types de construction vient renforcer. Adjoindre une citation à l'exploitation de ces procédés compositionnels éprouvés permet également de créer des textures chargées de sens. Dans les trois cas, ces procédés permettent surtout d'ordonner le temps et d'échapper aux constructions formelles procédant de développements (dynamique) qui caractérisent les musiques d'un-passé plus récent.

Le côté dogmatique inhérent à ces stratégies compositionnelles contrapuntiques — capables de contrôler à la fois les dimensions temporelles et spatiales et offrant un principe de cohérence venu de l'extérieur — était à même de séduire Zimmermann et

¹«[...] und ging nicht auch die isorythmische Motette von einer Vorstellung von Zeit aus, welche den *Ordo*-Begriff im Mittelpunkt einer Entwicklung wußte, die kreisend konstant war?» Zimmermann, «*Monolog für zwei Klaviere*», *Intervall und Zeit*, 103; «*Dialogues et Monologues*», 52 (traduction adaptée).

²Theodor W. Adorno, *Minima Moralia* (Londres: Verso, 1974), 222, cité par Richard Toop, «L'illusion de surface», *Contrechamps [Ligeti/Kurtág]* 12/13 (1990), 67.

ses contemporains comme il avait séduit leurs aînés (Webern, mais aussi Brahms et Beethoven, pour ne nommer que ceux-là)³. Pour Zimmermann en particulier, l'essence même de la règle contrapuntique — dotée d'un potentiel de malléabilité qui est non négligeable — permet, avec la série, de fournir un principe d'ordre à la multiplicité et au chaotique. En réalité, selon les termes de Zimmermann, la véritable mission de celui qui compose n'est pas étrangère à un tel projet.

A la question de savoir où se trouve les limites de la musique, on ne peut en définitive que les trouver dans l'entreprise du compositeur, qui, chacun pour soi, s'efforce de saisir l'insaisissable, d'ordonner le chaos, de délimiter l'illimité: un vœu de l'âme humaine depuis toujours.⁴

Pour employer le mot d'Adorno (1960) à propos de la facture du scherzo de la cinquième symphonie de Mahler,

L'écriture contrapuntique de l'ensemble du mouvement contraint techniquement ce qui pénètre du dehors à se faire immanent; l'unité de la construction polyphonique se dresse contre tout ce qui ne se soumettrait pas à sa loi.⁵

Zimmermann emploiera fréquemment le terme *Kontrapunkte* dans la description de sa démarche compositionnelle et ce, bien avant la formulation définitive du pluralisme. Citons, à titre d'exemple, sa description de *Perspektiven* (1955-56), «une musique pour un ballet imaginaire, pour deux pianos».

³Pour Pierre Boulez, par exemple, «il reste toujours la nostalgie de cet ordre qui a fait incomparablement progresser la musique dans sa découverte de la déduction, nostalgie de l'écriture canonique et de l'écriture fuguée, qui réapparaît régulièrement sous des formes de plus en plus élaborées [...]». Pierre Boulez, *Jalons (pour une décennie)* (Paris: Christian Bourgois, 1989), 163.

⁴«Die Entscheidung darüber, wo die Grenzen der Musik liegen, kann schließlich und schlüssig nur durch die Unternehmungen der Komponisten ermittelt werden, die jeder für sich, immer wieder bestrebt sind, das Unfaßbare faßbar zu machen, das Chaotische zu ordnen, das Grenzenlose zu begrenzen: ein Anliegen des menschlichen Geistes seit jeher». Zimmermann, «Über die Beharrlichkeit der Mißverständnisse [1956],» *Intervall und Zeit*, 19; ma traduction.

⁵Theodor W. Adorno, *Mahler: une physiologie musicale*, traduit par Jean-Louis Leleu et Theo Leydenbach, (Paris: Les Editions de Minuit, 1976), 165.

La désignation *ballet* s'entend d'abord ici comme concept global ayant trait à la représentation et aux rapports qui existent entre les différentes formes de mouvements corporels et spatiaux. La musique devient pour ainsi dire le lieu géométrique. Tout s'y réfère, tout se développe à partir de lui [...]. La coordination des mouvements, à la fois des mouvements musicaux, corporels et spatiaux, est conçue comme forme contrapuntique.⁶

ou, encore, ce que dit le compositeur à propos de *Kontraste* (1953), «ballet imaginaire» également: «Kontrapunkte! Nicht Illustration oder gar Synchronisation»⁷. Erik Fischer a établi un lien très intéressant entre la position esthétique de Zimmermann vis-à-vis de l'art chorégraphique et les propos du peintre, sculpteur et metteur en scène Oscar Schlemmer (1888-1943) qui, cherchant une signification à l'abstraction, trouve dans le concept contrapuntique un équivalent à la loi dans l'art: une confrontation de l'unité et de la multiplicité.⁸

Pour Zimmermann, la musique demeure le «lieu géométrique» d'où tout se développe, le centre de l'espace, voire du temps. Ainsi, selon les termes du compositeur, s'agissait-il encore dans le *Concerto pour violoncelle en forme de pas de trois* (1965) de «transformer les trois antagonistes [instrument soliste, orchestre et ballet] en partenaires, de parvenir à développer l'ensemble d'après une seule idée de

⁶«Die Bezeichnung *Ballett* ist hier zunächst als Sammelbegriff für die Darstellung und Verbindung der verschiedensten Bewegungselement körperlicher und räumlicher Art zu verstehen. Die Musik ist dabei gewissermaßen der geometrische Ort, auf sich alles bezieht, und aus dem heraus sich alles entwickelt. [...]. Nun ist aber ebensogut eine Koordinierung der Bewegung, sowohl der musikalischen, körperlichen wie räumlichen, in der Form der Kontrapunktierung denkbar [...]. Zimmermann, «Perspektiven für zwei Klavier», *Intervall und Zeit*, 91; ma traduction.

⁷Zimmermann, «*Kontraste*», *Intervall und Zeit*, 90.

⁸Was ist, was heißt, was bedeutet abstrakt? [...] Es bedeutet die Vereinfachung, die Reduzierung auf das Wesentliche, auf das Elementare, auf das Primäre, um der Vielfalt der Dinge eine Einheit gegenüberzustellen. Es bedeutet, so verstanden, die Auffindung des Generalnenners, des Kontrapunktes (nicht nur den der Musik), des Gesetzes in der Kunst [...],» Oscar Schlemmer, *Abstraktion in Tanz und Kostüm* (1928), cité par Erik Fischer, «Bernd Alois Zimmermann und das Tanztheater seiner Zeit: Versuch einer ersten Rekonstruktion», *Zwischen den Generationen*, 203.

base, de développer des structures musicales donnant la possibilité au danseur de bâtir un contrepoint sur ces dernières et enfin, de trouver une forme musicale englobant ces trois catégories de telle sorte qu'une totale interpénétration puisse avoir lieu: la forme musicale absolue⁹.

Cette recherche d'une forme musicale absolue que l'on peut traduire, pour les besoins de notre propos, par la quête d'un «ordre» permettant de réaliser, dans et par le musical, le pluralisme, Zimmermann l'avait entreprise dès les premières ébauches de son projet d'oratorio dont j'ai déjà parlé dans le premier chapitre. Par ailleurs, la solution contrapuntique qu'il mettra en oeuvre de façon systématique surtout à partir de la troisième période créatrice apparaît également comme l'aboutissement d'une fascination de toujours pour la chose polyphonique.

On sait que Zimmermann entreprend des études de musicologie en 1947 et qu'il avait comme projet d'écrire une thèse sur «la fugue dans la musique du 20^e siècle»¹⁰. Treize ans plus tard (1960), Zimmermann entreprendra la rédaction d'un texte pour une émission de radio (qui sera diffusée en 1963) dont le but est d'établir des parallèles entre l'ancienne et la nouvelle musique, une démarche, comme l'explique Klaus Ebbeke, «qui permettait de donner une légitimité historique à cette dernière, à laquelle on reprochait toujours de ne pas être de la musique et qui se

⁹«[...]Es ging also darum, die drei Kontrahenten in Partner umzuwandeln. Anders ausgedrückt: alles sollte sich aus einer einheitlichen Grundidee, aus einer einzigen kompositorischen Keimzelle entwickeln [...]». «[...] , sondern musikalische Strukturen zu entwickeln, die dem Tänzer die Möglichkeit an die Hand gaben, dieselben seinerseits durch tänzerische Strukturen zu kontrapunktieren [...]. Es mußte eine musikalische Form gefunden werden, die alle drei Gattungen dergestalt miteinander verband, daß eine harmonische gegenseitige Durchdringung möglich wurde: absolute musikalische Form also». Zimmermann, «Concerto pour violoncelle et orchestre en forme de pas de trois», *Intervall und Zeit*, 110-111.

¹⁰On retrouva cette thèse, demeurée à l'état de fragment, dans l'héritage de Zimmermann. Voir Klaus Ebbeke, «Un univers intellectuel: le critique musical Bernd Alois Zimmermann», *Musica 88: Die Soldaten / Bernd Alois Zimmermann*, 135.

rattachait à une tradition du programme nocturne de la WDR»¹¹. Dans cette émission, intitulée «Sechs Jahrhunderte Ars Nova: ein Streitgespräch über ein gestern wie heute aktuelles Thema abendländlicher Musik» (Six siècles d'Ars Nova: un débat sur un thème toujours actuel de la musique occidentale)¹², Zimmermann livre d'un seul jet les secrets de son univers intellectuel dans un style où l'urgence de légitimer sa propre pensée créatrice est manifeste. Zimmermann observe, par exemple, que «presque aucun des prédécesseurs des franco-flamands n'est aujourd'hui plus fortement ancré dans la conscience musicale que Machaut, il faut dire qu'il est devenu un compositeur à la mode, quelque chose comme un alibi». Il est ainsi longuement question d'isorythmie mais aussi de canon de proportions et de cantus firmus. La liste des exemples musicaux entendus (ou simplement mentionnés dans le texte), lors de cette émission résume à elle seule la teneur du propos. Dans l'ensemble de ses écrits, Zimmermann mentionnera la plupart de ces oeuvres à plusieurs reprises, oeuvres dont il fera ses fétiches. Voir Tableau I, page suivante.

¹¹Ebbeke, «Un univers intellectuel,» 141. Ebbeke rappelle l'analyse de Webern par Stockhausen ou encore la comparaison de la technique isorythmique (Machaut) avec la technique sérielle par Karel Goyvaerts dans une émission où un parallèle avec la seconde cantate de Webern avait été prévue mais non développée.

¹²Cette émission fut diffusée le 30 novembre 1963 sur la troisième station de la WRD (numéro de bande WDR I-77459/63/I-III), la retranscription de l'émission porte le titre «Über die freundschaftlichen Beziehungen zwischen der bösen neuen und der guten alten Musik: ein Streitgespräch unter Musikstudenten erdacht von Bernd Alois Zimmermann», («Sur les relations amicales entre la *mauvaise, nouvelle* et la *bonne, ancienne* musique: un débat entre étudiants en musique, imaginé par Bernd Alois Zimmermann»). Cette retranscription a été publiée sous ce titre et traduite par Olivier Mannoni in *Musica 88: Die Soldaten / Bernd Alois Zimmermann*, 145-166.

MACHAUT, Messe de Notre Dame (1364)

comparé à

WEBERN Deuxième Cantate (2e, 3e, 5e, 6e mouvements) (1943)

JOSQUIN DES PRÉS, Messe *l'homme armé super voces musicales*, second Agnus

comparé à

STRAVINSKY, *Mouvements* pour piano et orchestre

(Zimmermann rappelle que Stravinsky avait fait une référence explicite à l'Agnus de Josquin dans un de ses commentaires sur les *Mouvements*)

FRESCOBALDI, *Capriccio sopra La, Sol, Re, Mi* (1626)

(selon Zimmermann: «l'ensemble de l'oeuvre dérive d'une seule cellule de base /cinq parcours temporels différents repérables par des modifications de tempo correspondant aux cinq sons»).

BEETHOVEN, *Hammerklavier* opus 106, dernier mouvement (fugue)

opus 110, dernier mouvement (fugue)

PETER MAXWELL DAVIES, *Ricercar and Doubles*

(selon Zimmermann: «oeuvre basée sur un chant médiéval anglais où le compositeur se réfère aux techniques du hoquet, de l'isorythmie et de la prolotion en les reliant à la technique sérielle»)

TABLEAU I: Liste des exemples musicaux choisis par Zimmermann dans son émission radiophonique «Sur les relations amicales entre la *mauvaise, nouvelle* musique et la *bonne, ancienne* musique [30.11.1963].»

L'importance du processus citationnel dans la légitimation de l'usage des procédés dont il a été question est indéniable comme le démontre ce qui suit. J'ai choisi, pour des besoins de clarté, de traiter des trois procédés indépendamment, bien qu'en réalité ils soient intimement liés. Un cantus firmus, par exemple, peut servir la constitution d'une strate indépendante qui l'étire dans le temps, mais peut aussi, par définition, être démultiplié dans l'élaboration d'un passage canonique qui lui, peut être isorythmique ou non, proportionnel ou non. Le passage suivant, extrait de l'émission de radio, montre comment Zimmermann récupère et enchevêtre les données terminologiques:

[...], l'isorythmie, que Machault [sic] maîtrisait comme nul autre, a en fin de compte trouvé dans cette forme particulière du lien entre *color* et *talea* que nous nommons canon, un prolongement unique en son genre, tout comme le procédé spécifique de Machault qui consiste à tirer, par des diminutions rythmiques, la deuxième partie de ses motets de leur première partie, a fait école depuis.¹³

CANTUS FIRMUS

Parmi les trois stratégies dont il est question ici, l'histoire compositionnelle zimmermannienne révèle que l'usage de la technique du *cantus firmus* est la plus ancienne. Dès 1954, Zimmermann décrit son concerto pour trompette (*Nobody knows de trouble I see*), en un seul mouvement, comme «la tentative de fusionner trois principes distincts du point de vue historique et stylistique: la forme du prélude de choral avec le negro-spiritual pentatonique comme *cantus firmus*, la forme de variation libre d'une dodécaphonie encore thématique et, dans un sens modifié, le jazz concertant.» La citation du negro-spiritual, comme l'a montré le premier chapitre constitue le «lieu géométrique» de toute l'oeuvre. La partition montre que la notion de *cantus firmus* n'est pas encore employée dans son sens technique le plus ancien (moyen-âge) mais renvoie aux procédés compositionnels caractérisant le prélude de choral de l'époque baroque¹⁴.

A peu près au même moment (1955), Zimmermann formule son projet d'oratorio où, cette fois, il prévoit les chapitres 3 et 4 de l'Ecclésiaste comme fondement de la section médiane, «à la manière d'un *cantus firmus*». Cette référence conceptuelle élargie à la notion de *cantus firmus* demeurera essentielle et quasiment omniprésente dans la pensée zimmermannienne et ce, jusqu'à la fin. Dans «Zukunft der Oper,» (1965/66) par exemple, après avoir fait part des détails du plan architectonique «entièrement mobile et totalement disponible» du théâtre destiné à

¹³ Zimmermann, «Sur les relations amicales entre la *mauvaise, nouvelle* et la *bonne, ancienne* musique,» 154-155.

¹⁴ Le chapitre 1 examine la présence du *cantus firmus* comme aboutissement d'un processus de «genèse téléologique».

abriter l'opéra pluraliste qu'il souhaiterait voir se concrétiser un jour, Zimmermann écrit, à propos du site d'un tel établissement:

Le théâtre qui conviendrait au paysage urbain de Cologne, avec, sur la rive gauche du Rhin les accents déterminants des lieux sacrés, des ponts et des édifices et, sur la rive droite, un site à dominance industrielle, serait un vaste structure spatiale en saillie. Le Rhin jouerait le rôle de *cantus firmus* de cet assemblage de voix polyphoniques à couches multiples.¹⁵

Tout en rappelant le rôle de la rivière Liffey dans le *Finnegans Wake* de Joyce, cette image d'un fleuve au long cours, comme strate primaire et fondatrice, est également plus proche des techniques plus primitives associées au *cantus firmus* mises en oeuvre aux 14^e siècle et 15^e siècles que Zimmermann recyclera à partir de sa troisième phase créatrice.

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, dans le mode de composition par strate et surtout dans la constitution des passages à citations multiples, la présence d'une couche fondatrice vient le plus souvent agir de support structurel¹⁶ et souder les autres couches qui prolifèrent au dessus d'elle et qu'elle semble avoir générées. Et, dans la pure tradition polyphonique, la ligne mélodique constituant le matériau de cette couche est empruntée au répertoire grégorien, par définition flexible

¹⁵«Für die Költnische Stadtlandschaft mit den bestimmenden Akzenten von Sakral-, Brücken- und Hochhausbauten linksrheinisch und der dominierenden Industrielandschaft rechtsrheinisch wäre ein Theater als Großraumgefüge in weit ausgreifender Überbauung zu fordern, welche den Rhein als *Cantus Firmus* in einem vielschichtigen polyphonen *Stimmenggefüge* mit einbezieht [...]» Zimmermann, «Zukunft der Oper [1965],» *Intervall und Zeit*, 45-46; ma traduction.

¹⁶Dans son interprétation historique de la notion de thème, Boulez écrit ceci: «Mais si l'on veut utiliser avant tout son infrastructure [l'infrastructure du thème] pour supporter des figures thématiques nouvelles, on veut le dépouiller de ses caractéristiques les plus externes, les plus visibles pour ne garder que les rapports internes. Sa présence n'est pas moins forte parce qu'elle est moins visible, elle change de sens, rejoignant au plus profond le rôle primitif du *cantus firmus* dont la compréhension immédiate est annulée, mais dont le rôle d'articulation est essentiel[...] Le thème passe de la notion communément acceptée de *figure* à celle de *structure*». Boulez, *Jalons*, 207.

rythmiquement. L'usage du *Veni creator spiritus* dans le 6e mouvement des *Dialoge* et dans *Photopsis*, marqué «cantus firmus» dans les partitions, en fait foi.

Même la *Musique pour les soupers du Roi Ubu* (1966), dont la facture que Zimmermann qualifie de «pur collage» peut laisser croire que ses principes constructifs relèvent de catégories complètement différentes de celles que nous avons observées jusqu'ici, fait appel, dans une volonté de cohérence ultime qui pourrait sembler non-souhaitée vu le caractère parodique de l'oeuvre, à toutes sortes de procédés unificateurs, dont le cantus firmus. Prenant sa source dans les propos suivants de Zimmermann:

[L'oeuvre] construit un collage musical à la fois enjoué et sévère visant l'élucidation de notre situation spirituelle et culturelle complètement disproportionnée: un pur collage, fondé sur des danses du 16ième et 17ième siècle et traversé par des citations de compositeurs d'hier et d'aujourd'hui.¹⁷

l'analyse de Kiesewetter¹⁸ a révélé l'origine de ces cantus firmus: William Byrd (Coranto), Tilman Susato (Saltarello), Orlando Gibbons (Pavane), fragments que Zimmermann emprunte à son propre *Giostra Genovese, Alte Tänze verschiedener Meister für kleines Orchester* composé quelques années auparavant (1962).

Une des conséquences de l'exploitation de la technique du cantus firmus est l'imposition d'une hiérarchie, principe est essentiel dans la pensée créatrice de Zimmermann. Comme en témoigne le passage suivant extrait des *Jalons*, Pierre Boulez semble partager la vision zimmermannienne des choses.

Cette loi de la responsabilité unique [d'une note par rapport à une autre, d'une ligne par rapport à une autre] est restée en vigueur à travers l'évolution du

¹⁷«Zur Verdeutlichung unserer ganz un gar dispropotionierten geistigen und kulturellen Situation werden musikalische Collagen heiterster bis härtester Note (in des Wortes Bedeutung) angewandt: ein reines Collagenstück, gründiert von Tänzen des 16. und 17. Jahrhunderts, durchsetz mit Zitaten älterer und zeitgenössischer Komponisten.» Zimmermann, «*Musique pour les soupers du Roi Ubu*,» *Intervall und Zeit*, 110; ma traduction.

