

Bernd Alois Zimmermann

Requiem pour un jeune poète

Direction

Michael Gielen

Jeudi 21 septembre 1995
Théâtre du Châtelet



Festival d'Automne

à Paris 1995

Bernd Alois Zimmermann

(1918-1970)

Requiem für einen jungen Dichter

Requiem pour un jeune poète

Lingual pour récitants, soprano et baryton solo, trois chœurs,
sons électroniques, orchestre, jazz-combo et orgue,
sur différents textes extraits de poèmes et documents d'actualité
(1967-1969)

Prologue

Requiem I

Requiem II

Ricercar, Rappresentazione, Elegia, Tratto, Lamento

Dona nobis pacem

Vlatka Orsanic, soprano
James Johnson, baryton
Bernhard Schir, Karl-Rudolf Menke, récitants
Alexander von Schlippenbach, jazz-combo
Christoph Grund, orgue

Chœur I

Chœur de la Radio de Cologne, WDR (dir. Godfried Ritter)
Chœur de la Radio de Stuttgart, SDR (dir. Rupert Huber)

Chœur II

Chœur du Festival d'Edimbourg (dir. David Jones)

Chœur III

Chœur de la Philharmonie slovaque (dir. Jan Rozehnal)
Chœur de Bratislava (dir. Ladislav Holàsek)

Andreas Breitscheid, régie du son, bande WDR
Oswald Sallaberger, assistant musical

Orchestre Symphonique de la Radio de Baden-Baden, Südwestfunk

Direction

Michael Gielen

Coproduction : Orchestre Symphonique de la Radio de Baden-Baden,
Südwestfunk, Festival de Salzbourg, Biennale de Berlin,
Festival d'Edimbourg, Festival d'Automne à Paris

En coréalisation avec le Théâtre du Châtelet

Avec le concours du Goethe-Institut et du Land de Bade-Würtemberg,
de l'Association Orcofi pour l'Opéra, la Musique et les Arts, et de la Sacem



Requiem pour un jeune poète

Bernd Alois Zimmermann

Le *Requiem für einen jungen Dichter* ne se réfère à aucun jeune poète en particulier (bien que trois poètes, Maïakovski, Essénine et Bayer s'y détachent particulièrement), mais, d'une certaine manière, au jeune poète tout simplement, tel que nous pouvons nous le représenter pour la période des cinquante dernières années, dans ses multiples relations avec ce qui définit sa situation intellectuelle, culturelle, historique et linguistique, une situation qui est aussi la nôtre, la situation européenne de 1920 à 1970. Le choix des textes fut déterminé par ce point de vue. J'ai utilisé des extraits des œuvres de Maïakovski, Joyce, Pound, Camus, Jahn, Weöres, Schwitters et Bayer ainsi que de larges passages des *Investigations philosophiques* de Wittgenstein et des parties de discours d'hommes politiques et de personnalités prononcés à diverses occasions de la vie publique de l'époque citée ci-dessus, en plus du texte latin de la *Messe des morts*.

Le *Requiem* porte le sous-titre : *Lingual*, pièce parlée. En lui se recourent les formes des poèmes précités et celles de la pièce radiophonique, du *feature* [documentaire], du reportage, avec celles de la cantate et de l'oratorio. Il y a là de nombreux intermédiaires qui s'étendent de la langue parlée au mot chanté en passant par le «parlé» mis en musique. A cette occasion, la langue en tant que telle est diversement traitée dans les domaines les plus différents, mais le mot en soi est globalement préservé. Pris isolément aussi bien qu'en groupe, il est surtout extrait du contexte sémantique et réuni en plusieurs groupes qui sont alors «montés» selon les principes de la composition musicale. Ceci a lieu à l'aide de procédés rythmiques que l'on pourrait par analogie qualifier d'isorythmiques. En conséquence, la dimension sémantique s'efface et c'est surtout le timbre propre à chaque langue qui acquiert une qualité musicale.

En plus de l'allemand, les langues étrangères suivantes sont utilisées : le latin, le grec, l'anglais, le français, le hongrois, le tchèque et le russe.

Le *Lingual* se trouve pour ainsi dire sur un troisième plan entre parole et musique. L'une n'est plus soumise à l'autre : toutes les deux s'interpénètrent de manière très profonde. Chœurs et sons électroniques, bruits et montages se rencontrent sur ce plan, comme le font les collages d'événements politiques, les actions des récitants, les chanteurs solistes, l'ensemble de jazz et l'orchestre.