¹⁸Kiesewetter, «Bernd Alois Zimmermann: *Musique pour les soupers du Roi Ubu*,» 28-59.

langage, depuis les premiers organum jusqu'aux constructions canoniques de Webern. De la primauté du *cantus firmus* jusqu'aux développements extrêmes de toutes les formes canoniques en dehors même de toute relation harmonique établie, le principe de responsabilité n'a pas varié, même si les processus, eux, ont marqué une constante évolution.¹⁹

Pour Zimmermann, qui discute ici de la nouvelle forme d'opéra pluraliste élaborée dans *Les Soldats*:

Le problème de l'établissement d'une hiérarchie entre les différents genres artistiques lors de la composition de la forme nouvelle est fonction de la faculté de chaque compositeur de parvenir à une assimilation par l'intégration de tous ces moyens apparemment si différents mais qui, néanmoins, ont tous leur place dans la catégorie du temps (considérée, somme toute, comme la catégorie élémentaire du vécu).²⁰

En citant et en étirant dans le temps une mélodie grégorienne (ou un autre matériau) dans la constitution de passages à citations multiples, Zimmermann dévoile l'alibi de sa technique compositionnelle générale en même temps qu'il rend hommage à la primauté historique des maîtres polyphonistes.

CANON

A partir de la troisième période créatrice, les canons abondent dans les partitions zimmermanniennes. Ils constituent un des modes de constructions des microstructures qui, juxtaposées ou donnant naissance à d'autres types, génèrent la forme. Le type de texture résultant de l'emploi d'un tel procédé est souvent proche de la micropolyphonie que l'on entend dans plusieurs partitions d'un compositeur comme Ligeti, pour qui le canon à l'unisson permet «l'unité de la succession et de la

¹⁹Boulez, *Jalons*, 50.

²⁰«Die Frage der Hierarchie der einzelnen Kunstgattungen bei der Komposition der neuen Form ist eine Frage der formbildenden Kraft des jeweiligen Komponisten: bei der Integration aller, scheinbar auch noch so verschiedenen Mittel, die nichtsdestoweniger jedoch in der Kategorie der Zeit (als elementarster Kategorie alles Erlebens überhaupt) zusammentreffen.» Zimmermann, «Zukunft der Oper,» 42; ma traduction.

simultanéité, de l'horizontal et du vertical et offre la possibilité de composer une toile de fils mélodiques selon des règles de constructions assez bien définies²¹.

Zimmermann ne fournit aucun indice dans ses écrits pouvant permettre d'établir un lien direct entre les deux compositeurs. Nous savons seulement, par Konold, que Ligeti figure parmi les contemporains qu'il «estime le plus» au côté de Boulez, Cage, Henze, Kagel et Nono.²²

Comme dans le cas de la dilatation temporelle d'un cantus firmus, la démultiplication et le maniement rythmique complexe, — impliquant fréquemment la différenciation par superposition de proportions temporelles — d'une seule ligne mélodique en un nombre élevé de voix (24, 36, 48 etc.), brouille la notion du temps chez l'auditeur, transgresse la perception de l'objet original²³ et permet la représentation simultanée d'une multitude d'expériences temporelles, voire de la multitude tout court.

Zimmermann privilégie le canon comme stratégie de constitution de passages à citation unique et monodique où un fragment emprunté constitue le matériau

²¹Pierre Michel, *György Ligeti compositeur aujourd'hui* (Paris: Minerve, 1985), 151-152.

²²Konold, *Bernd Alois Zimmermann*, 49.

²³Cette notion fondamentale est décrite en ces termes par Boulez: «L'identité, l'identification plutôt, de l'objet musical au travers des multiples modifications qu'on est amené à lui faire subir, n'a guère été mise en doute: tous les compositeurs se sont servis abondamment, dans les contextes les plus traditionnels, des techniques de l'augmentation et de la diminution littérale, du renversement, du rétrograde, des déplacements harmoniques, que sais-je encore! L'arsenal est vaste, il remonte aux origines mêmes de notre polyphonie. Et cependant cette polyphonie elle-même n'a-t-elle pas pour origine une transgression de la perception? Le cantus firmus allongeant à l'extrême dans le temps une mélodie destinée à être «comprise» - au deux sens de ce terme - dans les limites les plus restreintes, à une vitesse «normale» n'a-t-il pas déjà rendu méconnaissable l'objet original? [...] On sent chez l'«inventeur» le désir et le besoin de se référer à un objet initial; son travail, son plaisir, voire sa malice consisteront bien souvent à égarer ou à aider l'auditeur, quant à sa connaissance ou la reconnaissance de cet objet initial à travers les transformations qu'il lui impose, aux dérivées qu'il en tire.» Boulez, *Jalons*, 301-302.

compositionnel. Deux des canons citants répertoriés retiennent particulièrement l'attention: la mise en scène par démultiplication du *Dies Irae* dans la section conclusive du Preludio des *Soldats* et d'un chant des mouvements ouvriers dans la dernière partie (Dona Nobis Pacem) du *Requiem für einen jungen Dichter*. Dans les deux cas, le canon citant marque à la fois l'aboutissement du processus formel et du processus dramaturgique. Le canon émane donc d'un processus de «genèse téléologique» proche de celui dont il a été question au premier chapitre concernant le Concerto pour trompette et la Sonate pour alto solo.

Die Soldaten: Preludio

Le Preludio se compose de plusieurs sections, chacune caractérisée par la prépondérance soit d'un geste soit d'une figure qui lui est propre mais qui demeure étroitement apparentée à celles qui la précèdent et lui succèdent: exposition / dissolution / recomposition de totaux chromatiques (mesures 1-10, par exemple), métamorphose, enchevêtrement, superposition de blocs canoniques proportionnels dont la teneur mélodique relève soit d'un mouvement oscillatoire à ambitus restreint (mesures 11-16, par exemple), soit d'un élargissement de ce mouvement (gammes par tons entiers, mesures 80, par exemple), soit de la répétition de hauteurs (mesures 60-75, par exemple). Le canon de proportion constituant une des strates des mesures 11-15 peut servir d'exemple (voir exemple 1, page suivante).

The image displays a musical score for a piano piece, specifically measures 11 through 15. The score is organized into two main systems, each containing multiple staves. The first system (measures 11-12) is on the left, and the second system (measures 13-15) is on the right. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is presented in a high-contrast, black-and-white format, typical of a photocopy or a high-contrast scan of a printed score. The measures are numbered 12, 13, 14, and 15 at the top of their respective columns.

EXEMPLE 1: Zimmermann, *Les Soldats*, Preludio: mesures 11-15. ©B. Schott's Söhne, Mayence, 1975. Reproduit avec l'autorisation de la European American Music Distributors Corporation.

Chacune des voix fait entendre une configuration sonore sinueuse (préfigurant celle du *Dies Irae*), dans un rapport rythmique qui, en ce qui concerne les clarinettes, bassons, cors, tuba et contrebasses, est constitué d'une série de cinq durées (c'est à dire cinq modes de subdivision de la mesure) soumise à la rotation:

mesures	11	12	13	14	15
clarinettes	4	5	2	6	7
bassons/ctrebasson	6	7	4	5	2
cors	7	4	5	2	6
tuba	2	6	7	4	5
contrebasses	5	2	6	7	4

TABLEAU II: Zimmermann, *Les Soldats*, Preludio: représentation du canon de proportion constituant une des strates des mesures 11-15. Chaque chiffre correspond au type de subdivision de la mesure à 2/4 (le chiffre 2, par exemple signifie deux noires).

La polyphonie engendrée par la présentation simultanée de ces configurations crée un cluster (hauteur/durée) à chaque mesure anticipant celui qui sera donné à entendre dans les dernières mesures du Preludio citant le *Dies Irae*. Le vertical et l'horizontal convergent.

La densité maximum maintenue presque continuellement permet d'envisager l'ensemble du Preludio comme l'analyse composée d'un immense cluster. Mais l'unité apparente qui pourrait résulter d'un tel projet se traduit par son opposé. Pour Markus Spies, «avant le commencement du drame, le prélude désigne la dispersion du sens comme la catastrophe vers laquelle il court, l'oeuvre ne fait pas retour à un sens qui pourrait être affirmé, qui serait fixe»²⁴. La démultiplication (la dispersion) du *Dies irae* dans la dernière section du prélude expose cette impossibilité de fixer le

²⁴Spies, «Voix Décalées», 105.

sens. Le prélude n'introduit pas, il expose d'ores et déjà l'issue du drame: la reconnaissance de l'impossibilité de réconciliation. Pour Zimmermann:

Ce qui me passionnait, c'était la manière dont ces personnages de 1774-1775 des Soldats de Lenz se trouvaient pris dans un réseau de contraintes qui les menaient inéluctablement, plus innocents pourtant que coupables, à la violence, au meurtre, au suicide et finalement, à l'anéantissement total.²⁵

Le canon citant constitue une section importante du Prélude (totalisant 150 mesures), soit les 25 dernières mesures et crée une texture dont l'essence est résolument catastrophique mais dont la teneur est paradoxale: le souhait de réconciliation pourrait se voir représenté par la génération de plusieurs lignes à partir d'un matériau unique mais l'impossibilité de cette réconciliation apparaît dans ce qu'on pourrait appeler une dissémination rythmique.

Dans l'organisation globale de cette section, on discerne quatre strates principales clairement identifiées par l'instrumentation (voir l'exemple 2 reproduisant les mesures 126-150 du Preludio, pages suivantes).

²⁵Zimmermann, «Zu den Soldaten», *Intervall und Zeit*, 96; «Les Soldats», traduit par C. Caspar et C. Fernandez, *Contrechamps* 5 (1985), 42.

Handwritten musical score on page 125. The page contains multiple staves of music, with a large section of the score written in a dense, cursive script. The notation includes various musical symbols, including notes, rests, and clefs. The page is numbered 125 in the bottom left corner.

Handwritten musical score on page 126. The page contains multiple staves of music, with a large section of the score written in a dense, cursive script. The notation includes various musical symbols, including notes, rests, and clefs. The page is numbered 126 in the bottom left corner.

Handwritten musical notation on a single staff, including notes, rests, and bar lines.

Handwritten musical notation on a single staff, including notes, rests, and bar lines.

Handwritten musical notation on a single staff, including notes, rests, and bar lines.

Handwritten musical notation on a single staff, including notes, rests, and bar lines.

Handwritten musical notation on a single staff, including notes, rests, and bar lines.

Handwritten musical notation on a single staff, including notes, rests, and bar lines.

Handwritten musical notation on a single staff, including notes, rests, and bar lines.

Handwritten musical notation on a single staff, including notes, rests, and bar lines.

Handwritten musical notation on a single staff, including notes, rests, and bar lines.

Handwritten musical notation on a single staff, including notes, rests, and bar lines.

Handwritten musical notation on a single staff, including notes, rests, and bar lines.

Handwritten musical notation on a single staff, including notes, rests, and bar lines.

Handwritten page numbers 145 and 150 are visible at the top left and right of the page, respectively.

The musical score is written for a large orchestra, including strings, woodwinds, brass, and percussion. The notation is dense and complex, with many notes and rests. The page is numbered 145 and 150 at the top.

EXEMPLE 2: Zimmermann, *Les Soldats*, Preludio: mesures 126-150. ©B. Schott's Söhne, Mayence, 1975. Reproduit avec l'autorisation de la European American Music Distributors Corporation.

La première strate (14 premiers violons, 12 seconds violons, 10 altos) fait entendre un canon à 36 voix²⁶, la deuxième un canon à trois voix à l'orgue (débutant réellement à la mesure 135), alors que la troisième est constituée de clusters se désintégrant peu à peu aux contrebasses et la quatrième de ponctuations aux gong et caisse roulante.

La première strophe du *Dies Irae* fournit le matériau mélodique du canon aux cordes (mesures 126-150). La mélodie, inchangée bien que transposée, est traitée en fonction des trois versets qui composent chaque strophe (a,b,c). Chacune des voix utilise soit les trois versets, soit les deux premiers, soit le dernier seulement et ce, selon la vitesse à laquelle elle se déroule. L'apparition du dernier verset (c) aux altos (7 à 1) en simultanéité avec les versets a et b (premiers violons 4 à 10) peut donner l'impression (en supposant que tout cela soit clairement audible, ce qui n'est évidemment pas le cas) que le canon est entrepris en son milieu, qu'il est déjà commencé.

Canon à la seconde mineure, ce canon aux cordes couvre trois fois le total chromatique. Il est constitué de deux blocs canoniques, eux mêmes constitués de sous-blocs, débutant quasi simultanément mais que l'on peut discerner en raison de leur structure rythmique. Le jeu des cordes caractérise d'emblée cette subdivision: le premier bloc est exécuté (par toutes les cordes sauf trois petits sous-groupes: premiers violons 1,2,3, seconds violons 3,4,5 et altos 8,9,10) «*sul pont.*» (premiers violons) et «*sul tasto*» (seconds violons et altos) alors que le deuxième (toutes les cordes) est exécuté «*ord., solo, quasi legato, espr. sempre*». Le premier bloc (27 voix au total), fait entendre la mélodie dans un laps de temps plus court que ne le fait le deuxième bloc et est formé de quatre sous-blocs homorythmiques (les premiers violons 4-10, par exemple, font entendre les deux premiers versets en subdivisant 2 temps complets de noires en triples croches alors que les premiers violons 11 à 16 font entendre le

²⁶Fasciné par Ockeghem, Zimmermann aura peut-être voulu rendre hommage au célèbre canon à 36 voix du maître (un *Deos Gracias* formé de quatre fois neuf voix à l'unisson) et cela bien que le mode d'élaboration y soit complètement différent.

troisième verset en subdivisant 2.5 temps de noires en doubles croches). Le rapport de proportion s'effectue donc ici sur quatre plans. Tout le premier bloc est terminé au début de la quatrième mesure alors que le second bloc, polyrythmique de part en part (sauf erreur, il y a donc 36 proportions rythmiques différentes), occupe l'ensemble des 25 mesures. Malgré la complexité rythmique résultante, le tout est organisé d'une manière très symétrique et constitue un miroir où la voix du centre (la plus longue rythmiquement) est occupée par le second violon 4 (*Dies Irae* sur fa#).

Le canon à l'orgue (mesures 135 et suivantes) est un canon proportionnel à trois voix et fait entendre le *Dies Irae* dans trois transpositions différentes: fa, si et fa#. Le canon se distingue de celui entendu aux cordes en ceci que sa voix supérieure fait entendre les trois strophes de la séquence et non plus seulement la première. La voix médiane est constituée des strophes 1 et 2, la troisième, de la strophe 2. Le rapport de proportion rythmique est, respectivement, de 5:6:4. Lorsqu'il reprendra ce canon à l'orgue dans l'intermezzo de l'acte 2 (composé tout de suite après le Preludio), Zimmermann conservera le rapport de hauteur (fa, si, fa#) mais modifiera la structure rythmique en redistribuant les rapports à l'intérieur même de chacune des voix, créant ainsi une véritable isorythmie.

L'arrivée de la citation canonique du *Dies irae* est préparée de diverses façons. D'une part, comme nous l'avons vu, son traitement est en accord avec les techniques compositionnelles utilisées depuis le début du Preludio. D'autre part, bien que cette parenté technique ne crée pas de rupture, certaines modifications générales servent en quelques sortes de guillemets: la réduction progressive de la densité sonore, la diminution de l'intensité (le Preludio qui avait commencé fortissimo se termine *pianississimo*), la scansion du ré transféré des timbales aux tom-toms et éventuellement au *Rührtrommel*, l'introduction d'instruments silencieux jusqu'ici (célesta, piano et surtout l'orgue, à partir de mesure 100). La citation elle-même voit sa portée symbolique et son effet théâtral rehaussée par l'uniformisation du timbre (cordes, orgue). Finalement, préparation essentielle, le ré scandé inexorablement depuis le début de l'oeuvre, point de polarisation de tout le réseau des hauteurs du

Preludio et véritable tonique de tout l'opéra, constitue la finale du mode original (dorien) du *Dies Irae*.

Dans un geste ultime de déstabilisation, Zimmermann ne termine pas le Preludio sur ré mais sur deux hauteurs approximatives: mi abaissé d'un quart de ton et ré haussé d'un quart de ton. Ce geste modulant caractérisera également la toute fin de l'opéra lorsqu'après avoir récité (*tonus rectus*) le *Pater noster* sur ré pendant 58 mesures, Eisenhardt fait entendre le dernier verset de la prière, «sed libera nos a malo», sur mi, avant le retour ultime du ré *con tutta forza* (vents et cordes).

La composition, par l'usage de la technique canonique, du paradoxe réconciliation / dissémination constitue également le projet des derniers moments du *Requiem für einen jungen Dichter* terminé quatre ans après la création des *Soldats*.

Requiem für einen jungen Dichter. Dona Nobis pacem

Le Dona Nobis Pacem, d'une durée de 9 minutes, forme cette dernière section du *Requiem für einen jungen Dichter*. Les principales strates constituant cette section sont résumées dans l'exemple ci-dessous (exemple 3, incluant la fin de la section précédente, le Lamento):

Zimmermann choisit ici de mettre en musique les mots *Dona nobis pacem* (dernier verset de l'Agnus de l'ordinaire de la messe) au lieu des mots *Dona eis requiem sempiternam* (dernier verset de l'Agnus de la messe de requiem). Au lieu du repos éternel, Zimmermann demande la paix universelle. Cette prière revêt un caractère politique certain considérant les textes auxquels elle est jumelée.

Transposée dans le musical, cette requête prend d'abord la forme d'une strate fondatrice présente pendant plus de huit des neuf minutes du *Dona Nobis*. Cette strate est constituée d'un canon de proportions à 24 entrées, dont le degré de perceptibilité diminue à mesure que les autres strates s'amoncellent au dessus d'elle et viennent en quelque sorte contredire l'espérance de paix ainsi formulée. La mélodie empruntée pour ce canon retentira ensuite, *fortissimo* et homophoniquement, aux trombones.

D'abord le canon. Le travail de Egizia Ohlhausen-Rossi, a montré que dans la construction du canon, Zimmermann emprunte la mélodie des deux premiers vers d'un chant très connu des mouvements ouvriers allemands (l'exemple suivant reproduit la totalité de la mélodie)²⁷.



EXEMPLE 4: Zimmermann, *Requiem für einen jungen Dichter*, *Dona Nobis Pacem*: mélodie du chant des mouvements ouvriers.

²⁷Egizia Olshausen-Rossi, «Zur Funktion von Sprache und Musik in Bernd Alois Zimmermanns *Lingual Requiem für einen jungen Dichter*,» thèse (doctorat), Université de Francfort, 1983, 189-190. On notera, par ailleurs, que dans une lettre au chef de chœur de la WDR, Herbert Schernus (26.4.1965), Zimmermann fait part de son désir d'adjoindre aux chœurs professionnels un chœur d'ouvriers (*Arbeiterchor*) dont l'effectif aurait été de «300 voix au maximum». Voir Ebbeke, «Hinweise zur Entstehungsgeschichte des *Requiem für einen jungen Dichter*,» 30-31.

L'adaptation libre des trois premières strophes d'un lied d'origine russe (dont le texte fut rédigé en 1896 par L.P. Rodin, partisan révolutionnaire alors en prison, sur un air d'origine inconnue et un des lieder préférés de Lenine) exécuté à Berlin en 1920, devint un des lieder les plus importants du mouvement ouvrier allemand. Je reproduis ici l'adaptation allemande du texte²⁸:

Brüder, zur Sonne, zur Freiheit,
Brüder zum Lichte empor.
Hell aus dem dunklen Vergangen
leuchtet die Zukunft hervor!

Seht, wie der Zug von Millionen
endlos aus Nüchternem quillt,
bis einer Sehnsucht Verlangen
Himmel und Nacht überschwillt.

Brüder, in eins nun die Hände,
Brüder, das Sterben verlacht:
Ewig der Sklav'rei ein Ende,
heilig die letzte Schlacht!