L'œuvre fut écrite entre 1967 et 1969. Elle est divisée essentiellement en quatre parties «fon-

dues enchaînées». On commence par un prologue largement étendu construit avec des citations de Joyce, Wittgenstein, des extraits de discours du pape Jean XXIII et de Dubcek ainsi que des chœurs d'hommes très denses vocalement. On passe ensuite du *Requiem I*, qui provient presque exclusivement des groupes de haut-parleurs formant un cercle autour du public, au *Requiem II*, qui est pour l'essentiel confié aux chanteurs solistes, au chœur et à l'orchestre ; on aboutit finalement au *Dona nobis pacem* qui met en jeu l'ensemble du dispositif sonore de l'œuvre.

A propos du mécontentement productif

Bernd Alois Zimmermann

L'histoire de la musique achemine le compositeur vers son temps, son lieu, sa tâche. Cette tâche consiste à accomplir ce qui est nécessaire. Le compositeur doit donc clairement savoir où il se situe, avoir une conscience critique de l'espace historique où il se trouve, et être pleinement conscient de la tâche qui est la sienne : fonder, en dernière analyse, une tradition. Car ce n'est pas la tradition qui produit le compositeur, mais c'est le compositeur qui produit la tradition.

Que signifie cependant pour le compositeur «accomplir ce qui est nécessaire» ? Il s'agit, parmi des milliers de possibilités, et compte tenu des diverses contraintes qui président à la composition (au sens étroit et au sens large de ce terme), de trouver cette solution unique qui fera coïncider l'idée compositionnelle et la réalité musicale. Un processus d'une complexité telle qu'on peut à peine la décrire. Composer, c'est avant tout et sans cesse prendre des décisions ; la liberté du compositeur n'est autre que la liberté de décider. Le lieu spirituel du compositeur est déterminé par la somme de ses décisions au sein des multiples réfractions de la vie spirituelle, telle qu'elle l'entoure ; ses moyens stylistiques sont des suites de délibérations qui résultent des comportements déterminant l'image du compositeur et des décisions ainsi déterminées, une chaîne continue de décisions : un organisme en constante activité, dont le moteur est alimenté par l'inspiration musicale ; «un organisme et non une simple suite de causes et d'effets», comme le disait Saint-Exupéry.

Traduction John Cohen

A paraître, Contrechamps, janvier 1996

Requiem pour un jeune poète Fiche technique

Dédicace

Ad Honorem St. Hermanni-Josephi

Durée

Environ 65 minutes

Effectif

3 chœurs
2 bandes magnétiques à 4 pistes
2 récitants — soprano solo — basse solo
4 flûtes, 4 hautbois, 4 clarinettes, 2 saxophones, 3 bassons — 5 cors, 5 trompettes, 5 trombones, 1 tuba — percussions, timbales — orgue — harpe, 2 pianos, accordéon, mandoline — 10 violoncelles, 8 contrebasses — jazz combo (saxophone, cornet, piano, basse, percussion)
La bande a été réalisée par le compositeur dans les studios de la WDR à Cologne et restaurée par Andreas Breitscheid en 1995.

La partition a été publiée par Schott en 1977.

Disposition selon la partition

Orchestre, Solistes et Chœur I : Sur scène

Chœur II Au fond de la salle

Chœur III A droite et à gauche

Bande I Piste 1 Angle gauche, au fond
Piste 2 Angle gauche, devant
Piste 3 Angle droit, devant
Piste 4 Angle droit, au fond

Bande II Piste 1 A droite
Piste 2 Sur scène
Piste 3 A gauche
Piste 4 Au fond de la salle

Histoire des interprétations de l'œuvre

Le *Requiem pour un jeune poète*, créé le 11 décembre 1969, à la *Rheinhalle* de Düsseldorf, sous la direction de Michael Gielen, ne fut exécuté qu'à huit reprises entre sa création et 1993. Michael Gielen reprit la partition à Amsterdam, pour le Holland Festival, le 20 juin 1971, puis à Berlin, pour les Berliner Festwochen, le 19 septembre 1973. L'œuvre ne fut plus donnée jusqu'en 1986, date à laquelle Gary Bertini la dirigea à Cologne, le 25 septembre, et à Strasbourg, pour *Musica 86*, le 27 septembre. Manfred Schreier à Stuttgart, pour les Tage für Neue Musik (14 novembre 1987), puis Zoltán Peskó, à Bratislava (24 octobre 1993) et à Vienne, pour le Festival Wien Modern (26 octobre 1993), se mesurèrent ensuite à la partition de Zimmermann.

Depuis le début de l'année 1995, l'œuvre a connu ou connaîtra — grâce à une coproduction de la Radio de Baden-Baden (*Südwestfunk*), du Festival de Salzbourg, des Berliner Festwochen, du Festival International d'Edimbourg et du

Festival d'Automne à Paris —, six exécutions placées sous la direction de Michael Gielen : Salzbourg (12 mars et 1er septembre), Berlin (14 mars), Edimbourg (29 août), Paris (21 septembre) et Cologne (23 septembre). CD à paraître, Sony (septembre 1995).

Bibliographie

Contrechamps, 5, Novembre 1985.

Die Soldaten, *Musica 88/Dernières Nouvelles d'Alsace/Contrechamps*, 1988.

Les Soldats, *L'Avant-Scène Opéra*, 156, 1993.

Die Soldaten, Opéra Bastille, 1994.

Ecrits, *Contrechamps* (à paraître, janvier 1996).

Discographie

Requiem für einen jungen Dichter, sous la direction de Gary Bertini, Wergo, WER 6018050.

Un enregistrement CD de la production 1995 est à paraître chez Sony (septembre 1995).

Livret

Une traduction française de l'ensemble des textes utilisés par Zimmermann, établie par Laurent Feneyrou, a été réalisée à l'occasion de ce concert.



Bernd Alois Zimmermann, 1957 DR
(in B.A. Zimmermann, de Wulf Konold, Ed. Dumont)

Témoignage, 1970

Michael Gielen

Il est singulier de constater avec quelle évidence, quelques semaines seulement après la mort de Zimmermann, deux points apparaissent très clairement : d'une part le statut compositionnel de sa création, qui, des *Soldaten* [Soldats] au *Requiem*, dresse le bilan de l'époque passée ; d'autre part, la rigueur avec laquelle sa vie et son œuvre convergent vers le *Requiem* et vers la mort. Le même ordre inflexible qui avait marqué sa vie règne dans les dernières œuvres. Les facteurs qui l'ont construit, ceux qui ordonnaient ensuite à l'élément créatif de se manifester précisément sous cette forme, étaient aussi d'objectives contraintes. Sa nature intellectuelle, sa constitution psychique, sa logique compositionnelle étaient de la même manière intransigeantes. Ce qui signifie aussi qu'il ne pouvait s'en défaire.

Il avait entièrement épuisé les possibilités que proposait ce que son système de composition était devenu. La série d'œuvres des *Soldaten* en passant par *Dialogue*, *Monologue*, la *Sonate pour violoncelle seul* et le *Deuxième concerto pour violoncelle* jusqu'au *Requiem*, sont une variation magistrale sur une seule et même idée, les parties d'une œuvre immense et unique. Ce cristal : son style de la maturité, ouvert et approfondi dans toutes les directions, à travers un amour et une attention sans fin. Et cette réalisation intellectuelle presque inconcevable fut accomplie, bien qu'il n'ait jamais pu se consacrer exclusivement à la composition.

Mais avec le *Requiem*, un nouveau point fut atteint où les possibilités immanentes à la vie écoulée et à la composition s'étaient épuisées. La mort s'intègre organiquement à l'œuvre. Une impulsion totalement nouvelle n'était plus possible : la musique se développait si loin de lui. Il se refusait à suivre l'esprit du temps. Sa loyauté pour un concept plus traditionnel de l'œuvre d'art autonome était fondamentale. Son œuvre tardive est document du débat intellectuel des années soixante, notamment à travers une discussion, même périphérique, sur l'improvisation et l'aléatoire des derniers temps, et à travers la prise en compte et en considération de la contradiction, en particulier dans sa dernière œuvre, *Ekklesiastische Aktion* [Action ecclésiastique].

Mon premier contact avec sa musique fut la lecture des *Soldaten*. Il y tenait particulièrement, plus qu'à aucune autre partition. Elle appartient aux rares opéras qui resteront de notre siècle : *Wozzeck*, *Moses und Aron*, *Lulu*, *Die Soldaten*. Pas plus.