N'ayant eu accès qu'aux 15 premières mesures du *Dona Nobis Pacem*, copiées par Egizia Olshausen Rossi et que je me permets de reproduire ici, la description de cette strate fondatrice ne pourra qu'être sommaire. Il est tout de même possible de faire quelques constatations.

²⁸Tel que citée par Olshausen-Rossi, «Zur Funktion von Sprache und Musik,» 189-190.

Sans perdre de vue la parenté entre le mode d'élaboration exploité ici et les techniques franco-flamandes, la nature contrapuntique et le message véhiculé — appel à la fraternisation universelle, appel à la réalisation d'un rêve utopique et humanisme empreint de religiosité — permet d'envisager cette section comme une sorte d'hommage à la fois à la *Missa Solemnis* et à la 9^e symphonie de Beethoven (deux oeuvres en ré!). D'abord, comme le veut l'usage, Beethoven, comme le fera Zimmermann, débute une nouvelle section de l'Agnus Dei de la *Missa Solemnis* avec le *Dona Nobis Pacem*, marqué dans la partition: «Bitte um innern und äußern Frieden» («Prière pour la paix intérieure et extérieure»). Chez Beethoven, le caractère pastoral de cette section est interrompu par une sorte d'évocation du réel (trompettes militaires, solistes récapitulant les deux premières phrases de l'Agnus); une confrontation du sacré et du profane qui n'est pas sans parallèle avec les stratégies zimmermanniennes. Enfin, le retour du *Dona nobis* mène à une fugue dont on dit que le thème aurait été emprunté au *Messie* de Haendel.

Ensuite, le texte du chant populaire emprunté ici par Zimmermann est évidemment très proche de la teneur de l'*Ode an die Freude* de Schiller mis en musique dans le dernier mouvement de la 9^e symphonie. La mise en musique de deux vers de la dernière strophe de l'Ode de Schiller, «Brüder! überm Sternenzelt muß ein lieber Vater wohnen» («Frères, au plus haut des cieux doit régner un tendre père») à la fin du Lamento dans le *Requiem* de Zimmermann et la citation des premières mesures de la 9^e symphonie au début de son *Dona Nobis Pacem* confirme la possibilité de filiation (voir de nouveau l'exemple 3). D'autre part, la nature populaire de la mélodie beethovennienne permet de justifier chez Zimmermann l'usage d'un chant populaire véritable qui servira, comme chez Beethoven éventuellement, une élaboration contrapuntique.

Comme Beethoven, Zimmermann aura exploité — pour emprunter les propos d'Adorno évaluant la troisième manière beethovenienne — «les responsabilités et le

potentiel collectif du contrepoint»²⁹. Comme le souligne Rose R. Subotnik, pour Adorno, «le contrepoint est une technique qui provient de sociétés qui ont précédé la naissance de la dualité sujet-objet et l'expression subjective, i.e., les sociétés collectives». Subotnik ajoute, «dans la mesure où le contrepoint permet physiquement la coexistence d'entités authentiquement distinctes — des sujets potentiels — il semble offrir les possibilités humaines les plus prometteuses d'expression de discipline collectives»³⁰. Enfin, quand Adorno entend la troisième manière de Beethoven en ces termes:

les potentialités répressives de la force sont reconnues par le remplacement d'un développement dynamique par une forme explicite de ce qui était implicite dans la récapitulation: statisme, répétition-contingente mais néanmoins inexorable,³¹

on se sent autorisé à établir un lien entre les stratégies beethoveniennes et ce qu'en déduira Zimmermann 140 ans plus tard.

Le paradoxe immanent (multiplicité/unité) du canon ouvrier prend soudain, et momentanément, la forme d'une homophonie pure lorsque que les cuivres entonnent la

²⁹Au sujet de l'examen critique de la troisième manière beethovénienne par Adorno, voir Rose Rosengard Subotnik, «Adorno's Diagnosis of Beethoven's Late Style,» *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991), 27.

³⁰«For Adorno, the most straightforward musical embodiment of a collective arrangement seems to be, on both historical and physical grounds, counterpoint. Counterpoint is a technique derived from societies that antedated the birth of the subject-object duality and subjective expression, that is, collective societies. [...] Still to the extent that counterpoint physically allows the coexistence of genuinely discrete entities - potential subjects - it appears to offer the most promising human possibilities of collective expression and discipline.» Subotnik, «Adorno's Diagnosis of Beethoven's Late Style,» 27-28; ma traduction.

³¹«Similarly, according to Adorno, the repressive potentialities of force were acknowledged in Beethoven's third-period style through the replacement of dynamic development with an explicit form of the principle once implicit in recapitulation: static, invariant - contingent and yet inexorable - repetition.» Subotnik, «Adorno's Diagnosis of Beethoven's Late Style,» 30; ma traduction.

mélodie du chant des mouvements ouvriers dans une harmonisation en accords majeurs-mineurs parallèles.



EXEMPLE 6: Zimmermann, *Requiem für einen jungen Dichter*, Dona Nobis Pacem: partie de trombones, partition page 205-206.

Source: Egizia Olshausen Rossi, «Zur Funktion von Sprache und Musik in Bernd Alois Zimmermanns *Lingual Requiem für einen jungen Dichter*.» Thèse (doctorat), Université de Francfort, 1983, 190-191.

Vision de réconciliation ou constat, par la présence des cuivres, que la seule issue possible est la mort? A ce moment là, le montage juxtapose au chant ouvrier l'enregistrement de diverses manifestations politiques provenant de diverses régions, dont Paris (mai 1968) et Prague (printemps 1968).

Il est difficile de véritablement saisir le message de Zimmermann ici. La juxtaposition de l'harmonisation en parallèle du chant ouvrier rassembleur et de l'enregistrement des manifestations étudiantes et ouvrières à Paris 1968 et de la tentative de libéralisation du régime à Prague (1968) semble aller de soi. Pourtant, on sait que dans ces deux cas, les tentatives n'ont pas connu les résultats escomptés. C'est peut-être ce à quoi l'instrumentation du chant des mouvements ouvriers aux cuivres révèle. Dans le silence qui suit son retentissement, on peut entendre la lecture d'un extrait de *der sechste sinn* du poète Konrad Bayer: «wie jeder weiß, wie jeder wußte, wie alle wußte [...]» («comme chacun sait, comme chacun savait, comme tous savaient [...]). L'oeuvre s'achève par les mots *Dona nobis pacem*, dont l'énoncé, par tous, prend le visage d'un cri désespéré. On notera, enfin, que cette stratégie est proche du mode d'insertion de la citation (sans texte) du choral *Es ist genug*, retentissant, aux trombones et trompettes, dans cinq des sept dernières mesures de la

dernière oeuvre de Zimmermann, *Ich wandte mich und sah an alles unrecht das geschah unter der Sonne*. Une citation qui sera également suivie d'une conclusion précipitée (deux dernières mesures: un Presto faisant entendre les notes mi bémol, do et sol).

Requiem für einen jungen Dichter: Ricercar

Un extrait du même texte de Konrad Bayer servira également de matière sonore dans l'élaboration de la première section du Ricercar, première partie du Requiem II.

Les quatre derniers vers de l'*Ode à la joie* de Schiller, suivant les deux vers cités par Zimmermann à la fin du Lamento (voir exemple 3) se lisent comme suit:

Ihr stürzt nieder, Millionen?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such'ihn überm Sternenzelt!
über Sternen muss er wohnen.

Tous les êtres se prosternent?
Monde, pressens-tu ce père, ?
Cherche alors le créateur
Au dessus des cieux d'étoiles!

La quête de paix universelle passe ainsi par la recherche (*Ricercar*) d'un agent réconciliateur qui prend ici les traits du père tout puissant. Zimmermann ne cite pas ces vers dans son *Dona Nobis Pacem* mais semble en mettre la teneur en musique sous la forme du canon, entendu ici dans son sens primaire, c'est-à-dire dans sa proximité avec les techniques anciennes du Ricercar. Je m'autorise cette interprétation en raison du fait que dans le *Requiem für einen jungen Dichter*, le Ricercar monothématique, dont il est question ici, est intimement lié au *Dona Nobis Pacem* et ce, par la position centrale qu'il occupe dans l'oeuvre, par son mode d'élaboration et par son contenu sémantique.

Le Ricercar est constitué de trois sections distinctes précédées d'une introduction:

introduction:	Requiem aeternam
section A:	Konrad Bayer: <i>der sechste sinn</i> The Beatles: <i>Hey Jude</i>
section B:	Maiakowsky: <i>Aus vollem Halse</i> <i>Verehrte Genossen Nachkommen</i> (en partie dans l'original russe) jazz
section C:	Henry Jahn: <i>Die Niederschrift des Gustav Anias Horn</i>

TABLEAU III: Schéma de la structure du Ricercar du *Requiem für einen jungen Dichter*.

Les trois textes choisis sont étroitement liés: ils posent la question du sens de l'existence humaine. Comme le souligne Christof Bitter³², ils se complètent également formellement en employant tous les trois le «je» comme sujet narratif.

C'est la première section (A) qui retiendra brièvement notre attention ici. Pour le montage du texte de Bayer (voir exemple 7), extrait d'une oeuvre autobiographique et surréaliste où l'auteur décrit son propre suicide, Zimmermann choisit, de nouveau ici, la technique du canon. La démultiplication du texte en quatre strates entrant successivement, son énoncé *a cappella* et la spécificité des types vocaux employés pour son émission garantissent l'intelligibilité de son contenu, fait rare dans tout le Requiem et signe de l'importance que Zimmermann accorde à cette section.

³²Christof Bitter, «Requiem pour un jeune poète,» traduit par Edna Politi avec la collaboration de Vincent Barras et Carlo Russi, *Contrechamps* 5 (1985), 97.

BAUER

3703 (a) Ricercar
frage: worauf hoffen?

es gibt nichts was zu erreichen wäre außer dem tod.

also, üblicherweise wird versucht ein ziel möglichst schnell zu erreichen, wenn es bekannt ist. ich habe gegen meine natur versucht und gegen meinen instinkt (!) den optimistischen standpunkt einzunehmen. ich habe viel versucht. ich habe gegen mein besseres wissen behauptet: das leben ist wert gelebt zu werden um seiner selbst willen. wie dumm, ein vorwand diese unangenehme prozedur nicht vornehmen zu müssen. es gibt keine schuld, keine sünde, nicht gut, nicht böse, keinen gott, keine möglichkeit, nur den scheitern für den scheitern leben zu können. wozu der mensch als ethische fehlerkonstruktion mit ethischer einstellung behaftet sein kann? ein schmerz. es ist glücklich, daß die hoffnung wie ein böses geschwür bei der letzten sekunde wuchert. die dinge bleiben wie sie sind. idealismus ist unangebracht. unter diesen umständen vertritt ich (natürlich nur für mich, da ja ich mit dieser meinung behaftet bin) als richtig, der, falsch, für, ich bin einfach nicht einverstanden. würde gerne den menschen gegen das tauschen wofür er sich hält oder fählich für möglich hält zu erreichen. so betrachtet will ich gerne den anfang machen, das gute beispiel. -

3711

frage: worauf hoffen?

es gibt nichts was zu erreichen wäre außer dem tod.

also, üblicherweise wird versucht ein ziel möglichst schnell zu erreichen, wenn es bekannt ist.

ich habe gegen meine natur versucht und gegen meinen instinkt (!) den optimistischen standpunkt einzunehmen. ich habe viel versucht. ich habe gegen mein besseres wissen behauptet: das leben ist wert gelebt zu werden um seiner selbst willen. wie dumm, ein vorwand diese unangenehme prozedur nicht vornehmen zu müssen. es gibt keine schuld, keine sünde, nicht gut, nicht böse, keinen gott, keine möglichkeit, nur den scheitern für den scheitern leben zu können. wozu der mensch als ethische fehlerkonstruktion mit ethischer einstellung behaftet sein kann? ein schmerz. es ist glücklich, daß die hoffnung wie ein böses geschwür bei der letzten sekunde wuchert. die dinge bleiben wie sie sind. idealismus ist unangebracht. unter diesen umständen vertritt ich (natürlich nur für mich, da ja ich mit dieser meinung behaftet bin) als richtig, der, falsch, für, ich bin einfach nicht einverstanden. würde gerne den menschen gegen das tauschen wofür er sich hält oder fählich für möglich hält zu erreichen. so betrachtet will ich gerne den anfang machen, das gute beispiel. -

3730

frage: worauf hoffen?

es gibt nichts was zu erreichen wäre außer dem tod.

also, üblicherweise wird versucht ein ziel möglichst schnell zu erreichen, wenn es bekannt ist.

ich habe gegen meine natur versucht und gegen meinen instinkt (!) den optimistischen standpunkt einzunehmen. ich habe viel versucht. ich habe gegen mein besseres wissen behauptet: das leben ist wert gelebt zu werden um seiner selbst willen. wie dumm, ein vorwand diese unangenehme prozedur nicht vornehmen zu müssen. es gibt keine schuld, keine sünde, nicht gut, nicht böse, keinen gott, keine möglichkeit, nur den scheitern für den scheitern leben zu können. wozu der mensch als ethische fehlerkonstruktion mit ethischer einstellung behaftet sein kann? ein schmerz. es ist glücklich, daß die hoffnung wie ein böses geschwür bei der letzten sekunde wuchert. die dinge bleiben wie sie sind. idealismus ist unangebracht. unter diesen umständen vertritt ich (natürlich nur für mich, da ja ich mit dieser meinung behaftet bin) als richtig, der, falsch, für, ich bin einfach nicht einverstanden. würde gerne den menschen gegen das tauschen wofür er sich hält oder fählich für möglich hält zu erreichen. so betrachtet will ich gerne den anfang machen, das gute beispiel. -

3735

frage: worauf hoffen?

es gibt nichts was zu erreichen wäre außer dem tod.

also, üblicherweise wird versucht ein ziel möglichst schnell zu erreichen, wenn es bekannt ist.

ich habe gegen meine natur versucht und gegen meinen instinkt (!) den optimistischen standpunkt einzunehmen. ich habe viel versucht. ich habe gegen mein besseres wissen behauptet: das leben ist wert gelebt zu werden um seiner selbst willen. wie dumm, ein vorwand diese unangenehme prozedur nicht vornehmen zu müssen. es gibt keine schuld, keine sünde, nicht gut, nicht böse, keinen gott, keine möglichkeit, nur den scheitern für den scheitern leben zu können. wozu der mensch als ethische fehlerkonstruktion mit ethischer einstellung behaftet sein kann? ein schmerz. es ist glücklich, daß die hoffnung wie ein böses geschwür bei der letzten sekunde wuchert. die dinge bleiben wie sie sind. idealismus ist unangebracht. unter diesen umständen vertritt ich (natürlich nur für mich, da ja ich mit dieser meinung behaftet bin) als richtig, der, falsch, für, ich bin einfach nicht einverstanden. würde gerne den menschen gegen das tauschen wofür er sich hält oder fählich für möglich hält zu erreichen. so betrachtet will ich gerne den anfang machen, das gute beispiel. -

BERTINI

3711

...And don't you know that it's just you.
Hey Jude, you'll do.
The movement you need...

EXEMPLE 7: Zimmermann, *Requiem für einen jungen Dichter*, Ricercar: première partie, Konrad Bayer, *der sechste sinn* (page 104).
Source: Klaus Ebbeke, *Textstruktur von Bernd Alois Zimmermann Requiem für einen jungen Dichter* [©B. Schott's Söhne, Mayence, 1989], Zimmermann, *Requiem für einen jungen Dichter*, Gary Bertini et le Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester, CD, Wergo 60180-50, 1989, 84-89.

Selon les indications fournies dans la partition³³, les quatre strates sont confiées à un seul récitant. Un seul individu est donc responsable d'un seul texte récité de quatre manières différentes. La première (*quasi tonus rectus*) et la quatrième strates sont manipulées électroniquement alors que la deuxième (marquée «à la manière d'un monologue») et la troisième (marquée «dans le style *cabaret*» et transposée un ton plus haut) ne le sont pas. Seule la technologie permet la présentation simultanée de quatre des multiples façons dont une seule personne peut faire l'expérience de ce texte dans lequel l'auteur admet «avoir tenté (*versuchen*) d'adopter un point de vue optimiste, avoir tenté de croire que la vie vaut la peine d'être vécue pour elle-même, mais qu'au bout du compte le seul but à atteindre demeure la mort». On notera ici qu'en réalité seules trois des strates en présence seront véritablement entendues simultanément, la quatrième voix entrant alors que la première ait terminé son énoncé.

Zimmermann termine cette section par une citation de *Hey Jude* des Beatles: «...And don't you know that it's you, Hey Jude, you'll do. The movement that you need...». Il réemploiera la toute fin de *Hey Jude* (sorte de postlude après les derniers vers («Hey Jude, don't make it bad, Take a sad song and make it better, Remember to let her under your skin, then you'll begin to make it better») au début du *Dona Nobis Pacem*. Ce geste viendra resserrer les liens entre ces deux sections de l'oeuvre.

Ces trois exemples, la fin du *Preludio* des *Soldats* et le *Ricercar* et le *Dona Nobis Pacem* du *Requiem* montrent l'importance formelle et symbolique indéniable qu'accorde Zimmermann à la mise en scène canonique d'un fragment emprunté (musical ou littéraire). L'analyse des deux canons musicaux citants ne permet pas de parler véritablement d'isorythmie, à moins que l'on considère l'écoulement des lignes individuelles divisées en valeurs égales (*Preludio*) comme tel ou encore que l'on entende l'isorythmie dans un sens vertical, ce qui serait élargir la définition en même temps que l'associer à celle du canon de proportion. Cependant, l'isorythmie est au coeur de la technique compositionnelle zimmermannienne et, encore ici, un fragment

³³Voir Olshausen-Rossi, «Zur Funktion von Sprache und Musik,» 170.

emprunté au passé — le second *Agnus* de la *Missa L'Homme armé super voces musicales* de Josquin des Prés — vient s'adjoindre, en signe d'hommage, à son élaboration bien qu'en réalité le fragment en question soit un canon de proportions non-isorythmique.

ISORYTHMIE

A la lumière de la fascination avouée de Zimmermann pour la construction du canon de proportions constituant le second *Agnus* de la *Missa L'Homme armé super voces musicales* de Josquin des Prés, la citation ou l'allusion à ce passage dans son oeuvre ne serait pas fortuite. Dans ses notes accompagnant l'enregistrement des *Soldats* sur Wergo en 1965, Heinz Joseph Herbort semble avoir été le premier à mentionné l'existence d'une telle référence dans la 4e scène du troisième acte des *Soldats* (le Nocturno II)³⁴. Selon Herbort, Zimmermann utilise, en la modifiant par principe isorythmique, la structure rythmique du célèbre *Agnus*. Laurence Helleu apporte quelques précisions: «le dialogue ouvrant la scène (entre la comtesse et son domestique) est construit sur un canon isorythmique à trois parties, de proportions 4:6:9 en hommage à l'*ex una tres* de la messe de Josquin»³⁵.

L'analyse du passage en question montre qu'il s'agit ici effectivement d'un hommage par l'allusion à un procédé compositionnel (ici le canon de proportion) et

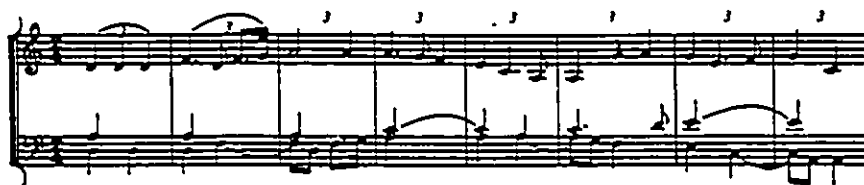
³⁴Selon Herbort, «In diese vielschichtigen Zeit-Strukturen baut nun Zimmermann, [...], in den *Soldaten* an verschiedenen Stellen Zitate ein. [...], in der vierten Szene des dritten Aktes wird für das Duett zwischen der Gräfin de la Roche und ihrem Sohn eine rhythmische Struktur aus dem 2. *Agnus Dei* aus Josquin Messe *L'Homme armé*, im isorhythmischen Prinzip übertragen, verwendet.» Heinz Josef Herbort, «Bernd Alois Zimmermann: *Die Soldaten*,» Bernd Alois Zimmermann, *Die Soldaten*, Michael Gielen et l'Ensemble der Stadt Köln, LP Wergo 60030, 1965, 7. Il est aussi question de cette allusion dans Harry Halbreich, «Requiem for a Suicide», 43, Clemens Kühn *Die Orchesterwerke Bernd Alois Zimmermanns: ein Beitrag zur Musikgeschichte nach 1945* (Hambourg: Karl Dieter Wagner, 1978), 100 et Laurence Helleu «Synopsis», *Musica* 88: *Die Soldaten / Bernd Alois Zimmermann*, 47, les deux premiers prenant leur source chez Herbort.