Les relations personnelles étaient rarement sans

soucis, parce que son imagination était toujours en avance d'une longueur sur la pratique musicale en vigueur, et parce qu'il ne pouvait pas concevoir que, pour cette raison précisément, nous, interprètes, ne pouvions proposer, pour une première exécution, qu'une approximation de la partition. Il m'arrivait parfois, à moi aussi, de ne pouvoir contenir, malgré une connaissance précise de la signification de sa musique, une certaine impatience à son égard, lui qui exigeait sans cesse «trop» de nous. Nous savons que les pièces réputées injouables (depuis Beethoven) deviennent jouables avec le temps.

Mais ce qui rendait toute création si problématique était sans doute cette grande difficulté technique, associée à l'exigence intellectuelle inhabituelle d'une musique qui assimile le passé et se projette dans l'inconnu. Les années qui séparent le refus des *Soldaten* et leur création furent parmi les plus difficiles de sa vie. Un pas de plus dans la conquête de son œuvre ne fut vraiment possible qu'après la création de la grande œuvre précédente. Il tenait la création du *Requiem* pour déterminante, en témoignent quelques lignes de la dernière lettre qu'il m'adressa : «Dans la plus grande détresse ! — il y a des concerts qui doivent avoir lieu, même dans les pires conditions, puisque le moment de l'exécution est d'une importance fondamentale pour l'existence intellectuelle du compositeur. C'est ici le cas... Souviens-toi de 1965 : c'était aussi le moment où la pièce devait voir le jour, sinon elle ne l'aurait jamais vu. Je veux parler des *Soldaten*. Pour le *Requiem*, les conditions sont à la vérité tout autres, mais l'importance est plus grande encore, une importance véritable ! (J'écris cela non pas parce que je suis dans un état d'esprit tel je ne l'ai jamais été, mais parce qu'en fait absolument TOUT en dépend — et c'est un état des choses objectif...)».

Vie et œuvre tissaient un lien véritablement existentiel. Il a gardé fidélité à la tradition musicale, puisse la vie musicale à venir la lui préserver.

Traduction Laurent Feneyrou

De la genèse de l'œuvre
d'après Klaus Ebbeke

I

Dans le *Requiem für einen jungen Dichter*, son chef-d'œuvre de la dernière période, Zimmermann ne résume pas seulement sa propre biographie, mais aussi la situation spirituelle de son temps, les presque cinquante ans qui séparent la Révolution d'Octobre de l'entrée des troupes du Pacte de Varsovie en Tchécoslovaquie.

Le *Requiem für einen jungen Dichter* est la réalisation la plus vaste du projet d'oratorio qui occupa Zimmermann depuis le milieu des années 1950. Ce projet trouve son origine dans les esquisses de la cantate *Omnia tempus habent*, devenue autonome en 1957. En août 1955, l'œuvre avait été élargie aux dimensions d'une structure en trois parties. En août 1956, Zimmermann franchit une étape décisive vers une conception qui, d'une certaine manière, restera valide : «Le changement porte avant tout sur la prise en compte de textes supplémentaires par rapport aux textes bibliques. Dans le latin de la Vulgate, les textes bibliques que je vous avais déjà mentionnés auparavant, le *Psaume 139*, au début, et le *Psaume 148*, à la fin de l'œuvre, demeurent. Dans la traduction de Luther, les chapitres 3 et 4 de l'*Ecclésiaste* constituent, tels un *cantus firmus*, la base textuelle de l'importante section centrale. Les nouveaux textes à ajouter représentent d'une certaine manière l'exégèse des textes bibliques, témoignant du flot ininterrompu de littérature relative aux choses dernières, de l'antiquité à nos jours. J'ai choisi les poèmes suivants dont certains extraits caractéristiques rendent tout particulièrement manifestes les rapports avec les chapitres de l'*Ecclésiaste* : la Bhagavadgita, Grégoire de Nysse, Boèce, Shakespeare (*Macbeth*, VI/5), Novalis (*Hymnes à la nuit*), Dostoïevski (*Le grand Inquisiteur*), James Joyce (*Ulysse*), Gottfried Benn (*Poèmes statiques*, *Flot ivre*), Léon [Gontran] Damas, G[wendolyn Elizabeth] Brooks, Paul Vesej [Samuel Allen], Dagmar Nick. D'un point de vue formel, je pense organiser la section centrale en utilisant une technique musicale dérivée du *stream of consciousness* [monologue intérieur]. Il s'agit de quelque chose d'absolument nouveau, et je voudrais prendre mon temps pour pouvoir appliquer en musique ces nouvelles idées, d'une manière appropriée» (Lettre à Eigel Kruttge, 01/11/1956).