³⁵Helleu, «Synopsis», 47.

non d'une véritable citation. Le second Agnus dei de la *Missa L'Homme armé super voces musicales* (imprimée chez Petrucci en 1502) était à même de séduire Zimmermann pour plusieurs raisons. D'abord, on se souviendra que le mode dorien, hauteur de prédilection chez Zimmermann, fonde toute la messe alors que chaque mouvement fait entendre le cantus firmus sur une hauteur différente selon la succession de l'hexachordum naturale (ut-ré-mi-fa-sol-la): la multiplicité dans l'unité. Par ailleurs, l'origine et la nature du cantus firmus présentaient sans doute quelques attraits. Dans le texte de l'oeuvre profane originale, il est question de la menace que représente l'homme armé, un des thèmes importants de l'opéra de Zimmermann:

L'Homme armé doit on doubter
on a fait partout crier
que chacun se viegne armer d'un haubregon de fer
L'homme armé doit on doubter³⁶

Comme le montre l'exemple ci-dessous, chez Josquin des Prés, le passage est constitué d'un canon de proportions où une mélodie est exécutée simultanément par trois chanteurs, à trois hauteurs différentes (Ré-la-ré) et dans trois tempi différents.



EXEMPLE 8: Josquin des Prés, *Missa l'homme armé super voces musicales*: début du second Agnus.

Source de la transcription: Glenn Watkins, «The Canon and Stravinsky's Late Style», *Confronting Stravinsky* édité par Jann Pasler (Berkeley: University of California Press, 1986), 229.

³⁶Voir Peter Phillips, «Notes», *Josquin L'homme armé Masses*, Peter Phillips et The Tallis Scholars, CD Gimell GIM 019, 1989.

Chez Zimmermann, la situation est plus complexe: elle allie proportion et isorythmie. La première section de la scène 4 de l'acte 3 (dialogue de la comtesse et de son serviteur, mesures 1-26) incorpore un canon isorythmique à 3 parties principales (mesures 14 à 26). Cette section est bien délimitée par le tempo 4/4 noire=63 (ce tempo est le deuxième de la série des tempi projetée pour l'acte dont la construction mélodique, rythmique et métrique relève de la série 11). Ces trois parties sont démultipliées, en canon, dans différentes voix, le tout engendrant un triple canon rythmique. Le rapport de proportion temporel est de 6:4:9. L'exemple 9 ci-dessous superpose la talea (A), sa diminution (B) et son augmentation (C) telles que l'on peut les entendre dans la partie de guitare. L'exemple suivant (exemple 10) reproduit la partition des mesures 13-26 dont il est question ici.

The image shows three staves of musical notation for guitar, labeled a, b, and c. Staff a starts at measure 14 and ends at measure 15. Staff b starts at measure 16 and ends at measure 17. Staff c starts at measure 17 and ends at measure 19. The notation includes various rhythmic figures, accidentals, and dynamic markings. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The notation is in a style that suggests a complex rhythmic structure, with many notes and rests. The staves are arranged vertically, with a. at the top, b. in the middle, and c. at the bottom. The measures are numbered 14, 16, and 17-19. The notation includes various rhythmic figures, accidentals, and dynamic markings.

EXEMPLE 9: Zimmermann, *Les Soldats*, Acte 3 scène 4: mesures 14-19, partie de guitare.

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on ten staves, with the first staff marked with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is in 4/4 time. The lyrics are written below the staves, and there are various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The score is written in ink on aged paper.

EXEMPLE 10: Zimmermann, *Les Soldats*, Acte 3 scène 4: mesures 13-26.
 ©B. Schott's Söhne, Mayence, 1975. Reproduit avec l'autorisation de la
 European American Music Distributors Corporation

Ce rapport de proportions s'effectue à deux niveaux: de manière linéaire d'où l'isorythmie au sens propre (dans la constitution d'une même voix, comme dans l'exemple de la voix de guitare, par exemple) et de manière simultanée (dans la superposition de plusieurs voix).

Le canon est plus ou moins exact quant aux hauteurs, conservant plutôt l'allure de la *color* aux différentes voix où le compositeur le fait voyager. Les trois notes répétées du début de cette *color* semblent confirmer qu'il s'agit bien d'une allusion au l'Agnus de la *Missa l'Homme armé* et renforcent, chez un compositeur comme chez l'autre, la symbolique du nombre trois.

Le reste du Nocturno II procède de la première section en faisant se succéder et en superposant plusieurs types de canons (impliquant souvent 3 unités), si bien qu'il est difficile de confiner la référence à Josquin au dialogue d'ouverture comme le font Heinz Joseph Herbolt et Laurence Helleu. De plus, d'autres sections de l'opéra sont construites selon le principe du canon isorythmique dont la mise en musique de la phrase «Und müssen denn die zittern, die Unrecht leiden, und die allein fröhlich sein, die Unrecht tun?» («Pourquoi devraient trembler ceux qui subissent l'injustice alors que seuls seraient joyeux ceux qui commettent l'injustice?», Lenz IV, scène 11), véritable cantus firmus jalonnant toute la première scène du quatrième acte.

La polyphonie et la sophistication rythmique, comme moyens privilégiés de représenter et de donner à percevoir les différentes couches temporelles, sont essentielles dans le travail de Zimmermann tout comme la recherche de facteurs de cohérence. Comme l'explique Carl Dahlhaus, chez Zimmermann, la stratification est «représentation d'une proportion». Dahlhaus ajoute que «dans le deuxième Agnus de la messe de Josquin, on perçoit les différentes mesures comme des couches précisément par le fait que la même substance mélodique est à la base de toutes les voix³⁷». Dans cet ordre d'idée, la démultiplication proportionnelle d'un fragment crucial (très connu, comme le *Dies irae* ou un chant des mouvements ouvriers) vient augmenter les chances de l'auditeur d'éprouver la simultanéité des mesures différentes.

³⁷Dahlhaus, «Sphéricité du temps», 88.

Ainsi la citation par canon de proportions à des endroits stratégiques comme la fin du *Preludio des Soldats* ou la fin du *Requiem für einen jungen Dichter* ou encore, la représentation du pluralisme stylistique au centre des oeuvres comme le 6e *Dialog* ou *Photoptosis* vient confirmer l'importance qu'accorde Zimmermann au processus citationnel dans sa démarche compositionnelle, à la fois dans la légitimation d'un recyclage des techniques du passé et dans une volonté de favoriser la perception de son concept de «sphéricité du temps».

CONCLUSION

La richesse de l'univers zimmermannien est un des témoignages les plus éloquents de la complexité, observable sur tous les fronts (philosophique, artistique et social), qui caractérisent la période qui l'a vu naître et dont nous commençons à peine à en explorer et à en comprendre la teneur. Saisir la logique des conditions de la citation dans l'évolution de pensée créatrice zimmermannienne n'est pas chose facile. La multiplicité des champs intellectuels et artistiques auxquels cette entreprise m'a conduite s'est cependant révélée être un exercice des plus enrichissants tout comme la rencontre de cette oeuvre aux multiples visages et que je me permets ici de qualifier d'émouvante. La systématisation et la périodisation ont facilité l'entreprise et ont sans doute confirmé l'importance de la citation et sa présence dans la réflexion zimmermannienne, des toutes premières oeuvres jusqu'à ce dernier geste citant à la fin de son dernier opus *Ich wandte mich und sah an alles unrecht das geschah unter der Sonne*.

La citation est venue tout à tour ou simultanément résoudre des problèmes compositionnels, offrir (dans le collage de citations multiples ou le collage d'une citation avec elle-même) une alternative au modèle de croissance organique hérité d'un passé récent¹, s'implanter comme nouveau matériau et servir une volonté non voilée de garder la mémoire. La résonance des voix de l'Histoire dans son oeuvre a assuré, en quelque sorte, l'appartenance du compositeur à cette Histoire. La citation a également permis de traduire une vision du monde dont le désenchantement engendré par une exigence utopique mais inlassable de vérité, d'authenticité et de justice malgré

¹Voir le commentaire de Gregory Ulmer à propos de Bertolt Brecht: «Brecht defended the mechanics of collage/montage against Georg Lukács's socialist realism (based on the aesthetics of 19th-century fiction) as an alternative to the organic model of growth and its classic assumptions of harmony, unity, linearity, closure.» Gregory Ulmer, «The object of Post-Criticism,» 86.

le chaos, est un des traits déterminants. Elle a explicité cet «engagement humaniste fondamental»² dont parle Philippe Albéra et dont toute son oeuvre porte la signature.

Les stratégies compositionnelles que la présence de citation a générées ont conquis tous les paliers de composition (citants ou non) et ont contribué à mettre en péril le pouvoir longtemps irréfutable de la linéarité, de la finalité temporelle dans l'oeuvre d'art. Chez Zimmermann, pour qui «c'est dans la victoire remportée sur le temps que se fonde le bonheur du compositeur»³, la citation s'est avérée une arme efficace.

²Engagement qui, selon Albéra, est proche des visées de son contemporain Heinrich Böll. Philippe Albéra, «Introduction,» *Contrechamps* 5 (1985), 10.

³«In der Überwindung der Zeit liege für ihn das Glück des Komponierens.» Propos recueillis en 1967 par Ursula Stürzbechner, *Werkstattgespräche mit Komponisten* (Cologne: Hans Gerig, 1971), 154.

ANNEXE I

CATALOGUE DES OEUVRES ET RÉPERTOIRE DES CITATIONS

Le catalogue des oeuvres reproduit le «premier groupe d'oeuvres» (WERKGRUPPE I) répertorié par Klaus Ebbeke (voir *Bernd Alois Zimmermann (1918-1970): Dokumente zu Leben und Werk*, Documents réunis et commentés par Klaus Ebbeke, Akademie der Künste, éditeur. Berlin: Akademie der Künste, 1989, p.199-204). C'est à dire qu'elle exclut les «musique pour la radio» (WERKGRUPPE II: Hörspielmusiken), les «musiques de film et de scène» (WERKGRUPPE III: Bühnen- und Filmmusiken), les musiques de circonstance» (WERKGRUPPE IV: Gelegenheitskompositionen), les «arrangements» (WERKGRUPPE V: Arrangements fremder Kompositionen) et les «improvisations» (WERKGRUPPE VI: Improvisationen).

Le répertoire des citations fournit l'inventaire des citations identifiées dans les partitions par Zimmermann lui-même, ou encore celles que le compositeur a identifiées dans ses commentaires sur les oeuvres (voir *Intervall und Zeit: Bernd Alois Zimmermann Aufsätze und Schriften zum Werk*, édité par Christof Bitter, Mainz: B. Schott's Söhne, 1974). Si l'identification provient d'une autre source, celle-ci est indiquée entre parenthèse.

Dans le cas du *Requiem für einen jungen Dichter*, l'identification des fragments musicaux, littéraires et documentaires est due à Elizabeth J. Bik, «Text und Texthandlung in B.A. Zimmermanns *Lingual Requiem für einen jungen Dichter*,» *Amsterdämer Beiträge zur neuen Germanistik* 5 (1976), 109-130, dont j'ai sensiblement remanié la liste.

Chaque citation est précédée (en caractère gras) du mouvement ou de la section de l'oeuvre dans lequel/laquelle elle apparaît.

La première colonne répertorie les citations musicales de répertoire et les auto-citations, la deuxième colonne, les citations/allusions/références de jazz, de blues, de danse et de musique populaire, la troisième colonne, les textes mis en musique de même que les références et citations littéraires.

ABBÉVIATIONS:

EB: ordre et chronologie établis par Klaus Ebbeke
{ : une accolade indique qu'il s'agit d'un collage

DATE	EB	TITRE	CITATIONS: RÉPERTOIRE	CITATIONS: AUTRES (jazz, blues, danses, pop)	CITATIONS: LITTÉRAIRES (incluant: mises en musique et références)
1939-46	EB1	EXTEMPORALE			
1942	EB2	KLEINE SUITE für GEIGE und KLAVIER			
1942-44	EB3a	TRIO für VIOLINE, VIOLA und VIOLONCELLO			
1948	EB3b	KONZERT für STREICHORCHESTER			
1942-46	EB4	FÜNF LIEDER für MITTLERE SINGSTIMME und KLAVIER			
1945	EB5a	SINTONIA PROSODICA	auto-citation		
1945	EB5b	DREI STÜCKE FÜR ORCHESTER	Kleine Suite: mouvement lent (source: EBBEKE-KAT)		
1946	EB6	CAPRICCIO			
1946	EB7	DREI GEISTLICHE LIEDER			
1946	EB8a	KONZERT FÜR ORCHESTER			
1948	EB8b	SECONDE VERSION			
1947	EB9	TANTUM ERGO			
1947	EB10a	DIE BRÜNNLEIN, DIE DA FLIESSEN		Arrangeant	
	EB10b	SECONDE VERSION		chants folkloriques	
1948	EB11a	LOS DER TOREKIT			
1959	EB11b	SECONDE VERSION			
1948	EB11c	TOTALITÄT			
1949	EB12	ENCHIRIDIION (1ère partie)			
1950	EB13a	SONATE für VIOLINE und KLAVIER			
1950	EB13b	KONZERT für VIOLINE und GROSSES ORCHESTER	2e mouvement DIES IRAE	3e mouvement Tempo di rumba	

DATE	EE	TITRE	CITATIONS: RÉPERTOIRE	CITATIONS: AUTRES (jazz, blues, danses, pop)	CITATIONS: LITTÉRAIRES (incluant: mises en musique et références)
1951	EB14a	SINFONIE IN EINEM SATZ			
1953	EB14b	SECONDE VERSION			
1951	EB15	SONATE für VIOLINE ALLEIN	série (1er tétracorde) B.A.C.H. (adapté)		
			mouvement 3 (Toccata) BACH: allusion au Praeludium de la Partita no 3 (MI) (source: Konold 1986)		
1951/53-55	EB16	ALAGUANA (1951: Overture /1953-55: mvts 2 à 5)	1er mouvement (Overture, res. 121-176) ZIMMERMANN: Extemporale (Bolero, res.27-87) (source: Konold 1986, 67)		
			2e mouvement (Sertanejo, res. 1-69) ZIMMERMANN: Extemporale (éléments de Siciliano et Bolero) (source: Konold 1986, 68)		
				4e mouvement (Caboclo) RUMBA BOOGIE-WOOGIE MARCHE JAZZ afro-cubain (source: Fischer 1989, 177)	
1952	EB17a	EXERCITIEN (2ème partie de ENCHIRIDION)			
1952	EB17b	DAS GELB UND DAS GRÜN			
1953	EB17c	KONTRASTE			
1952	EB18	KONZERT für OBOE und KLEINES ORCHESTER	1er mouvement («Hommage à Stravinsky») STRAVINSKY: Symphonie en do		

DATE	EB	TITRE	CITATIONS: RÉPERTOIRE	CITATIONS: AUTRES (jazz, blues, danses, pop)	CITATIONS: LITTÉRAIRE (incluant: mises en musique et références)
1952	EB19	DES MENSCHEN UNTERWILTSPROZES GEGEN GOTT	Acte 2 CHORAL: Nun bitten wir den heilige Geist CHORAL/BACH: O Welt, sieh hier dein Leben (source: Kühn 1978, 96)		
			Acte 2 (6e mouvement / chiffre 2) ZIMMERMAN: Konzert für Orchester, premier mouvement mes. 15-34. (source: Kühn 1978, 131)		
1953	EB20a	KONZERT für VIOLONCELLO UND KLEINES ORCHESTER IN EINEM SATZ			
1957	EB20b	CANTO DI SPERANZA			RÉFÉRENCE: EZRA POUND: <u>Cantos</u>
1954	EB21	KONZERT für TROMPETTE in C und ORCHESTER (Nobody knows de trouble I see)		SPIRITUAL: «Nobody knows de trouble I see» BOOGIE-WOOGIE	
1954	EB22a	METAMORPHOSEN			
1956	EB22b	KONFIGURATIONEN			
1955	EB23	SONATE für VIOLA SOLO	Fondement de l'oeuvre CHORAL: Gelobet seist du Jesu Christ		
1955/56	EB24	PERSPEKTIVEN (1955: 1ère partie / 1956: 2ème partie)	Perspektiven (première partie) ZIMMERMAN: Sonate für Viola solo (source: Konold 1986, 97)		
1957/58	EB25	OMNIA TEMPUS HABENT			MISE EN MUSIQUE: ÉCCLÉSIASTE III, 1-11
1958	EB26	IMPROMPTU			

DATE	ED	TITRE	CITATIONS: RÉPERTOIRE	CITATIONS: AUTRES (jazz, blues, danses, pop)	CITATIONS: LISTÉRAIRE (Incluant: mises en musique et références)
1957-65	EB27a	DIE SOLDATEN	Preludio		
1957-62	EB27b	VOKALSINFONIE 'DIE SOLDATEN'	DIES IRAE		
			Acte I scène 5 (fin) ZIMMERMANN: Improptu (3 mes avant chiffre 3 jusqu'à 2 mes. après chiffre 13) (source: Kühn 1978, 131)		
				Acte II scène 1 COOL JAZZ [danse Andalouse]	
			Acte II: Intermedio DIES IRAE BACH: choral «Wenn Ich einmal» BACH: choral «Komm Gott Schöpfer» [Veni creator Spiritus] RYTHME DE MARCHÉ -----		
			Acte II scène 2 BACH: choral «Ich bin's ich sollte»		
			Acte III scène 4 JOSQUIN: Missa L'Homme armé (allusion) (source: Herbort 1971)		
				Acte IV scènes 1 et 3 JAZZ	
					Acte IV scène 3 PATER NOSTER
1960	EB28	SONATE für CELLO SOLO «...et suis spatilis transeunt universe sub caelo»			SOUS-TITRE: ECCLESIASTE III, 1b

DATE	ED	TITRE	CITATIONS: RÉPERTOIRE	CITATIONS: AUTRES (jazz, blues, danses, pop)	CITATIONS: LITTÉRAIRES (incluant: mises en musique et références)
1960	EB29a	DIALOGUE	Dialog 6		
1965	EB29b	SECONDE VERSION	VENI CREATOR SPIRITUS MOZART: Concerto K467 DEBUSSY: Jeux «QUASI JAZZ» -----		
1961	EB30	PRÉSENCE			RÉFÉRENCES: CERVANTES: <u>Don Quixotte</u> JARRY: <u>Ubu</u> JOYCES: <u>Ulysse</u>
			<u>2^{ème} scène</u> STRAUSS: <u>Don Quixotte</u> PROKOFIEV: Sonate pour piano no 7		
			<u>3^{ème} scène</u> PROKOFIEV: Sonate pour piano no 7 STOCKHAUSEN: <u>Zeitmasse</u>	<u>3^{ème} scène</u> blues valse <u>Antiphon 2</u> BLUES	
1961	EB31	ANTIPHONEN			<u>Antiphon 4</u> JOYCE: <u>Ulysse</u> (fin) ECCLESIASTE IV: verset 1 APOCALYPSE V: verset 1 DANTE: <u>Divina Commedia</u> (Paradiso XXXIII/82-87) LIVRE DE JOB IX: verset 25 DOSTOIEVSKY: <u>Les Frères Karamasov</u> (IX) CAUS: <u>Calligula</u> (IV/23 et I/1) NOVALIS: <u>Hymnen an die Nacht</u>
			<u>Antiphon 5</u> CHORAL: Christ ist erstanden	<u>Antiphon 5</u> BLUES	

DATE	EE	TITRE	CITATIONS: RÉPERTOIRE	CITATIONS: AUTRES (jazz, blues, danses, pop)	CITATIONS: LITTÉRAIRE (incluant: mises en musique et références)
1962	EB32	CINQUE CAPRICCI DI GIROLAMO FRESCOBALDI	Arrangement FRESCOBALDI: <u>Il primo libro di capricci (I,II,IV,V)</u>		
1962	EB33	GIOSTRA GENOVESE	Arrangement Danses 16e et 17e siècles: SUSATO GIBBONS BYRD J.K.F. FISCHER (source: Klesewetter 1985)	Introduction BLUES	
1950/62	EB34	REINISCHE KIRCHSTÄNZE		Arrangement danses folkloriques	
1963/65-68	EB35	TEMPUS LOQUENDI (1963/1965-68)			TITRE: <u>ECCLÉSIASTE</u> III: verset 7
1964	EB36	MONOLOGE	Monolog 2 [MESSIAEN: <u>L'Ascension</u> BACH: «Wachet auf ruft uns die stime» Monolog 3 [MESSIAEN: <u>L'ascension</u> BACH: «Vater unser in Himmel» (Pater Noster) Monolog 4 DEBUSSY: Feux d'artifice Beethoven: Sonate opus 106		

DATE	EB	TITRE	CITATIONS: RÉPERTOIRE	CITATIONS: AUTRES (jazz, blues, danses, pop)	CITATIONS: LITTÉRAIRE (incluant: mises en musique et références)
		MONOLOGE (suite)	<u>Monolog 5</u> DEBUSSY: <u>Jeux</u> MOZART: Concerto K467 DEBUSSY: Feux d'Artifice VENI CREATOR SPIRITUS DEBUSSY: <u>Jeux</u> MOZART: Concerto K467 MESSIAEN: <u>L'Ascension</u> In modo di Jazz (Boogie-woogie)-----» DEBUSSY: <u>Jeux</u> ZIMMERMANN: <u>Dialog 4</u> MOZART: Concerto K467		
1964	EB37	UN PETIT RIEN			
1965/66	EB38	CONCERTO POUR VIOLONCELLE ET ORCHESTRE EN FORME DE PAS DE TROIS		plusieurs passages ZIMMERMANN: <u>Die Befristeten</u> (source: EBBEKE-KAT 1985, 117)	
				<u>Movement 4</u> TEMPO DI MARCIA	
				<u>Movement 5</u> BLUES	
1967	EB39	DIE BEFRISTETEN «Ode an Eleutheria in Form eines Totentanzes»			RÉFÉRENCE: EZRA POUND: Canto II
1966	EB40a	TRATTO			
1970	EB40b	TRATTO II			

DATE	EB	TITRE	CITATIONS: RÉPERTOIRE	CITATIONS: AUTRES (jazz, blues, danses, pop)	CITATIONS: LITTÉRAIRE (incluant: mises en musique et références)
1966	EB41	MUSIQUE POUR LES SOUPERS DU ROI USU	<u>mouvement 1a</u> BLACHER: 'Konzertante Musik' PORTNER: 'Sinfonie' ARRENS: 'Cantiones Sacrae' [DIES IRAE] RUSSORGSKY: 'Bilder ...' CHEMIN-PETIT: 'Blaser quintett' HINDEMITH: Mathis-Sinfonie WAGNER: Tristan BEETHOVEN: opus 31 no 3 Honegger: Symphonie liturgique [DIES IRAE] PEPPING: 'Klavierkonzert' DESSAU: 'Jüdische Musik' ZIMMERMANN: Die Soldaten DALLAPICCOLA: Canti di Liberazione <u>mouvement 1b</u> BYRD: Coranto (voir Kiesewetter 1987) in modo di BOOGIE-WOOGIE----- in modo di COOL JAZZ----- in modo di BLUES----- (Radecki-Marsch)----- <u>mouvement 2</u> BACH: Concerto brandebourgeois 1 BEETHOVEN: Pastorale WAGNER: Meistersinger BACH: Concerto brandebourgeois 3 <u>mouvement 3</u> tempo di marcia----- SCHUBERT: Marche militaire-----		

DATE	EE	TITRE	CITATIONS: RÉPERTOIRE	CITATIONS: AUTRES (jazz, blues, danses, pop)	CITATIONS: LITTÉRAIRE (incluant: mises en musique et références)
		MUSIQUE POUR LES SOUPERS DU ROI UBU (suite)	<u>movement 4</u> SUSATO: Saltarello (voir Kiesewetter 1987) alla polacca-----» STRAVINSKY: Dumbarton Oaks BIZET: Carmen SCHUBERT: marche militaire WAGNER: Meistersinger BOOGIE-WOOGIE-----» <u>movement 5</u> GIBBONS: Pavana (voir Kiesewetter 1987) In modo di BLUES-----» WAGNER: Tristan MENZEL: Ode an den Westwind FOXTON: Sinfonie STRAVINSKY: Symphonie en do WAGNER: Siegfried-Idyll Ein feste Burg <u>movement 7</u> STOCKHAUSEN: Klavierstücke IX BERLIOZ: Symphonie Fantastique [DIES IRAE] WAGNER: Walkyrie DIES IRAE		

DATE	ED	TITRE	CITATIONS: RÉPERTOIRE	CITATIONS: AUTRES (jazz, blues, danses, pop)	CITATIONS: LITTÉRAIRE (incluant: mises en musique et références)
------	----	-------	-----------------------	---	---

1968 EB43 PHOTOPTOSIS

section centrale

BEETHOVEN: Symphonie 9

↓ VENI CREATOR SPIRITUS [CP]

↓ SCRIABINE: Le poème de l'extase

↓ BEETHOVEN: Symphonie no 9

↓ WAGNER: Parsifal

↓ ZIMMERMAN: Intercomunicazione

(source: Brockmann 1986)

↓ BACH: Concerto Brandebourgeois no1

↓ TCHAIKOVSKY: Casse-Noisette

section C

VENI CREATOR et ZIMMERMAN (Intercomunicazione) se poursuivent.

ZIMMERMAN: DIALOGUE mes. 323-324, trompettes: mes 691-702.

(source: Kühn 1978, p.131)

1967-69 REQUIEM FÜR EINEN JUNGEN DICHTER

PROLOG

1) MISSA PRO DEFUNCTIS:

Postcommunio/Introitus/Oratio/Lectio

2) LUDWIG WITTGENSTEIN: Philosophische

Untersuchungen (1953)

3) ALEXANDER DUBCEK: Discours du 27.8.1968

au peuple tchèque

4) PAPE JEAN XXIII: allocution à la radio,

lundi de la Pentecôte

1963

5) JAMES JOYCE: Ulysses (fin)

DATE	EE	TITRE	CITATIONS: RÉPERTOIRE	CITATIONS: AUTRES (jazz, blues, danses, pop)	CITATIONS: LITTÉRAIRES (incluant: mises en musique et références)
		REQUIEM FÜR EINEN JUNGEN DICHTER (suite)			REQUIEM I [.] «Requiem» 6) GEORGE A. PAPANDREOU: discours, 1967, (fin) 7) ESCHYLE: <u>Prometheus</u> (vers 88-92 et 561-565) 8) <u>Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland</u> (1949) (Artikel 1.1) 9) MATAKOWSKI: <u>Aus vollers Halse</u> (v.1-4) 10) MAO TSE TUNG: <u>Worte des Vorsitzenden</u> 11) IMRE NAGY: discours 31.10.1956 (début) 12) SANDOR MDORES: <u>dob es tang</u> (vers 1-35, 1-14, 35-53) 13/12a) <u>ECCLESIASTE III</u>: versets 10-11. 14/12b) JAMES JOYCE: <u>Finnegans Wake</u> [début et fin du monologue de Anna Livia Plurabelle, Soft Morning City].
			12c) Darius Milhaud: <u>La Création du Monde</u> (1923). 12d) Wagner: <u>Tristan</u> (Liebestod) (1859) 12e) Messiaen: <u>L'Ascension</u> (1933) [orgue]		15) ESCHYLE: <u>Die Perser</u> (vers 402-405) 16) MATAKOVSKY: <u>Nachruf auf Sergei Jessenin</u> (vers 1-32) 17) KURT SCHWITTERS: «An Anna Blum» 18) <u>Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland</u>: Article 1.2 19) HITLER: extrait d'un discours (invasion allemande en Tchékoslovaquie, 16.3.1939) 20) <u>Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland</u>: article 2 21) MAO TSE TUNG: <u>Worte des Vorsitzenden Mao Tse-tung</u>

DATE	EB	TITRE	CITATIONS: RÉPERTOIRE	CITATIONS: AUTRES (jazz, blues, danses, pop)	CITATIONS: LITTÉRAIRE (incluant: mises en musique et références)
		REQUIEM FÜR EINEN JUNGEN DICHTER (suite)			22) NEVILLE CHAMBERLAIN: extrait d'un discours (1938) 23) EZRA POUND: <u>Canto LXXIX</u> (vers 166-171) 24) ALBERT CAMUS: <u>Caligula</u> (Acte 1, Scène 8) 25) MAIAKOVSKY: <u>Aus vollem Halse</u> (v.1-12) 26) MAIAKOVSKY: <u>Nachruf auf Sergei Jessenin</u> (v.61-72)
			[26] combiné à MESSIAEN: <u>L'ascension</u>		
			[.]ZIMMERMAN: Sinfonie in einem Satz (ringmoduliert)/ sons sinusoidaux		27) DUBCEK: discours 27.8.1968 (début) 28) <u>Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland: article 2.3</u> 29) MAO TSE TUNG: <u>Worte des Vorsitzenden Mao Tse-tung</u>
					<u>REQUIEM II</u> [.] Requiem Aeternam
					<u>RICEPCAR</u> 30) KONRAD BAYER: <u>der sechste sinn</u>
				31) Beatles: <u>Hey Jude</u>	32) MAIAKOVSKY: <u>Aus vollem Halse</u> (v.1-40, 45-65, 78-80, 105-112)
				[.]IMPROVISATION QUINTETTE DE JAZZ	33) MAIAKOVSKY: <u>Verehrte Genossen Nachkommen</u> (v.1-37) 34) H.B. JAHNN: <u>Die Niederschrift des Gustav Anlas Horn</u> (vol.1, p.401-403, 510)

DATE	ED	TITRE	CITATIONS: RÉPERTOIRE	CITATIONS: AUTRES (jazz, blues, danses, pop)	CITATIONS: LITTÉRAIRE (incluant: mises en musique et références)
------	----	-------	-----------------------	---	---

REQUIEM FÜR EINEN JUNGEN DICHTER (suite)

RAPPRESENTAZIONE

- 35) MISSA PRO DEFUNCTIS (Introlitus)
36) EZRA POUND: Canto LXXIX (vers 229-235.
248-249, 252-60, 262)

ELEGIA

- 37) SANDOR WEORES: dob es lanc (v.1-9)

TRATTO (sans texte)

LAMENTO

- 38) MAIAKOVSKY: Nachruf auf Sergei Jessenli
(v.5-10 et 1-4)
39) MISSA PRO DEFUNCTIS: Kyrie
40) MISSA PRO DEFUNCTIS: Lectio
41) FRIEDRICH SCHILLER: «An die Freude»,
vers 11-12
42) MISSA PRO DEFUNCTIS: Agnus Dei

DONA NOBIS PACEM

[.] Fondement du Dona Nobis:

CHANT DES TRAVAILLEURS: Brüder zur Sonne

- 43) a. Beethoven IXte (Symphonie no 9, début)
b. Beat: «Key Jude» [Beatles]-----»

d. Beat [Beatles]-----»

- 43 c. Note an die Sowjetregierung verlesen
von Ribbentrop

- e. Stalin an die russische Volk
f. Goebbels der total Krieg
g. Churchill in BBC
h. Meldung der 1. Flakdivision Berlin
i. Freisler auf dem Volksgerichtshof
j. Major Reyer nach dem Putsch gegen Hitler
44) BAYER: Der Sechste Sinn (p.109-110)

DATE	EE	TITRE	CITATIONS: RÉPERTOIRE	CITATIONS: AUTRES (jazz, blues, danses, pop)	CITATIONS: LITTÉRAIRE (incluant: mises en musique et références)
1970	EB45	STILLE UND UMKEHR		ensemble de l'œuvre BLUES	
1970	EB46	VIER KURZE STUDIEN			
1970	EB47	«ICH WANDTE MICH UND SAH AN ALLES UNRECHT, DAS GESCHAH UNTER DER SONNE»			«MISE EN MUSIQUE»: [ECCLÉSIASTE IV: versets 1-5, 7-10 DOSTOIEVSKY: Les frères Karasov, Volume 1 / chapitre 5]
				avant dernière section BLUES	
			dernière section BACH: choral «Es ist genug»		

ANNEXE 2

IDENTIFICATION DES FRAGMENTS MUSICAUX CITÉS ET LOCALISATION DANS L'OEUVRE NOUVELLE

Pour chacune des oeuvres citantes à partir des *Soldats* (classées par ordre chronologique et à l'exception de la *Musique pour les soupers du Roi Ubu*), on trouvera ici l'identification précise (mouvement/section et mesures) des passages cités (listés selon leur ordre d'apparition dans l'oeuvre nouvelle). Pour chaque passage repertorié, on trouvera également les informations suivantes:

identification: reproduction exacte de la manière dont Zimmermann identifie le passage dans la partition.

type: citation unique / collage / auto-citation /

DIE SOLDATEN (1957-65)

A) DIE SOLDATEN: Preludio

DIES IRAE (13e siècle)

séquence strophique

mode: dorien

Texte: Thomas de Celano (mort 1256)

texte de la première des trois parties de la
séquence, constituée de 3 strophes doubles (1-
2, 3-4, 5-6), elles-mêmes constituées de 3
versets:

- | | |
|-------------------------------|--|
| a1 Dies irae, dies illa | Jour de colère que ce jour-là, |
| Solvat saeculum in favilla: | Où le monde sera réduit en cendres, |
| Teste David cum Sibylla. | Selon les oracles de David et de la Sybille. |
| 2 Quantus tremor est futurus, | Quelle terreur nous saisira, |
| Quando iudex est venturus, | Lorsque le Juge viendra pour tout |
| Cuncta stricte discussurus! | Examiner rigoureusement! |
| b3 Tuba mirum spargens sonum | La trompette répandant la stupeur |
| Per sepulcra regionum | Parmi les sépulcres, |
| Coget omnes ante thronum. | Rassemblera tous les hommes devant le trône. |
| 4 Mors stupebit et natura, | La mort et la nature seront dans l'effroi, |
| Cum resurget creatura, | Lorsque la créature ressuscitera |
| Judicanti responsura. | Pour rendre compte au Juge. |
| c5 Liber scriptus proferetur, | Le livre tenu à jour sera apporté, |
| In quo totum continetur, | Livre qui contiendra |
| Unde mundus judicetur. | Tout ce sur quoi le monde sera jugé. |
| 6 Iudex ergo cum sedebit, | Quand donc le Juge tiendra séance, |
| Quidquid latet apparebit: | Tout ce qui est caché sera connu, |
| Nil inultum remanebit. | Et rien ne demeurera impuni. |

SECTION CITANTE

mesures: 125-150

violons 1, violons 2, altos et orgue (superpositions des 3 strophes transposées, canon
à 39 voix)

2/4 noire = 88-96

identification: aucune

type: citation unique

EXTRAITS CITÉS

Strophes a, b, c.

B) DIE SOLDATEN: Acte 1, scène 1

SECTION CITANTE
mesures 155 et suivantes (p.59)

2/4 noire = 132 ...
identification: aucune
type: auto-citation

C) DIE SOLDATEN: Acte 2, Intermezzo

SECTION CITANTE
partition p.242-245
4 trombones, tuba et cloches
4/4 noire = 72
ff ben tenuto sempre
identification: aucune
type: collage

ZIMMERMANN

Impromptu (1958)
citation identifiée par: Clemens Kühn, Die
Orchesterwerke Bernd Alois Zimmermanns: ein
Beitrag zur Musikgeschichte nach 1945,
(Hambourg: Karl Dieter Wagner, 1978,) p.131.

EXTRAIT CITÉ

3 mesures avant numéro 3
jusqu'à 2 mesures après numéro 13

BACH

Passion selon St-Matthieu (1729)
no 62: Choral "Wenn ich einmal"
tonalité: la mineur
auteur de la mélodie: Hans Leo Hassler
texte du choral:: 9e strophe du choral 'O haupt voll
blut'

1 Wenn ich einmal soll scheiden,
so scheide nicht von mir,
2 wenn ich den Tod soll leiden,
so tritt du denn her für!
3 Wenn mir an aller bängsten
wird in das Herze sein,
4 so reiß mich aus den Ängsten
kraft deiner Angst und Pein!

Quand je vais partir
ne n'abandonne pas,
quand je vais mourir,
viens à mon aide!
Quand la plus grande détresse
assillera mon cœur,
ta peur et ta souffrance
n'arracheront à mon effroi.

EXTRAIT CITÉ

mesures 8/4-10/3 et 13-14/3

D) DIE SOLDATEN: Acte 2, Intermezzo

SECTION CITANTE
partition p.244-243
4 trompettes
3/8 croche = 144
ff quasi concertando
identification: aucune
type: collage

E) DIE SOLDATEN: Acte 2, Intermezzo

SECTION CITANTE
partition pages 242-244
ORGUE
C noire = 72
quasi Toccato
identification: aucune
type: collage

BACH

Das Orgel-Büchlein (c1713-1717)
'Komm, Gott Schöpfer, heiliger geist' (BWV 631)
tonalité: do majeur
source de la mélodie: VENI CREATOR SPIRITUS
texte: adaptation et traduction du texte original:
Martin Luther (1524)
voir DIALOGUE: (A) VENI CREATOR SPIRITUS pour la
reproduction du texte original de l'hymne Veni
Creator Spiritus

EXTRAIT CITÉ

mesures 1-2/2 et 3-4/4
transposition à l'octave

DIES IRAE

voir DIE SOLDATEN: (A) Preludio DIES IRAE

EXTRAIT CITÉ

complet (sans texte)
superposition des trois strophes transposées, canon

F) DIE SOLDATEN: Acte 2, scène 2

BACH

Passion selon St-Matthieu BWV 244 (1729)
no 10: Choral 'Ich bin's, ich sollte büßen'

Tonalité: Lab majeur

auteur de la mélodie: Heinrich Isaac, publiée à
l'origine comme mise en musique du texte 'Innsbruck,
Ich muß dich lassen'

texte du choral: 5e strophe du choral 'O Welt, sieh
hier dein Leben'

Ich bins, ich sollte büßen
an Händen und an Füßen
gebunden in der Höll.
Die Geißeln und die Banden
und was du ausgestanden,
das hat verdienet meine Seel.

C'est moi Je devrais expier
pieds et poings liés,
en enfer
Le fouet et les liens,
et tout ce que tu as enduré,
voilà ce qu'à mérité mon âme.

SECTION CITANTE

mesures 185-198

(partition page 288-291)

4/4 noire = 66

«Der choral soll nicht über die
vorgeschiebene Dynamik hinaus
hervortreten, eher im Hintergrund
bleiben».

modifications : distribution des
différentes voix du choral
à différents instruments

identification: «Corale»

type: citation unique

EXTRAIT CITÉ

choral complet (sans texte)

G) DIE SOLDATEN: Acte 3, scène 4

SECTION CITANTE
mesures: 13-26
tempo: 4/4 noire = 63
identification: aucune
type: allusion

JOSQUIN DES PRES

Missa l'Homme armé super voces musicales
allusion à la structure rythmique du second Agnus
mode: dorien
allusion identifiée par: Heinz-Josef Herbort, «Bernd
Alois Zimmermann: Die Soldaten,» Notes enregistrement
Wergo 1965, p.8.