Zimmermann avait préparé des extraits dactylographiés de la majeure partie des textes mentionnés dans sa lettre, ce qui témoigne d'un

stade avancé du travail qu'il poursuivait jusqu'aux esquisses de montage des textes, dans lesquelles il consigna aussi les premières idées relatives à la forme musicale. Mais il manque encore tout le complexe Maïakovski — qui apparaît en 1963 —, il manque Pound, qui ne fut inclus dans le projet qu'en 1965, il manque Schwitters, il manque tous les documents d'actualités. En revanche, figure déjà la confrontation du *Grand Inquisiteur* de Dostoïevski avec un deuxième texte, qui n'est pas encore l'*Ecclésiaste*, mais un tissu de fragments d'un poème de Gottfried Benn, — *certaines soirs de la vie*.

Après cela, le projet ne sera plus poursuivi. Dans les années 1957/1958 naît *Omnia tempus habent* et, à partir de la fin de l'année 1957, *Die Soldaten*. A la fin de l'année 1959, alors que l'opéra traverse une crise, Zimmermann reprend son projet d'oratorio. Toutefois le travail n'avançant pas, Zimmermann prie la Westdeutscher Rundfunk d'abandonner sa commande d'oratorio passée en 1956, au profit d'une composition pour deux pianos et orchestre, les *Dialoge*. En septembre 1963, Zimmermann reparle d'un projet d'oratorio, cette fois d'une *Majakowskij-Kantate*. Le 17 février 1964, il informe son éditeur, Schott, que la WDR lui a passé commande d'une *Cantate pour baryton solo, 2 récitants, chœur et grand orchestre, «A Serge Essénine»*. Zimmermann se renseigne alors sur les chants révolutionnaires et ouvriers. Dans une lettre, il esquisse le projet d'une combinaison de chœurs professionnels avec «un chœur d'ouvriers d'au maximum 300 chanteurs». En plus de cet effectif encore classique, le projet prévoit maintenant une utilisation intense du montage. En novembre 1965, il prie ses éditeurs de clarifier les questions de droits d'auteur quant aux textes qu'il envisage. La cantate, qui a désormais pour titre *Requiem für einen jungen Dichter*, doit recourir aux textes suivants : «L'intégralité de *A Serge Essénine* de Maïakovski dans la traduction de Karl Dedecius ; de longues citations du *Canto LXXIX* d'Ezra Pound dans la traduction de Eva Hesse ; puis de courts extraits de Joyce, Benn, Brecht, Dostoïevski, et Grégoire de Nysse, ainsi que de très courtes réalisations de poètes ayant entretenu de près ou de loin une relation poétique, intellectuelle ou personnelle avec Essénine ou Maïakovski» (Lettre à Wendelin Müller-Blattau, 10/11/1965).

De cette phase de travail datent les complexes de montages sur bande magnétique connus dans la partition actuelle sous le nom de *Comp. V* et *VI* et la *Comp. VII*, baptisée dans une esquisse *Bandkomplex I, II* et *III*. Le travail sur l'œuvre semble alors déboucher sur la version

actuelle, sans détours ni intermédiaires signifiants, cependant que diverses nouveautés viennent s'insérer dans un tissu perpétuellement élargi. En novembre 1968, les photographies des parties C (*Rappresentazione*) à F (*Lamento*) de la partition sont archivées à la WDR. La majeure partie du travail sur les complexes se déroule de janvier à mars 1969, même si un passage, *frage : worauf hoffen ?* [question : qu'espérer ?], n'est inséré qu'après mai 1969.

II

Au moment de la création, il n'existait aucune partition comparable au *Requiem*. La profonde impression que ressentirent de nombreux auditeurs de la première ne se reproduisit plus de la même manière lors des exécutions ultérieures : aucune œuvre ne peut assumer l'aura que le temps lui confère. En outre, le *Requiem* a perdu son caractère unique d'alors. Nous sommes habitués aux multiples transgressions dans le domaine de l'art acoustique, nous ne nous soucions plus des dénominations telles que «oratorio», «cantate», ou «*Hörspiel*» [Pièce radiophonique] : le message du *Lingual* de Zimmermann nous semble plus familier. Si nous pouvons déceler aujourd'hui différentes influences dans la forme acoustique du *Lingual* (les *Etudes de jeu de son* de Paul Pörtner, *Fa:m'Ahniesgwow* de Hans G. Helm, mais aussi les actions du happening et du mouvement Fluxus), il s'agit de phénomènes limitrophes dans les champs respectifs du *Hörspiel*, de la littérature et des arts plastiques, qui n'étaient pas ancrés dans la conscience universelle. La prouesse de Zimmermann réside dans le rassemblement de tels éléments, dispersés au sein d'une œuvre à l'empreinte toute personnelle, dont nous pouvons aujourd'hui mesurer l'importance historique.

III

Dans son texte d'introduction, Zimmermann divise le *Requiem für einen jungen Dichter* en quatre parties : *Prolog*, *Requiem I*, *Requiem II* et *Dona nobis pacem*. La *Messe des morts* latine constitue le cadre général de la composition, mais dans une sélection et un arrangement personnels relativement à l'ordre des parties. Zimmermann n'utilise pas le *Requiem* habituel, mais choisit, pour l'essentiel, le *Requiem pour les frères, parents et bienfaiteurs défunts*, qui se différencie des textes du *Requiem* traditionnel dans les sections *Oratio*, *Secreta*, *Postcommunio*, et dans ses lectures. Ce choix révèle que le *Requiem* ne se réfère pas à une

mort anonyme, mais à la mort de ceux dont Zimmermann se sent proche. Plusieurs parties de la liturgie s'inscrivent dans le *Prolog* : *Postcommunio* — la section qui se trouve habituellement à la fin de la liturgie mais qui exprime ici la disposition de toute la composition —, *Introitus*, *Oratio* du *Requiem pour tous les fidèles défunts* et *Lectio*.

Le *Requiem I* commence en revanche avec l'*Introitus*, de même que le *Requiem II*. Dans la *Rappresentazione* du *Requiem II* se trouvent encore des sections de l'*Introitus*, du *Kyrie* et de la *Lectio*, peut-être choisis pour leur contenu apocalyptique. Enfin, le *Dona nobis pacem* de la dernière section est partie intégrante de la liturgie normale et n'appartient pas à la *Messe des morts*, dont la prière est *dona eis requiem*. Il devient ici clair que le compositeur exprime avec le texte liturgique un message personnel. Tout aussi claires, les raisons pour lesquelles le *Dona nobis pacem* est traité comme une section indépendante. La liturgie imaginaire du *Requiem* est parcourue. Le cri *Dona nobis pacem* est placé sur un autre plan. Jörn Peter Hiekel a attiré l'attention sur la similitude manifeste entre la mélodie du *Dona nobis pacem* et le chant ouvrier *Frères, vers le soleil, vers la liberté* — un résidu du projet initial de cantate avec chants et chœurs ouvriers. Cette similitude, difficilement sensible au début du mouvement dans l'augmentation de type *cantus firmus* du chœur d'hommes, devient perceptible à la fin de la composition, lorsque les cuivres jouent la mélodie en fanfare, au-dessus du tumulte des *tutti* du chœur et de l'orchestre, et des bruits de manifestations diffusés sur la bande. En même temps, cette allusion prend place à la fin du *Lamento*, quand le chœur d'hommes conclut par les mots de l'*Ode à la joie* de Schiller — texte de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven : «Frères, au plus haut des cieux/Doit régner un père aimant».

Le *Prolog* est l'une des dernières sections de l'œuvre à avoir été composée. Le discours d'Alexander Dubček, sur la Piste 4 de la Bande I (dans l'angle droit, au fond de la salle), représente le *terminus post quem* naturel de la réalisation des bandes du *Prolog*. Le maniement des textes, plus global que celui des complexes, mais qui remplit néanmoins une fonction musicale et dramatique particulière, pourrait confirmer cette argumentation. Zimmermann a très spontanément assimilé des éléments dans le *Requiem*. Le début du *Ricercar* et le passage *wie jeder weiß, wie jeder wußte* [comme chacun sait, comme chacun savait], sont extraits d'un roman de Konrad Bayer, *le sixième sens*, dans l'édition de 1969. La date du suicide d'Alfred Feussner, le récitant de ces passages,

marque ici le *terminus ante quem*, août 1969. Bien que le premier recueil d'écrits philosophiques de Wittgenstein incluant le *Tractatus logico-philosophicus* suivi des *Investigations philosophiques*, ait été publié en 1960, rien ne permet d'indiquer que la connaissance qu'avait Zimmermann de l'œuvre de Wittgenstein remonte à cette année 1960. Son premier contact avec les *Investigations philosophiques* date très vraisemblablement de l'année de publication de l'édition citée, sinon après. La hâte avec laquelle Zimmermann travailla sur le *Prolog* est démontrée par le fait que, contrairement à son habitude, il ne prépara aucun extrait dactylographié, mais qu'il marqua directement dans son exemplaire les passages et les instructions pour le récitant, son ami Raoul Wolfgang Schnell, le réalisateur de *Hörspiele*.