EXTRAIT CITÉ
structure rythmique du second Agnus

DIALOGUE (1960/1965)

A) DIALOGUE: Dialog 6

VENI CREATOR SPIRITUS

hymne (11e siècle)

texte: attribué à divers auteurs dont Hrabanus Maurus

texte (liturgique) des trois premiers versets
(traduction française: Henri-Louis de La Grange, Mahler, volume 3, p.1082-1083)

1. a Veni Creator Spiritus

b Kentes tuorum visita,

c Imple superna gratia

d Quae tu creasti pectoral

1. Viens, Esprit créateur

Visite les âmes des tiens

Enplis de la grâce d'en haut

Les coeurs que tu as créés.

2. a Qui Paractitus diceris,

b Donum Dei altissimi,

c Fons vivus, ignis, caritas,

d Et spiritalis unctio.

2. Toi que l'on dit Consolateur

Don d'un Dieu très haut

Source vivante, feu, charité,

Et onction spirituelle

3. a Tu septiformis numere,

b Dextrae Dei tu digitus,

c Tu rite promissum Patris,

d Sermone ditans guttura.

3. Toi, l'esprit au sept dons

SECTIONS CITANTES

a) mesures 296 à 309

trombone 1, harpe

trombone:sanft hervortreten,

jedoch nicht zu stark!

4/4 noire = 72

identification: («Veni creator spiritus»)

type: collage

b) mesures 312-318

trompette 1

2/2 blanche = 72

identification: («Veni creator spiritus»)

type: collage

EXTRAITS CITÉS

a) strophe 1, versets a, b, c

b) strophe 3

B) DIALOGUE: Dialog 6

SECTIONS CITANTES

a) mesures 298, 301, 303

4/4 noire = 72

identification: (Debussy «Jeux»)

type: collage

b) mesures 304-305

4/4 noire = 72

identification: (Debussy «Jeux»)

type: collage

c) mesure 313-315

2/2 blanche = 72

identification: (Debussy «Jeux»)

type: collage

d) mesures 356-359

4/4 noire = 52

sons d'écho [comme l'original],
irreale

identification: (Debussy «Jeux»)

type: collage

C) DIALOGUE: Dialog 6

SECTIONS CITANTES

a) mesures 303/(3-4)-304/(1-2)

2 marimbas

ET

mesure 304

DEBUSSY

Jeux (1913)

EXTRAITS CITÉS

a) mesure 84-85-86 à 89

(section répétée: mesures 94 à 98)

3/8 noire(♩.) = 72

b) mesures 104-109

3/8 noire(♩.) = 72

c) mesures 70-73

3/8 noire(♩.) = 72

d) mesures 1-4

4/4 noire = 52

MOZART

Concerto pour piano K.467 (1785)

premier mouvement

tonalité: Do majeur

EXTRAITS CITÉS

a) mesures 333-334

(piano seulement)

ET

mesures 297-298

- | | |
|--|---|
| <p>piano 1
4/4 noire = 72
identification:
(Mozart K.V. Nr.467)
type: collage</p> <p>b) mesures 309-310
piano 1, vlms 1-2, altos,
violoncelles/ctrbasses,
fl, htb, bassons)
ET
mesures 311-312
2 marimbas</p> <p>mesures 311-312 [!]
piano 2
2/2 blanche = 72
identification:
(Mozart K.V. Nr.467)
type: collage</p> <p>c) mesures 313-317
piano 1 et cl.sib</p> <p>piano 2
2/2 blanche = 72
identification:
(Mozart K.V. Nr.467)
type: collage</p> <p>d) mesures 356-359
piano 2
tempo:
4/4 noire = 52
pp irreal (anpassen)
identification:
(Mozart K.V. Nr.467)
type: collage</p> | <p>(piano seulement)</p> <p>b) mesures 334-335
(pno, vlms 1 et 2, altos,
violoncelles/ctrbasses
fl, htb, bassons
ET
mesures 337-338
(piano seulement)
en simultanéité avec:
mesures 311-312 [!]
(piano seulement)</p> <p>c) mesures 148 à 152
pno et fl. et htb
en simultanéité
mesures 156 à 158
(piano seulement)</p> <p>d) mesures 298-300
(piano seulement)</p> |
|--|---|

D) DIALOGUE: Dialog 6

SECTION CITANTE

mesures 316
(quasi jazz)
altos, violoncelles
et contrebasses
identification: aucune
type: autocitation, citation unique
(juxtaposée)

ZIMMERMANN

Concerto pour trompette (1954)
source de l'identification:
Clemens Kühn, Die Orchesterwerke Bernd
Alois Zimmermanns: ein Beitrag zur
Musikgeschichte nach 1945,
(Hambourg: Karl Dieter Wagner, 1978,)
p.131

EXTRAIT CITÉ

réduction pour piano:
partition pages 15-16 (numéro 18)
[basse seulement]

PRÉSENCE (1961)

A) PRÉSENCE: scène 2

SECTIONS CITANTES
scène 2

a1)partition p.15
violoncelle
2/4 noire = 76-80
hervortreten
identification:
«Don Quixote» op.35
von Richard Strauss)
type: collage

a2)partition p.15
violoncelle

2/4 noire = ca.80
identification:
(«Don Quixote» op.35
von Richard Strauss)
type: collage

a3)partition p.15
violoncelle
grazioso
type: collage

RICHARD STRAUSS

Don Quichotte opus 35 (1896-97)
(variations fantastiques sur un thème chevaleresque)
d'après Cervantes
tonalité: Introduction: triple thème en RÉ MAJEUR

EXTRAITS CITÉS
introduction

a1)mesures 123-125
violoncelle solo
4/4 noire = 80
hervortreten

a2)mesures 128-130
violon solo et
129: violoncelle solo

a3)mesures 131-133
violon solo et violoncelle solo
ausdruckvoll grazioso

B) PRESENCE: scènes 2 et 3

SECTIONS CITANTES

a) scène 2
partition p.15
piano
3/4 croche = ca.80
identification:
(«Andante caloroso» aus der
7. Sonate op.83 von Prokofieff)
type: collage

b1) scène 3
partition p.19
violon, violoncelle
(adapté)
2/4 noire = 96
identification:
Prokofieff, Sonate op.83
«andante caloroso», Takt 8-10
type: collage

b2) scène 3
partition p.19
piano
2/4 noire = 96
identification:
Prokofieff a.a.o. Takt 11-12
type: collage

PROKOFIEV

Sonate pour piano no 7 opus 83
Andante caloroso
tonalité: mi majeur

EXTRAITS CITÉS

a) mesures 1-5

b1) mesures 8-11

b2) mesures 11-12

C) PRÉSENCE: scène 3

SECTION CITANTE

partition p.20
trio (violon, violoncelle, piano)
5/8 croche = 112
ff
identification:
Stockhausen «Nr.5 Zeitmasse»
S.10 -S.11)
type: citation juxtaposée
(et non superposée) (attaca) à
la citation du Prokofiev (B)
et précède le mot d'Ubu,
«Meurdre»

STOCKHAUSEN
Zeitmaße (1956)

EXTRAIT CITÉ

partition p.10-11 (mesures 29-34)
quintette à vent
5/8 croche = 112

ANTIPHONEN (1961)

A) ANTIPHONEN: Antiphon 5

CHRIST IST ERSTANDEN

Hymne pour le Temps de Pâques

identification:

aucune identification dans la partition
voir Zimmermann Intervall und Zeit, p.107:

«Der letzte Antiphon liegt die melodie

«Christ ist erstanden» zugrunde»

type: cantus firmus?

MONOLOGE (1964)

A) MONOLOGE: Monolog 2

MESSIAEN

L'Ascension

(orchestre 1933 /orgue

1934, no 3 nouvellement composé)

(Quatre méditations symphoniques)

2. Alléluias sereins d'une âme qui désire le ciel

4. Prière du Christ montant vers son Père

tonalité: no2 en fa / no4 polarisation sol

SECTIONS CITANTES

EXTRAITS CITÉS

a) Monolog 2

partition p. 8-9

piano 2

3/4 noire = 60

espr. molto

identification:

Messiaen «Alléluias sereins d'une âme qui désire le ciel»

type: collage

a) Alléluias sereins d'une âme qui désire le ciel

mesures 1 à 4

b) Monolog 2

partition p.10

piano 2

3/4 noire = 60

quasi oboe

identification:

Messiaen «Alléluias sereins d'une âme qui désire le ciel»

type : collage

b) Alléluias sereins d'une âme qui désire le ciel

mesures 37 à 39

c) Monolog 2

partition p.11

piano 2

4/4 noire =60

espr. molto

c) Alléluias sereins d'une âme qui désire le ciel

mesures 4 à 8

identification: Messiaen, come prima
type: collage

d) Monolog 3
partition p.17
piano 2

3/4 noire = 40
soutenu, ému et solonnel

identification:

Messiaen «Prière du Christ montant vers son Père»

type: collage

d) Prière du Christ montant vers son Père
mesures 1 à 3

extrêmement lent,
soutenu ému et solonnel

e) Monolog 5
partition p.36
piano 1

espr. molto, quasi organo

identification:

Messiaen «Alléluias sereins d'une âme qui désire le ciel»

type: collage

e) Alléluias sereins d'une âme qui désire le ciel
mesure 1 à 3

B) MONOLOGE: Monolog 2

BACH

Sechs Choräle von verschiedener Art (Schübler-Choräle)

Wachet auf, ruft uns die Stimme (BWV 645)

tonalité: mib majeur

SECTIONS CITANTES

EXTRAITS CITÉS

a) Monolog 2
partition p.8
piano 1

4/4 noire = 76

quasi organo

identification:

Bach «Wachet auf, rufet uns die Stimme»

ohne 'Übergang'

a) mesures 1 à 7

(deutlich zitieren: deutlich machen,
daß zitiert wird!)

type: collage

b) Monolog 2

b) mesures 8-10

partition p.10

piano 1

4/4 noire = 76

espr molto

quasi organo

identification:

Bach «Wachet auf, rufet [sic] uns die Stimme»

type: collage

c) Monolog 2

c) mesures 10-14

partition p.11

piano 1

2/4 noire = 76

quasi organo

identification: Bach, come prima

type: collage

c) MONOLOGE: Monolog 3

BACH

Clavierübung, troisième partie

Vater unser im Himmelreich (BWV 682)

(Canto fermo in canone a 2 clav. e Pedale)

remarque: le texte associé à ce choral est une
adaptation du Notre Père

SECTION CITANTE

EXTRAIT CITÉ

Monolog 3

mesures 4 à 7

partition p. 17

piano 2

3/4 noire = 40

quasi organo, espr. molto
identification:
Bach «Vater unser im Himmelreich»
type: collage

D) MONOLOGE: Monolog 5

DEBUSSY
Jeux (1913)

SECTIONS CITANTES

EXTRAITS CITÉS

a) Monolog 5
partition p.28
piano 1-2
1: 3/8 noire = 72
2: 4/4 noire = 134
identification: Debussy «Jeux»
type: collage

a) mesure 84
figure des violons divisi
(figure récurrente mes 84 à 98)

b1) Monolog 5
partition p.33
piano 1
4/4 noire = 72
identification: Debussy «Jeux»
type: collage

b1) mesure 84 et 85
(harmonie, violoncelles,
figure des violons divisi)

b2) Monolog 5
piano 1
4/4 noire = 72
identification: Debussy «Jeux»
type: collage

b2) mesures 86-89
(harmonie, violoncelles, partition p.34
figure des violons divisi)

b3) Monolog 5
partition p.34
pianos 1 et 2
4/4 noire = 72

b3) mesures 104-109

identification: Debussy «Jeux»
type: collage

c) Monolog 5
partition p.36
pianos 1 et 2
3/8 noire. = 72
identification: Debussy «Jeux»
type: collage

c) mesure 70-77

d) Monolog 5
partition p.44
pianos 1 et 2
4/4 noire = 52
identification: Debussy «Jeux»
type: collage

d) mesures 1-4

E) MONOLOGE: Monolog 4

BEETHOVEN
Sonate pour piano opus 106 (Hammerklavier)
1817-1818
quatrième mouvement: Fuga a tre voci
Tonalité: Sib majeur

SECTION CITANTE
partition p.19-20
piano 1
3/4 =120
identification:
Beethoven «Hammer Klaviersonate»
type: collage

EXTRAIT CITÉ
mesures 327 à 334

F) MONOLOGE: Monolog 5

SECTIONS CITANTES

- a) partition p.28
piano 2
4/4 noire = 134
identification: Mozart K.V. 467
type: collage
- b) partition p.34
pianos 1 et 2
4/4 noire = 72

identification: Mozart K.V. 467
type: collage
- c) partition p.35-36
piano 1 et 2
2/2 blanche = 72
identification: Mozart K.V. 467
type: collage
- d) partition p.44
piano 2
4/4 noire = 52
traumhaft
identification: Mozart K.V. 467
type: collage

MOZART

Concerto pour piano K.467 (1785)
premier mouvement, Allegro
tonalité: do majeur

EXTRAITS CITÉS

- a) mesures 312
piano
- b) mesures 333-334
piano
et
mesures 297-298
piano
- c) mesures 335-338
mesures 148-149
mesures 310-132
- d) mesures 298-300

G) MONOLOGE: Monolog 4

DEBUSSY

Préludes (Livre 2) (1913)

Feux d'Artifice

Tonalité: fa majeur / fa# majeur (solb)

SECTION CITANTE

EXTRAIT CITÉ

Monolog 4

partition p.19

piano 2

2/4... noire =80

identification:

Debussy «Feux d'artifice»

(notation entsprechend der Debussys)

type: collage

mesures 25 à 33

H) MONOLOGE: Monolog 5

VENI CREATOR SPIRITUS

à propos du Veni creator spiritus voir: DIALOGUE

A)

SECTIONS CITANTES

EXTRAITS CITÉS

a) partition p.33

piano 1 (m.g.) et

piano 2 (m.g. «echo»)

4/4 noire = 72

(quasi echo des cantus firmus)

identification:

«Veni creator spiritus»

type: collage

a) strophe 1, verset a

b) partition p.35

piano 1 (m.d.)

2/2 blanche = 72

con tutta forza, quasi campane

(ici le Veni Creator est 'harmonisé')

b) strophe 1, verset a

identification:
«Veni creator»
type: collage

I) MONOLOGE: Monolog 5

SECTION CITANTE

partition p.36
in modo di jazz (Boogie-Woogie)
piano 2 (m.g.)
identification: aucune
type: auto-citation

ZIMMERMANN

Concerto pour trompette (1954)
source de l'identification: Clemens Kühn, Die
Orchesterwerke Bernd Alois Zimmermanns: ein Beitrag
zur Musikgeschichte nach 1945, (Hambourg: Karl Dieter
Wagner, 1978,) p.131

EXTRAIT CITÉ

réduction pour piano, partition p.15-16 (numéro 18)
[basse seulement]

PHOTOPTOSIS (1968)

a) PHOTOPTOSIS: section centrale et C

SECTION CITANTE

a) mesures 361-560
trombones (361-367)
ORGUE
(doublé par différents instruments)
stets gut hervortreten
type: cantus firmus / collage

b) mesures 411-422
picc., fl. hautb.
cor de basset, cl. basse
espr., religioso
l'hymne est transposé et
traité 'à la manière
d'un organum'
type: collage

c) mesures 439-446
religioso molto
l'hymne est transposé
type: collage

B) PHOTOPTOSIS: section centrale

SECTIONS CITANTES

VENI CREATOR SPIRITUS

à propos du VENI CREATOR SPIRITUS: voir DIALOGUE

EXTRAITS CITÉS

a) strophe 1, versets a-b

b) strophe 1, verset a

BEETHOVEN

Symphonie no 9 (1822-24)

3. Molto Vivace: ré mineur

4. Presto (Schiller «Ode à la Joie»): ré mineur

EXTRAITS CITÉS

a) mesures 359-367

3/4 blanche. = 60

identification: Beethoven IX

type: collage

b) mesures 394-397

3/4 blanche. = 120

identification: Beethoven IX

type: collage

a) Presto

mesures 16-24

(3/4 blanche. = 66)

b) Molto vivace

mesures 9-16

(3/4 blanche. = 116)

c) PHOTOPTOSIS: section centrale

SCRIABINE

Le poème de l'extase, opus 54

SECTIONS CITANTES

EXTRAITS CITÉS

a1) mesures 368-378

1/4 noire = 60

(im Hintergrund bleiben)

identification: Skriabin «Le poème de l'extase»

type: collage

a1) mesures 1-6

andante. Languido

a2) mesures 387-393

(im Hintergrund bleiben)

identification: Skriabin «Le poème de l'extase»

type: collage

a2) mesures 6-9

b) mesures 394-399

identification: Skriabin «Le poème de l'extase»

type: collage

b) mesures 13-15

D) PHOTOPTOSIS: section centrale

WAGNER
Parsifal

SECTION CITANTE
section centrale

EXTRAIT CITÉ

a) mesures 403-423

1/4 noire = 60
identification:
Wagner «Parsifal»
type: collage

a) Prélude mesures 25 à 30
(altos, 1.2 violons et trompette)
sehr langsam

b) mesures 435-450
allusion aux mesures citées en a)
(mesures 451-456:
la citation de Intercomunicazione
poursuit l'allusion)
type: collage

b) Prélude

E) PHOTOPTOSIS: sections centrale et C

ZIMMERMANN
Intercomunicazione (1967)
source: Irmgard Brockmann, «Das Prinzip der
Zeitdehnung in Tratto, Intercomunicazione, und
Stille und Umkehr,» Zeitphilosophie und
Klanggestalt: Untersuchungen zum Bernd Alois
Zimmermann,» édité par Hermann Beyer et Siegfried
Mauser, (Mainz: Schott, 1986), p.55.
(le tableau de Brockman est légèrement modifié ici)

SECTIONS CITANTES

Photoptosis	
mesures	nombre de mesures
379-	6
403	6
451	6
461	
475	6
495	10
523	6
547	6
561	6
586	9
577*	18
602	6
608*	11
630	4
635	6
643	6

EXTRAITS CITÉS

Intercomunicazione	
mesures	nombre de mesures
190-	3
202	3
226	3
231	3
238	3
248	5
262	3
274	3
281	3
284.5	4.5
298	3
301.5	3
310	3
315.5	2
318	3
322	3

*note de Brockmann: ici Zimmermann alonge 3 mesures de Intercomunicazione en 11 et 18 mesures respectivement de Photoptosis.

Identification: aucune
 type: autocitation
 collage et juxtaposition

F) PHOTOPTOSIS: sections centrale

BACH

Concerto Brandebourgeois no 1 (BWV 1046)
Adagio

SECTION CITANTE

EXTRAIT CITÉ

section centrale
1/4 noire = 60
identification:
Bach «Brandenburg. Konzert nr 1»
type: collage

Adagio mesures 9-10 mesures 427-434

G) PHOTOPTOSIS: sections centrale

TCHAIKOVSKY

Casse-Noisette (1892)
Danse de la Fée-Dragée
(no 14 du ballet: pas de deux)
tonalité de l'extrait: mi mineur

SECTION CITANTE

EXTRAIT CITÉ

section centrale
mesures 428-433

1/4 noire = 60
Lontano
identification:
(Tchaikowsky «Tanz der Zuckerfee»)
type: collage

Danse de la Fée-Dragée
section c):
mesures 5-7
2/4 andante non troppo

REQUIEM FÜR EINEN JUNGEN DICHTER (1967-1969)

1) Requiem II

A) REQUIEM: Requiem II

DARIUS MILHAUD

La Création du Monde opus 81 (1923)
(musique de ballet / d'après Blaise Cendrars)

à 16'19''

Comp. I

citation juxtaposée à:

.Sandor Weores dob es tanc

.Ecclésiaste III, versets 10-11

.«Volksmenge»

B) REQUIEM: Requiem II

WAGNER

Tristan (Isoldes Liebestod)

à 18'

Comp. II

citation juxtaposée à:

.Sandor Weores dob es tanc

.James Joyce Finnegans Wake

(monologue Anna Livia Plurabelle)

.ressac de la mer

C) REQUIEM: Requiem II

MESSIAEN

L'ascension

version pour orgue (1934)

à ~ 19'

Comp. III

citation juxtaposée à:

.Sandor Weores dob es tanc

.bruits de foule et bruits de guerre

.Comp. II (voir B)

D) REQUIEM: Requiem II

MESSIAEN

L'Ascension

version pour orgue (1934)

à 25'43

Comp. VI

citation juxtaposée à: .