Mais le texte de Wittgenstein n'a pas qu'une présence purement symbolique — ce que pourrait laisser entendre un tel procédé. La dramaturgie musicale attribuée au récitant une position dans la salle de concert (au fond, à gauche), qui demeure la même dans tout le *Prolog*. Le récitant lui-même est caractérisé : *Voix d'homme : texte clair*, et le texte latin d'Augustin a été traduit. Tous les procédés concourent à la plus grande intelligibilité possible. Le texte de Wittgenstein acquiert ainsi la position et la fonction d'un programme : « j'appellerai aussi l'ensemble : la langue et les activités avec lesquelles elle est liée, » jeux de langage », dernière phrase de Wittgenstein citée à la fin du *Prolog*. *Lingual* est le terme désignant le genre de la composition. Il n'est pas question de musique. Le *Requiem* est un jeu de langage, qui tente de saisir la totalité du monde avec les moyens de la composition musicale.

IV

La dédicace de l'œuvre *Ad Honorem St. Hermanni-Josephi* se réfère au saint enterré au cloître de Steinfeld, où Zimmermann fit ses études. Toutefois, l'aspect liturgique n'est qu'un aspect parmi d'autres et, d'après de nombreuses indications, relativement tardif. Le *Prolog* avec ses quatre voix récitant inaltérées, de même que le *Dona nobis pacem* et peut-être aussi les invocations *Requiem...*, au début des *Requiem I* et *II*, sont probablement le résultat d'une ultime modification dans sa conception de la cantate d'après Maïakovski, d'une œuvre qui, le nœud de la tragédie se resserrant toujours plus, allait devenir le propre *Requiem* de Zimmermann. Composés minutieusement, mot à mot, les complexes des *Requiem I* et *II* forment le véritable noyau de l'œuvre. Mais s'ils aboutissaient un à un, leur inscription dans l'œuvre créait quelques difficultés. Différentes combinaisons furent examinées avant d'aboutir à la forme actuelle. Les parties *live — Rappresentazione, Elegia et Lamento* du *Requiem II* — ont été parmi les premières composées. Les intentions initiales sont particulièrement tangibles dans ce noyau de l'œuvre. Pourtant, au cours du travail, l'œuvre devint de plus en plus une affaire existentielle. Le dernier complexe du *Requiem II* est un collage de citations extraites des *Carnets de Gustav Anias Horn* de Hans Henny Jahnn, et il semble que le compositeur s'y exprime derrière un masque : « Depuis plusieurs années, je suis presque muet ; je ne sais pas si je lutte contre une sorte de fatigue, contre l'emprise croissante d'une mort incompréhensible ».

Traduction Laurent Feneyrou

Biographies

Bernd Alois Zimmermann. Né à Bliesheim en 1918. Après ses études à Steinfeld, il s'initie à la musique et entre au collège de l'Eglise des Apôtres à Cologne, puis interrompt ses études de philologie à l'Université de Bonn pour des études de musique à la *Musikhochschule* de Cologne. Mobilisé de 1939 à 1942, il suit, à son retour, les cours de composition de Lemacher et Jarnach, disciple de Busoni. Stagiaire à la Radio de Cologne, il abandonne sa thèse sur la fugue dans la musique moderne, et suit les cours d'été de Darmstadt (1948-1950). Nommé lecteur en théorie musicale à l'Université de Cologne (1950), puis professeur de composition et d'analyse à la *Musikhochschule* de Cologne (1958), il dirige un séminaire sur les musiques de film, de scène et de radio. Deux séjours à la Villa Massimo, à Rome (1957 et 1963), viennent rompre son existence rhénane. Il se donne la mort à Grosskönigsdorf en 1970. Parmi ses œuvres : *Perspektiven, Omnia tempus habent, Dialoge, Musique pour les soupers du Roi Ubu, Photoptosis, Stille und Umkehr, Die Soldaten*, les concertos pour violon, hautbois, trompette ou violoncelle et diverses sonates.