.Majakowski Aus vollem Halse

.bruits blancs et ressac de la mer

E) REQUIEM: Requiem II

ZIMMERMANN

Sinfonie in einem Satz («ringmoduliert»)

COMP. VII

citation juxtaposée à:

.sons sinusoïdaux et bruits

.Comp.VI (voir D)

2) Dona nobis pacem

A) REQUIEM: Dona nobis pacem

BEETHOVEN

Symphonie no 9

début du 4e mouvement

B) REQUIEM: Dona nobis pacem

THE BEATLES

Hey Jude, fin

A et B: ces citations musicales font partie
d'un montage marqué «Montage politischer
Demonstrationen verschiedener Art und Länder»
qui comprend 8 autres citations politiques .
Voir Annexe 3.

C) REQUIEM: Dona nobis pacem

BRÜDER, ZUR SONNE, ZUR FREIHEIT

selon les informations fournies par Egizia Olshausen-Rossi («Zur Funktion von Sprache und Musik in Bernd Alois Zimmermanns Lingual Requiem für einen jungen Dichter» Ph.D. thèse de l'université Goethe / Francfort sur le Main, 1983, p.189-192), Zimmermann utilise ici les deux premiers vers d'un «Lied connu des mouvements de travailleurs», «Brüder, zur Sonne, zur Freiheit». Le compositeur de la mélodie est inconnu. Le texte allemand se lit comme suit (soulignés: les deux vers correspondant à l'extrait cité):

«Brüder, zur Sonne, zur Freiheit.

Brüder zum Lichte erpor.

Heil aus dem dunklen Vergangnen
leuchtet die Zukunft hervor!

Seht, wie der Zug von Millionen
endlos aus Nächtlgen quillt,
bis einer Sehnsucht Verlangen
Himmel und Nacht überschwillt.

Brüder, in eins nun die Hände,
Brüder, das Sterben verlacht:
Zwig der Sklav'rei ein Ende,
heilig die letzte Schlacht!»

ICH WANDTE MICH UND SAH ALLES UNRECHT, DAS GESCHAH UNTER DER SOHNE
(1970)

a) **BACH**

«O Ewigkeit, du Donnerwort»
Kantate am 24. Sonntag nach Trinitatis
BWV 60 (1732 ou 1723)
Dialogus zwischen Furcht und Hoffnung
no 5, Chorale «Es ist genug»
Tonalité de la cantate: ré majeur
Tonalité du choral: la majeur (mi majeur)

TEXTE DU CHORAL

(soulignés: les deux versets correspondant aux mesures citées)

Es ist genug: Herr, wenn es dir gefällt.
So spanne mich doch aus.
Mein Jesus kömmt; nun gute Nacht, o Welt!
Ich fahr ins Himmelshaus,
Ich fahre sicher hin mit Frieden,
Mein großer Jammer bleibt darnieden.
Es ist genug, es ist genug

C'en est assez! Seigneur, quand il te plaira.
brise mes liens, appelle-moi à toi.
Jésus viendra: adieu ô monde!
Je te quitte pour la demeure céleste,
Je pars sans crainte, je n'en vais dans la paix,
Ma grande misère restera derrière moi.
C'en est assez, c'en est assez!

SECTION CITANTE

mesures 583-588
3 trompettes
3 trombones (dans l'orchestre)
portato
identification: la section est marqué Choral

EXTRAIT CITÉ
sans texte

mesures 1-6

BIBLIOGRAPHIE

A: OUVRAGES et ARTICLES GÉNÉRAUX: CITATION et/ou COLLAGE

Andraschke, Peter. «Das revolutionär-politische Zitat in der avant-gardistischen Musik nach 1965.» *Musik und Bildung* 11 (1979), 313-318.

Block, G. et W. Pütz. «Die Collage als ästhetische Gestaltung der Realität.» *Musik und Bildung* 6 (1974), 680-684.

Braun, William R. «Three Uses of pre-existent Music in 20th century [Hindemith, Berg, Crumb].» Thèse (D.M.A.), University of Missouri, 1974.

Bruns, Steven M. «*Les Adieux*: George Crumb's Parody Technique in *Night of the Four Moons*.» Communication, Society for Music Theory - Montréal, 5 Novembre 1993. Remerciements à l'auteur de m'avoir fait parvenir une copie de sa communication.

———. «*In stilo Mahleriano*: Quotation and Allusion in the Music of George Crumb.» *American Music Research Center Journal* 3 (1993), 9-39.
Remerciements à l'auteur de m'avoir fait parvenir une copie de cet article.

Budde, Elmar. «Zitat, Collage, Montage.» *Die Musik der Sechziger Jahre*. Édité par Rudolph Stephan. Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung 12. Mayence: Schott, 1972.

Burkholder, J. Peter. «The evolution of Charles Ives's music: aesthetics, quotation, technique.» Thèse (doctorat), University of Chicago, 1983.

———. «Quotation and emulation: Charles Ives's uses of his models.» *Musical Quarterly* 71 (1985), 1-26.

Chevassus-Ramaut, Béatrice. «La citation musicale dans les années 1970: fonctions et enjeux.» Thèse (doctorat), Université de Tours, 1991.

Compagnon, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil, 1979.

Corre, Christian. «Citation et intertextualité dans les musiques récentes.» Thèse (doctorat), Université Paris VIII, 1988. Non-consulté.

———. «Ives selon Cage: ou de la citation à l'indétermination.» *Revue d'esthétique* 13-15 (1987-88), 143-153.

- Escal, Françoise. *Le compositeur et ses modèles*. Paris: Presses Universitaires de France, 1984.
- Foss, Lukas. «Lukas Foss talks about 'Stolen Goods' and the Mystique of the New.» *Music and the Artists* 3 (1970), 34-35.
- Groupe Mu, éditeur. *Collages*. Paris: Union Générale, 1978.
- Gruber, Gernst. «Das musikalische Zitat als historisches und systematisches Problem.» *Musicologica Austriaca* 1 (1977), 121-135.
- Gruhn, Wilfried. «Bearbeitung als kompositorische Reflexion in Neuer Musik.» *Musica* 28 (1974), 522-528.
- Hatten, Robert S. «The place of intertextuality in Music Studies.» *American Journal of Semiotics* 3 (1985), 69-82.
- Hepokoski, James. «Temps perdu.» *The Musical Times* (1994), 746-751.
- Hicks, Michael D. «The New Quotation: its origin and functions.» Thèse (D.M.A.), University of Illinois at Urbana Champaign, 1984.
- Kaltenecker, Martin. «Contribution à l'étude de la citation musicale.» Thèse (maîtrise), Université Paris IV, 1980. Non-consulté.
- Kneif, Tibor. «Zur Semantik des musikalischen Zitats.» *Neue Zeitschrift für Musik* 134 (1973), 3-9.
- Kramer, Jonathan D. *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. New York: Schirmer, 1988.
- Kühn, Clemens. *Das Zitat in der Musik der Gegenwart mit Ausblicken auf bildende Kunst und Literatur*. Hamburg: K.D. Wagner, 1972.
- Lissa, Zofia. «Fonctions esthétiques de la citation musicale.» Traduit par Jean-Jacques Nattiez. *Versus: Quaderni di Studi Semiotici* (1974), 19-34.
- Lissa, Zofia. «Historical awareness of music and its role in present-day musical culture.» *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 4 (1973), 17-32.
- Lombardi, Luca. «Construction of Freedom.» *Perspectives of New Music* 22 (1984), 253-264.

- Noé, Günther von. *Die Musik kommt mir äußerst bekannt vor: Wege und Abwege der Entlehnung*. Vienne: Doblinger, 1985.
- Noller, Joachim. «Fluxus und die Musik der sechziger Jahre: Über vernachlässigte Aspekte am Beispiel Kagels und Stockhausens.» *Neue Zeitschrift für Musik* 146/9 (1985), 14-19.
- Osmond-Smith, David. *Playing on Words: a Guide to Luciano Berio's Sinfonia*. Londres: Royal Musical Association, 1985.
- Rochberg, George. «Reflections on the Renewal of Music.» *Current Musicology* 13 (1972), 75-82.
- Sartiliot, Claudette. *Citation and Modernity: Derrida, Joyce and Brecht*. Norman: University of Oklahoma Press, 1993.
- Siedentopf, Henning. «Die neue Musik und die Collage: zu Form und Sprache gegenwärtiger Komponisten.» *Universitas* 29 (1974), 75-82.
- Siegmund-Schultze, Walther. «Das Zitat im zeitgenössischen Musikschaffen, eine productiv-schöpferische Traditionslinie?» *Musik und Gesellschaft* 27 (1977), 73-78.
- Sonntag, Brunhilde. *Untersuchungen zur Collagetechnik in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Ratisbonne: Gustav Bosse, 1977.
- . «Collage in der Musik: ein Prinzip der Verflechtung künstlerischer Bereiche.» *Musik und Diskurs III: Stilparallelen der Künste im Musikunterricht*. Édité par H.J. Feuerich. Ratisbonne: Gustav Bosse, 1988.
- Stoianova, Ivanka. *Geste-Texte-Musique*. Paris: 10/18, 1978.
- . «Fragment cité et énoncé fragmental en musique.» *Fragments, Les cahiers de Fontenay* 13.14.15 (1979), 152-170.
- . *Luciano Berio: Chemins en musique*. Numéro spécial de *La Revue Musicale* 375-376-377 (1985).
- Strauss, Joseph. *Remaking the Past: Tradition and Influence in Twentieth-Century Music*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990.
- Topia, André. «Contrepoints joyciens.» *Poétique* 27 (1976), 350-358.

Ulmer, Gregory L. «The object of post-criticism.» *The Anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Édité par Hal Foster. Seattle, Washington: Bay Press, 1983.

Wescher, Herta. *Die Geschichte der Collage*. Cologne: DuMont Schauberg, 1974.

Winkler, Klaus. «Bach-Choralzitate in Kompositionen des 20. Jahrhunderts.» *Alte Musik als ästhetische Gegenwart*. Volume 1. Cassel: Bärenreiter, 1987, 535-543.

Worbs, Hans Christoph. «Das Zitat in der neuen Musik.» *Neue Zeitschrift für Musik* 122 (1961), 47-49.

B: ZIMMERMANN

B1: ÉCRITS DE ZIMMERMANN

Bitter, Christof, éditeur. *Intervall und Zeit: Bernd Alois Zimmermann, Aufsätze und Schriften zum Werk*. Mayence: Schott, 1974. [Réunit 48 articles et notes de programme publiés précédemment].

Contrechamps 5 (1985): numéro spécial consacré à Zimmermann et réunissant la traduction de dix articles publiés dans *Intervall und Zeit* ou ailleurs.

Les textes suivants ont été publiés et/ou traduits ailleurs que dans *Intervall und Zeit* ou dans *Contrechamps*:

Zimmermann, Bernd Alois. «Entscheidung in Material: die Situation des jungen Komponisten.» *Darmstädter Echo* 26 (1950).

———. «Jenseits des Impressionismus: von Debussy bis zur *Jeune France*.» *Musica* 3 (1949), 439-441.

———. «Lenz und neue Aspekte der Oper [1960],» *Programme de l'opéra de Vienne*, 1990.

———. «Stravinsky,» *Melos* 19 (1952), 174.

———. «Sur les relations amicales entre la *mauvaise, nouvelle* et la *bonne, ancienne* musique: un débat entre étudiants en musique imaginé par Bernd Alois Zimmermann.» Traduit par Olivier Mannoni. Voir B2: Helleu, *Musica* 88, 145-162. Traduction de «Über die freundschaftlichen Beziehungen

zwischen der *bösen, neuen* und der *guten, alten* Musik: ein Streitgespräch unter Musikstudenten, erdacht von Bernd Alois Zimmermann.» *MusikTexte* 24 (1988), 19-27. [retranscription d'une émission radiophonique, WDR, 30.11.1963].

===== «Unzeitgemäße Betrachtungen zur Musik der jungen Generation.» *Melos* 19 (1952), 305-307.

===== «Zeitgenössische oder neue Musik in Köln.» *Ein Vierteljahresschrift für die Freunde der Stadt* 2 (1960).

B2: ENTRETIENS AVEC ZIMMERMANN

Danler, Karl-Robert. «Gespräch mit Bernd Alois Zimmermann.» *Musica* 21 (1967), 180-182.

===== «Die Zukunft heißt Technik: Gespräch mit Bernd Alois Zimmermann.» *Publik* 16 (1969).

Stürzbecher, Ursula. *Werksatzgespräche mit Komponisten*. Cologne: Gerig, 1971, 152-160.

B3: CORRESPONDANCE

«Bernd Alois Zimmermann: correspondance à propos des *Soldats*.» Établie et traduite par Vincent Barras. Helleu, *Musica* 88, 121-134.

B4: OUVRAGES, ARTICLES, THESES.

Albéra, Philippe. «Non réconcilié.» Helleu, *Musica* 88, 7-14.

Bachauer, Walter. «Postume Würdigung: Kompositionen von Bernd Alois Zimmermann in Berlin.» *Die Welt* 1.11.1971.

Barthelmes, Barbara. «Zerstückelte Musikkultur - zusammengefügt: zur Kompositionstechnik der Avantgarde in den sechziger Jahren.» *Musikpädagogische Forschung* 4 (1983), 194-205. [*Musique pour les Soupers du Roi Ubu*].

Baruch, Gerd Wolfgang. «Zeitgenössische Komponisten: Bernd Alois Zimmermann.» *Melos* 20 (1953), 319.

- Beyer, Hermann et Siegfried Mausere, éditeurs. *Zeitphilosophie und Klanggestalt: Untersuchungen zum Werk Bernd Alois Zimmermanns*. Schriften der Hochschule für Musik Würzburg. Mayence: Schott, 1986. [Beyer, *Zeitphilosophie*]
- Biemel, Walter. «Bernd Alois Zimmermann: Musik und Zeit.» Konold, *BAZ: Dokumente und Interpretation*, 117-125.
- Bienek, Horst. «Kommen wird der Tod.» *Melos* 37 (1970), 427.
- Bitter, Christof. «Requiem pour un Jeune Poète.» Traduit par Edna Politi avec la collaboration de Vincent Barras et Carlo Russi. *Contrechamps* 5 (1985), 92-101.
- Blumröder, Christoph von. «Bernd Alois Zimmermanns Nachlaß?» Niemöller, *Zwischen den Generationen*, 97-108.
- Bockelmänn, Peter. «Bernd Alois Zimmermann» *Philharmonische Blätter* 5 (1972-73), 2-5.
- Borris, Siegfried. «Bernd Alois Zimmermann: *Die Soldaten*.» *Die Oper im 20 Jahrhundert*. Volume 2. Wolfenbüttel: Mösele, 1973, 72-76.
- . «Komponist und Mitwelt: Der Komponist als Seismograph wider Willen.» *Musik und Bildung* 10 (1978), 701-06.
- Brenneke, Wilfried. «Komponist und Interpret: ein Brief von Zimmermann an Tiny Wirtz.» *Musica* 38 (1984), 323-330.
- . «Zimmermanns letztes Werk.» *Musica* 6 (1972), 573.
- Brockmann, Irmgard. «Das Prinzip der Zeitdehnung in *Tratto*, *Intercomunicazione*, und *Stille und Umkehr*.» Beyer, *Zeitphilosophie*, 20-69.
- Burckhardt, Brigitte. «Studien zur Musikgeschichte der BRD und Westberlins (1945-1960).» Thèse (doctorat), Humboldt-Universität, 1984.
- Dahlhaus, Carl. «Sphéricité du temps: à propos de la philosophie de la musique de B.A. Zimmermann.» Traduit par Vincent Barras. *Contrechamps* 5 (1985), 86-91. Traduction de «Kugelgestalt der Zeit: zur Musikphilosophie von B.A. Zimmermann.» *Musik und Bildung* 10 (1978), 633-636.

- Danneberg, Peter. «Mönch und Dionysos: zum Tode des Komponisten Bernd Alois Zimmermann.» *Die Welt* 13.8.1970.
- Danuser, Hermann. «Text-und Musikstruktur in Bernd Alois Zimmermanns Kantate *Omnia tempus habent*.» *Dissonanz=Dissonance* 16 (1988), 14-19 et Niemöller, *Zwischen den Generationen*, 77-96.
- Decroupet, Pascal. «Citation et collage dans *Votre Faust* d'Henri Pousseur et *Die Soldaten* de Bernd Alois Zimmermann.» *Art et Fact* 6 (1987), 70-82.
- Denhoff, Michael. «*Stille und Umkehr*: Betrachtungen zum Phänomen Zeit.» *MusikTexte* 24 (1988), 27-38.
- Dibelius, Ulrich. «Temperament, Zusammenschau und Stille: am 20. März wäre Bernd Alois Zimmermann siebzig Jahre alt geworden.» *Neue Musikzeitung* 37 (1988), 16.
- Ebbeke, Klaus, compilateur. *Bernd Alois Zimmermann (1918-1970): Dokumente zu Leben und Werk*. Berlin: Akademie der Künste, 1989.
- ===== . «Bernd Alois Zimmermanns späte Werke.» Konold, *BAZ: Dokumente und Interpretationen*, 139-152.
- ===== . «'...dann trat die Figur aus dem Bild...': Hinweise zur Entstehungsgeschichte von Zimmermanns *Requiem für einen jungen Dichter*.» *MusikTexte* 24 (1988), 39-45. Paru pour la première fois sous le titre «Hinweise zur Entstehungsgeschichte des *Requiem für einen jungen Dichter*.» Niemöller, *Zwischen den Generationen*, 25-46.
- ===== . «Fronarbeit und Experimentierfeld: Bernd Alois Zimmermanns Arbeiten für den Rundfunk.» *Neue Zeitschrift für Musik* 149 (1988), 9-14.
- ===== . «La Genèse des *Soldats*.» Helleu, *Musica* 88, 15-26. Traduction de «Zur Entstehungsgeschichte der *Soldaten*.» *Programme pour les représentations des Soldats*. Stuttgart, 23.3.1987.
- ===== . «Le jazz dans la musique de Bernd Alois Zimmermann.» Traduit par Carlo Russi. *Contrechamps* 5 (1985), 102-123.
- ===== . «*Sprachfindung*: Studien zum Spätwerk Bernd Alois Zimmermanns.
- Mayence: Schott, 1986.

_____. «Textstruktur von Bernd Alois Zimmermanns *Requiem für einen jungen Dichter*.» Gary Bertini et le Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester. CD Wergo 60180, 1989, 26-104.

_____. «Un univers intellectuel personnel: le critique musical Bernd Alois Zimmermann.» Traduit par Olivier Mannoni. Helleu, *Musica* 88, 135-144. Traduction de «Eigene Gedankenwelt: der Musikkritiker Bernd Alois Zimmermann.» *MusikTexte* 24 (1988), 16-19.

_____. «Zu Bernd Alois Zimmermanns früher Reihentechnik.» *Musiktheorie* 1 (1987), 45.

Eimert, Herbert. «Orff und Zimmermann uraufgeführt.» *Kölnische Rundschau* 25.6.1954.

_____. «*Die Soldaten* von Lenz als totales Musiktheater.» *Melos* 32 (1965), 125-128.

Fischer, Erik. «Bernd Alois Zimmermann Oper *Die Soldaten*: zur Deutung der musikalisch-dramatischen Struktur.» *Festschrift für Heinz Becker*. Édité par Jürgen Schläder. Ratisbonne: Gustav Bosse Verlag, 1982.

_____. «Bernd Alois Zimmermann und das Tanztheater seiner Zeit: Versuch einer ersten Rekonstruktion.» Niemöller, *Zwischen den Generationen*, 165-204.