Michael Gielen, compositeur et chef d'orchestre. Né à Dresde en 1927, Michael Gielen quitte l'Allemagne pour l'Argentine en 1940. Il étudie la philosophie, le piano, la théorie et la composition à Buenos Aires, devient répétiteur au Teatro Colon. Engagé au Wiener Staatsoper en 1950, il ne cesse dès lors de diriger : l'Opéra de Stockholm, de Francfort, des Pays-Bas, mais aussi l'Orchestre National de Belgique, le BBC Symphony Orchestra ou le Cincinnati Symphony Orchestra. Parmi ses œuvres : *Ein Tag tritt hervor* (1963), *die glocken sind auf falscher spur* (1969) ou *Pflicht und Neigung* (1989).

Orchestre Symphonique de la Radio de Baden-Baden, Südwestfunk. Fondé en 1946, grâce aux autorités françaises d'occupation et à la ténacité de Heinrich Strobel, l'orchestre a toujours eu pour mission de porter à la connaissance du public les musiques de notre temps. Dirigé depuis 1986 par Michael Gielen, il a été confronté aux styles des plus grands chefs d'orchestre et compositeurs de l'après-guerre. Associé aux Donaueschinger Musiktage, il est régulièrement invité par la plupart des festivals de musique contemporaine.

Chœur de la Radio de Cologne. Créé en 1948 sous l'impulsion de la WDR, le chœur a été dirigé par Bernhard Zimmermann, Herbert Schemus et, depuis 1992, par Helmuth Froschauer assisté de Godfried Ritter. Son répertoire s'étend de la musique du Moyen-Age à la musique contemporaine.

Chœur de la Radio de Stuttgart. Créé en 1946, le chœur est dirigé, depuis 1990, par Rupert Huber. Le travail de ses 36 chanteuses et chanteurs embrasse

concerts symphoniques et productions en studio, le plus souvent a cappella, accordant une place importante à la musique contemporaine.

Chœur du Festival d'Edimbourg. Fort de ses 230 membres, le chœur, créé en 1965 par Arthur Oldham et dirigé depuis 1994 par David Jones, se divise en trois sections : Edimbourg, Glasgow et Aberdeen. Il est régulièrement invité par le Festival d'Edimbourg et travaille avec de nombreux chefs.

Chœur de la Philharmonie Slovaque. Créé en 1946 à Bratislava, le chœur s'associe en 1957 à la Philharmonie Slovaque. Interprète de nombreux répertoires, il est régulièrement invité par le Printemps de Prague ou les Wiener Festwochen. Depuis 1990, son chef de chœur est Jan Rozehnal.

Chœur de Bratislava. Créé en 1971 sous l'impulsion du Centre Culturel de la capitale de la République Slovaque, le chœur est placé, depuis 1977, sous la direction de Ladislav Holásek. A son répertoire figurent plus d'une cinquantaine d'oratorios, de cantates et de messes.

Oswald Sallaberger, assistant musical. Violoniste concertiste, il étudie la direction auprès de Michael Gielen à Salzbourg. Assistant auprès du Gustav Mahler Jugendorchester qu'il dirige pour la première fois en 1992, assistant de Claudio Abbado pour Wien Modern, il débute en 1993 au Festival de Salzbourg.

Vlatka Orsanic, soprano. Née à Zabok, en Croatie, elle étudie le chant à l'Ecole de Musique de Varazdin, à Ljubljana et à Vienne. Lauréate du Prix Mario del Monaco et du Concours d'Ostende, elle entre en 1990 au Landestheater de Salzbourg. Elle est membre du Staatstheater de Darmstadt depuis 1992.

James Johnson, baryton. Après ses études au Curtis Institute, il participe à diverses productions des Opéras de Braunschweig, Cologne et Graz. En 1987, il fait ses débuts au Festival de Bayreuth. Interprète privilégié de l'œuvre de Wagner, il est notamment Amfortas, Kurnewal, et Wotan

Bernhard Schir, récitant. Né à Vienne, il suit le Max Reinhardt Seminar et étudie le chant. Après ses débuts au Wiener Volkstheater, il joue au Schauspielhaus de Francfort et au Josefstädter Theater. Familier de l'œuvre de Zimmermann, il est l'un des récitants de l'Ekklesiastische Aktion à Berlin en 1994.

Karl-Rudolf Menke, récitant. Né en 1949, il étudie les lettres et le théâtre à Cologne. Depuis 1974, il est récitant dans les productions du Südwestfunk de Baden-Baden et participe à des émissions littéraires et musicales, tout en doublant feuilletons et documentaires pour ARD ou Arte.