Fischer, Kurt von. «Transzendenz in der modernen Musik?» *Reformation* 2 (1980), 87-94.

Funk-Hennings, Erika. «Zimmermanns Philosophie der Zeit: Dargestellt an Ausschnitten der Oper *Die Soldaten*.» *Musik und Bildung* 10 (1978), 644-652.

Gervink, Manuel. «Wandlungen des Konzertbegriffs in Bernd Alois Zimmermanns Werken für Soloinstrumente und Orchester.» Niemöller, *Zwischen den Generationen*, 233-252.

Gravilov, S. «2. Satz der Sonate für Violine solo von Bernd Alois Zimmermann.» *Neue Musikzeitung* 35 (1986), 23-24.

Gruhn, Wilfried. «Integrale Komposition: zu Bernd Alois Zimmermanns Pluralismus-Begriff.» *Archiv für Musikwissenschaft* 40 (1983), 287-302.

- _____. «Vergangenheit als Gegenwart im kompositorischen Denken Bernd Alois Zimmermanns.» *Alte Musik als ästhetische Gegenwart*. Volume 2. Cassel: Bärenreiter, 1987, 282-286.
- _____. «Die vermittelte Vermittlung des Einspruchs in Berns Alois Zimmermanns ekklesiastischer Aktion *Ich wandte mich und sah an alles Unrecht das geschah unter der Sonne*.» *Melos* 49 (1987), 62-87.
- _____. «Zeitkomposition bei Zimmermann: Anmerkungen und Abschweifungen zum pluralistischen Kompositionsprinzip in den *Dialogen* (1960).» Niemöller, *Zwischen den Generationen*, 109-120.
- _____. «Zimmermann und der Kranich.» Konold, *BAZ: Dokumente und Interpretationen*, 109-117.
- _____. «Zur Entstehungsgeschichte von Bernd Alois Zimmermanns Oper *Die Soldaten*.» *Die Musikforschung* 38 (1985), 8-15.
- Halbreich, Harry. «Ils arrivent enfin en France.» *Harmonie-Antenne* 13-14.5. 1979. [*Die Soldaten*].
- _____. «Requiem for a suicide.» *Music and Musicians* 21 (1972), 40-48.
Traduction dans «Bernd Alois Zimmermann.» *Festschrift für einen Verleger: Ludwig Strecker zum 90. Geburtstag*. Mayence: Schott, 1973, 242.
- Häusler, Josef. «Bernd Alois Zimmermann.» *Musik im 20. Jahrhundert*. Brême: Schünemann, 1969, 434-440.
- _____. «Bernd Alois Zimmermann und sein Werk für die zeitgenössische Musik.» *Universitas* 10 (1973), 117-122.
- Heindrichs, Heinz-Albert. «Gestalten aus der Monochromie: Zimmermanns *Photopsis* in Gelsenkirchen.» *Melos* 31 (1969), 121.
- _____. «Sonate für Viola (*Gelobet seist du Jesu Christ*) von Bernd Alois Zimmermann.» *Melos* 33 (1971), 28.
- Heineman, Rudolf. «Das Musiktheater zwischen Absurdität und Engagement.» *Melos* 37 (1970), 406-412.
- Helleu, Laurence, éditeur. *Musica 88: Die Soldaten de Bernd Alois Zimmermann: livret, correspondance, textes et études*. Strasbourg: Musica 88, Dernières Nouvelles d'Alsace, Contrechamps, 1988. [Helleu: *Musica 88*].

- . «*Les Soldats* de Bernd Alois Zimmermann: Aspects de la technique compositionnelle.» *Entretiens* 7 (1988).
- . «*Les Soldats* de Bernd Alois Zimmermann: technique compositionnelle et stratégie dramaturgique.» Thèse (doctorat), l'Université de Paris VIII, 1987.
- . «Des *Soldats* de Lenz aux *Soldats* de Zimmermann: une adaptation exemplaire.» Helleu, *Musica* 88, 27-42.
- . «*Les Soldats*, opéra de B.A. Zimmermann: Interchangeabilité de l'espace et du temps.» *Analyse Musicale* 15 (1989), 25-32.
- . «L'Utilisation des formes anciennes dans *Les Soldats*.» *Contrechamps* 5 (1985), 124-139.
- Herbort, Heinz-Josef. «Bernd Alois Zimmermann: *Die Soldaten*.» *Musik und Bildung* 3 (1971), 539-548. Paru pour la première fois sous le même titre dans Bernd Alois Zimmermann. *Die Soldaten* (Michael Gielen et le Gürzenichorchester der Stadt Köln). LP. Wergo 60030, 1965, 3-12.
- . «Kugelgestaltige Zeit: Bernd Alois Zimmermann, der Komponist der *Soldaten*.» *Musica* 23 (1969), 5-7.
- Hiekel, Jörn Peter. «Kippsituation des Grotesken: Bernd Alois Zimmermanns Schwitters-Rezeption.» *Neue Zeitschrift für Musik* 3 (1994), 40-42.
- Hippe, Martina. «B.A. Zimmermann *Tempus Loquendi*...» Beyer, *Zeitphilosophie*, 70-112.
- Höller, York. «Moine et Dionysos.» Traduit par Vincent Barras. *Contrechamps* 5 (1985), 72-77.
- Hübler, Klaus K. «Zimmermann the Conservative: Anmerkungen zu seiner Viola-Sonate.» *Musik und Bildung* 13 (1981), 360-65.
- Imhoff, Andreas von. «Der frühe Bernd Alois Zimmermann.» *Melos/Neue Zeitschrift für Musik* 1 (1975), 359-365.
- . *Untersuchungen zum Klavierwerk Bernd Alois Zimmermanns (1918-1970)*. Kölner Beiträge zur Musikforschung 83. Ratisbonne: Gustav Bosse Verlag, 1976.

- _____. «Warum Zimmermann in seinen letzten drei Klavierwerken für zwei Klaviere schrieb.» *Melos* 40 (1973), 30.
- _____. «Zimmermanns außermusikalische Quellen.» *Musik und Bildung* 10 (1978), 636-40.
- Ingenhütt, Martin. «Bernd Alois Zimmermann, Sonate für Cello-solo: eine Analyse.» *Feedback Papers* 31 (1983), 9-31 et 32 (1983), 20-37.
- Just, Klaus Günther. «Das deutsche Opernlibretto.» *Poetica* 7 (1975), 203-20.
- Karbaum, Michael. «Zur Verfahrensweise im Werk Bernd Alois Zimmermanns.» *De Ratione in Musica: Festschrift Erick Schenk zum 5. Mai 1972*. Cassel: Bärenreiter, 1975, 275-285.
- Kiesewetter, Peter. «Bernd Alois Zimmermann: *Musique pour les Soupers du Roi Ubu.*» *Melos* 1 (1985), 33-64.
- Kirchberg, Klaus. «*Omnia tempus habent*: ein Rückblick auf Leben und Werk Bernd Alois Zimmermanns.» *Neue Musik in der Bundesrepublik Deutschland*. Édité par Wilfried Brennecke. Cologne, 1974, 35-42.
- _____. «Zimmermanns Instrumente des musikdenkenden Geistes.» *Melos* 41 (1974), 151-156.
- Kircheyer, Helmut et Hugo Wolfram Schmidt. «Bernd Alois Zimmermann, Leben und Werk, neue Aspekte der Oper: die Klangkugel.» *Aufbruch der jungen Musik*. Die Garbe, Musikkunde 4. Cologne: Gerig, 1970, 48-53.
- Koegler, Horst. «Bernd Alois Zimmermann: eine rheinische Mischung aus Sinnenfreude und Askese.» *Rheinischer Merkur* 25.8.1967.
- Konold, Wulf, éditeur. *Bernd Alois Zimmermann: Dokumente und Interpretationen*. Cologne: Wienand Verlag, 1986. [Konold, BAZ: *Dokumente und Interpretationen*]
- _____. *Bernd Alois Zimmermann: der Komponist und sein Werk*. Cologne: DuMont Buchverlag, 1986.
- _____. «Bernd Alois Zimmermanns zweites Opernprojekt.» *Für und Wider die Literaturoper*. Édité par Sigrid Wiesmann. Laaber: Laaber, 1982, 113-119.

- _____. «Frühe Orchesterwerke Zimmermanns.» Niemöller, *Zwischen den Generationen*, 221-232.
- _____. «Zimmermann-Aspekte: Anmerkungen zu Persönlichkeit und Werk.» *Musik und Bildung* 10 (1978), 630-33.
- _____. «Zimmermanns kompositorische Entwicklung.» Konold, *BAZ: Dokumente und Interpretationen*, 101-109.
- Krakauer, P.M. «Anmerkungen zur Figur der Mutter in der Oper des 20. Jahrhunderts.» *Musikerziehung* 38 (1984), 72-74.
- Krellmann, Hanspeter. «Bernd Alois Zimmermann.» *Musica* 24 (1970), 485-87.
- Kühn, Clemens. «Bernd Alois Zimmermann: ein Abriß.» *Musik und Bildung* 10 (1978), 629-630. Traduction française dans le *Programme de l'Opéra de Bruxelles*, 1983, 18-19.
- _____. «Bernd Alois Zimmermann: ein exemplarischer Fall?» *Die Musik der fünfziger Jahre*. Mayence: Schott, 1985, 89-101.
- _____. «Bernd Alois Zimmermann, *Photopsis*: ein Blick auf das Zitat in der Kunst der Gegenwart.» *Musik und Bildung* 6 (1974), 109-115.
- _____. «Die merkwürdige Berühmtheit Bernd Alois Zimmermanns.» Niemöller, *Zwischen den Generationen*, 137-144.
- _____. *Die Orchesterwerke Bernd Alois Zimmermanns: ein Beitrag zur Musikgeschichte nach 1945*. Schriftenreihe zur Musik 12. Hambourg: Verlag der Musikalienhandlung, Karl Dieter Wagner, 1978.
- _____. *Das Zitat in der Musik der Gegenwart - mit Ausblicken auf bildende Kunst und Literatur*. Schriftenreihe zur Musik. Hambourg: Verlag der Musikalienhandlung, Karl Dieter Wagner, 1972.
- _____. «Zu den Solosonaten Bernd Alois Zimmermanns.» *Musik und Bildung* 10 (1978), 641-644.
- Kumpf, Hans H. «Jazz und Avant-garde.» *Musik und Bildung* 10 (1977), 21-25.
- Labrousse, Gerd, Elisabeth J. Bik, Kees Mercks et Marinus van Hattum. «Texte und Texthandlung in Bernd Alois Zimmermanns *Lingual Requiem für einen jungen Dichter*.» *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 5 (1976), 65-130.

- Lehr, Wilhelm. «Ein Vergleich von Melodie und Zeitgestalt. Für den Unterricht: Werke von Penderecki und Zimmermann analysiert.» *Neue Musikzeitung* 3 (1981), 15-16.
- Lemtis, Nina. «Die Collagetechnik bei Bernd Alois Zimmermann.» Thèse (maîtrise), Université de Berlin (Institut für Musikwissenschaft der Freien Universität Berlin), 1980.
- Leusch, Peter et Dieter Mersch. «Alles auf einmal: zu Bernd Alois Zimmermanns musikphilosophischen Denken.» *MusikTexte* 24 (1988), 46-48.
- Lichtenfeld, Monika. «Bernd Alois Zimmermann.» *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Cassel: Bärenreiter, 1968.
- . «Bernd Alois Zimmermann.» *Rheinische Musiker* 5 (1967), 136.
- . «Présence von Bernd Alois Zimmermann.» *Melos* 37 (1970), 240.
- Lombardi, Luca. «Souvenirs (prospectifs) de Bernd Alois Zimmermann.» Traduit par Vincent Barras. *Contrechamps* 5 (1985), 78-85.
- Lüttwitz, Heinrich von. «Bernd Alois Zimmermann: *Enchiridion*.» *Musica* 1 (1950), 25.
- . «Bernd Alois Zimmermanns Vermächtnis.» *Neue Zeitschrift für Musik* 1 (1973), 30-31. [*Ich wandte mich und sah an alles Unrecht das geschah unter der Sonne*].
- . «‘Und das Verjagte...’: zur Funktion der Collagen in Bernd Alois Zimmermanns Zeitkugel.» *Literatur und Kunst der Gegenwart* 26 (1979), 311-16.
- . «Von *Requiem für einen jungen Dichter*. Texte.» *Melos/Neue Zeitschrift für Musik* 1 (1974), 12-22.
- Mauser, Siegfried. «Die erkenntnistheoretischen Grundlagen der Zimmermann'schen Zeitphilosophie.» Beyer, *Zeitphilosophie*, 9-19.
- Maehder, Jürgen. «Intellektualisierung des Musiktheaters: Selbstreflexion der Oper.» *Neue Zeitschrift für Musik* 4 (1979), 342-49.
- Mattner, L. «Symposion Bernd Alois Zimmermann in Köln vom 19. bis 21 Februar 1987.» *Die Musikforschung* 40 (1987), 355.

- Michaely, Aloyse. «Toccata - Ciacona - Nocturno: zu Bernd Alois Zimmermanns Oper *Die Soldaten*» in *Musikaheater im 20. Jahrhundert*. Laaber: Laaber Verlag, 1988, 127-204.
- Mies, Paul. «Rheinische Musiker: Bernd Alois Zimmermann.» *Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte* 3 (1956), 45-46.
- Müller, Karl-Josef. «Bernd Alois Zimmermann: *Photoposis*.» *Perspektiven Neuer Musik*. Édité par D. Zimmerschied. Mayence: Schott, 1974, 309-328
- . «Erleben und Messen: zu Bernd Alois Zimmermanns Anschauung der Zeit in seinen letzten Werken.» *Musik und Bildung* 10 (1977), 550-554.
- . «'Weh dem, der allein ist!': zum letzten Werk von Bernd Alois Zimmermann.» *Beiträge zur Geschichte des Oratoriums seit Händel: Festschrift G. Massenkeil zum 60. Geburtstag*. Bonn: Voggenreiter, 1986, 541-555. [*Ich wandte mich und sah an alles Unrecht das geschah unter der Sonne*].
- Niehaus, Manfred. «Monologe für zwei Klaviere.» *Die Garbe* 4 (1970), 224.
- . «Zimmermann als Kompositionlehrer.» Konold, *BAZ: Dokumente und Interpretationen*, 135-139.
- Niemöller, Klaus Wolfgang. «Das komponierte Accelerando.» *Festschrift für Franz Krautwurst zum 65. Geburtstag*. Tutzing: Schneider, 1989, 445-55.
- Niemöller, Klaus Wolfgang et Wulf Konold, éditeurs. *Zwischen den Generationen: Bericht über das Bernd-Alois-Zimmermann-Symposium, Köln 1987*. Kölner Beiträge zur Musikforschung 154. Ratisbonne: Gustav Bosse Verlag, 1989. [Niemöller, *Zwischen den Generationen*].
- . «Religiosität im Schaffen von Bernd Alois Zimmermann.» Niemöller, *Zwischen den Generationen*, 7-24.
- Olshausen-Rossi, Egizia. «Zur Funktion von Sprache und Musik in Bernd Alois Zimmermanns *Lingual Requiem für einen Jungen Dichter*.» Thèse (doctorat), Université de Francfort, 1983.
- Osborne, John. «Lenz, Zimmermann, Kipphardt: Adaptation as Closure.» *German Life and Letters* 38 (1985), 385-394.
- Peters, Rainer. «*Hommage a Stravinsky*: Bernd Alois Zimmermanns Oboekonzert.» *Tibia* 11 (1988), 188-92.

- Rabaté, Jean-Michel. «Joyce, Pound et Zimmermann.» Helleu, *Musica* 88, 163-66.
- Rexroth, Dieter. «Bernd Alois Zimmermann und die Neue Musik: Aspekte einer Zeitverschiebung.» Niemöller, *Zwischen den Generationen*, 253-260.
- Riethmüller, Albrecht. «Bernd Alois Zimmermanns Zeitsphäre.» Niemöller, *Zwischen den Generationen*, 121-136.
- Rothärmel, Marion. «Bernd Alois Zimmermann.» *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edité par Stanley Sadie. New York: MacMillan, 1980.
- . *Der musikalische Zeitbegriff seit Moritz Hauptmann*. Kölner Beiträge zur Musikforschung 25. Ratisbonne: Gustav Boss, 1963.
- . «Der pluralistische Zimmermann.» *Melos* 35 (1968), 97-102.
- Ruf, Wolfgang. «Zimmermann und Jarry: zur *Musique pour les soupers du Roi Ubu*.» Niemöller, *Zwischen den Generationen*, 205-220.
- Schmidt, Dörte. «Es ist genug...: B.A. Zimmermanns 'Ekklesiastische Aktion': Opus summum oder opus ultimum?» *Archiv für Musikwissenschaft* 46 (1989), 121-154.
- Schubert, Reinhold. «Bericht über die *Perspektiven*.» *Die Reihe* 4 (1958), 103-112. Traduction anglaise *Die Reihe* 4 (1960), 103-113.
- Schwinger, Wolfram. «Der explosive Aspekt: Bernd Alois Zimmermann 1918-1970.» *Die Zeit* 21.9.1970.
- Seipt, Angelus. «Bernd Alois Zimmermann: *Die Soldaten*.» in *Neue Musik seit 1945*. Stuttgart: Reclam, 1972, 360-70.
- . «Pluralistisches Musiktheater: zur Oper *Die Soldaten*.» Konold, *BAZ: Dokumente und Interpretationen*, 125-135.
- . «Polyphonie und Collage: die Simultanszenen in Zimmermanns *Soldaten* und das Musiktheater der Gegenwart.» Niemöller, *Zwischen den Generationen*, 145-164.
- Siedentoff, Henning. «Die Neue Musik und die Collage: zu Form und Sprache gegenwärtiger Komponisten.» *Universitas* 1 (1974) 75-82.

- Spies, Markus. «Voix décalées.» Traduit par Ole Hansen-Love. Helleu, *Musica* 88, 95-116. Traduction de «Verlegte Stimmen.» *Programme* pour les représentations des *Soldats*, Francfort, 18.6.1981, 80-101.
- Stuckenschmidt, Hans Heinz. «Ein starker, ein freier Geist: Abschied von dem Komponisten Bernd Alois Zimmermann.» *Melos* 37 (1970), 349.
- Wiesmann, Sigrid. «Bedingungen der Komponierarbeit: Bernd Alois Zimmermanns *Die Soldaten*, Ligeti's *Le Grand Macabre*.» *Für und Wider die Literaturoper*. Édité par Sigrid Wiesmann. Laaber: Laaber, 1982, 27-34.
- Zeidler, Maria. «Bernd Alois Zimmermann: *Tempus Loquendi*...: pezzi ellittici per flauto grande, flauto in sol e flauto basso solo.» *Tibia* 11 (1986), 103-113.
- Zenck, Martin. «'Gesture as a universal language': Die Bedeutung der Joyceschen Poetik in B.A. Zimmermanns *Requiem für einen jungen Dichter*.» Niemöller, *Zwischen den Generationen*, 47-76.
- . «Oratorien nach Auschwitz: zu Bernd Alois Zimmermanns 'Ekklesiastischer Aktion' *Ich wandte mich und sah an alles Unrecht das geschah unter der Sonne*.» *Beiträge zur Geschichte des Oratoriums seit Händel: Festschrift G. Massenkeil zum 60. Geburtstag*. Édité par R. Cadenbach et H. Loos. Bonn: Vögelgenreiter, 1986, 557-586.
- Zender, Hans. «Gedanken zu Zimmermanns *Soldaten*.» *Musik und Bildung* 10 (1978), 653-54. Traduction française partielle dans le *Programme* de l'Opéra de Lyon, 1983.
- Zorman, Moshe. «Music for solo violon 1950-1960: a study in Twentieth-century nontonal melodic writing as exemplified in works by Perle, Shifrin, Ehrlich, Zimmermann and Sessions.» Thèse (doctorat), City University of New York, 1985.