

Zeitschrift:	Dissonance
Herausgeber:	Association suisse des musiciens
Band:	- (2000)
Heft:	66
Artikel:	"Nobody knows de trouble I see" : la hache épargnera-t-elle le charpentier?
Autor:	Steiner, Christoph
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-927843

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 06.02.2026

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

«NOBODY KNOWS DE TROUBLE I SEE» PAR CHRISTOPH STEINER

La hache épargnera-t-elle le charpentier*?

Une nouvelle formation fait florès en Suisse: la gestion culturelle. Le prétexte en est: tenir compte de la demande croissante de culture et du changement du contexte économique pour lancer une nouvelle filière d'apprentissage. Le but est de professionnaliser le commerce de la culture. On cherche des gens qui s'intéressent autant à la culture qu'aux processus économiques, et qui aient des notions solides de marketing et de droit. Ils fonctionneront comme médiateurs entre des mondes séparés. Ailleurs aussi, comme à l'occasion de la restructuration de la fondation Pro Helvetia, on discute du rôle que jouent les activités culturelles dans un contexte dominé par les idéologies économiques et le vent de la libéralisation. Le problème crucial consiste à expliquer à un courtier en Bourse l'intérêt qu'il aurait à investir dans la culture. Mais l'explication n'est pas si simple. A quel moment se produit-il de la culture? Qu'est-ce que le sponsoring? Ces notions ne suffisent absolument pas et manquent de définitions valables partout. D'autres questions se posent rapidement. Que signifie une culture digne d'être soutenue? Quand le sponsoring devient-il digne de la culture? Qui pose les questions? Qui y répond, et avec quels intérêts? La confusion babylonienne et les dialogues de sourds ne sont pas loin.

Dans l'article qui suit, un exemple frappant de l'histoire récente de la musique permettra de démontrer combien l'appréciation d'une œuvre donnée, ici le concerto de trompette de Bernd Alois Zimmermann, *Nobody knows de trouble I see*, dépend du cadre mental préexistant à une certaine époque (les années 1950), et combien on cherche à corseter la création artistique et l'expérience sensorielle dans des moules préétablis. Je voudrais signaler en même temps que le cas isolé mérite d'être protégé contre la généralisation, ce qui me paraît être une tâche ardue, pour au moins trois raisons. Premièrement, les partis qui mènent leurs campagnes électorales en attisant la haine contre les artistes recueillent les suffrages d'une grande partie de la population dans les «Etats d'opérette» (Georg Kreisler). Deuxièmement, il est moins risqué de moduler la politique culturelle en renvoyant aux contraintes économiques objectives qu'en se référant à des points de vue esthétiques ou politiques. Troisièmement, les jugements déterminants ressortent souvent moins des avis exprimés ouvertement et sans fard que des déclarations savamment ambiguës des stratégies

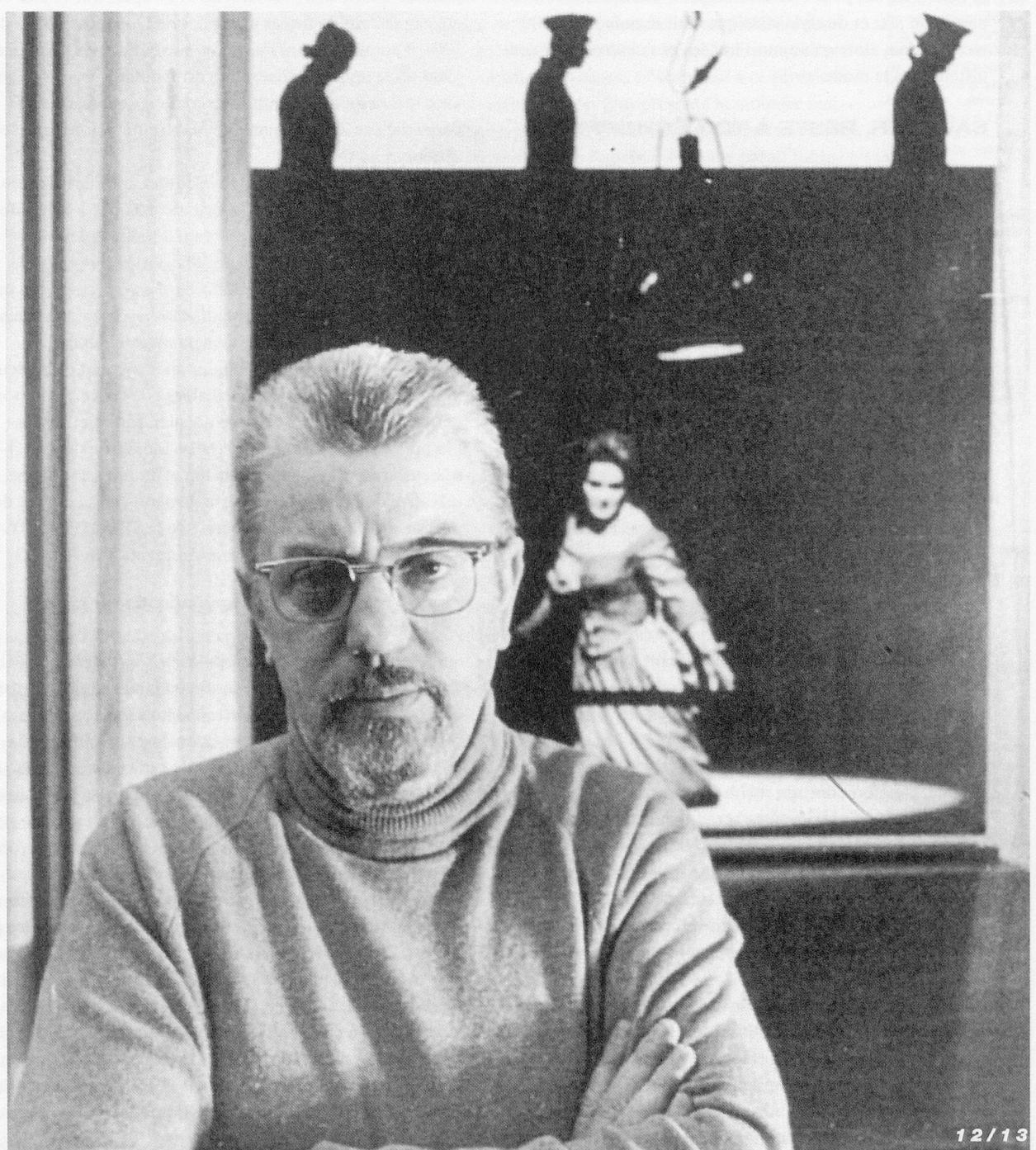
roués de la communication. Ces tendances proliférantes, qui ne sont que des éléments d'une mentalité donnée, ont aussi des retombées dans le domaine musical. Voilà au moins ce que l'étude du passé peut révéler à l'avenir.

LE MORICAUD A FAIT CE QU'ON ATTENDAIT DE LUI

Les échos suscités dans la presse par la première audition du concerto de trompette de Zimmermann, encore intitulé *Darkey's Darkness*, furent négatifs. Le *Hamburger Anzeiger* (12.10.1955) parle d'une «œuvre problématique», dont la «combinaison d'éléments de dodécaphonisme et de jazz» a séduit surtout la jeunesse. Les *Norddeutsche Nachrichten* (13.10.1955) constatent une virtuosité sollicitée «à l'excès» et un tissu sonore résultant de «constellations alambiquées». L'œuvre ne donne «rien de positif» à l'auditeur, ne le touche pas «intérieurement», n'est intéressante qu'en tant que «phénotype et expression de notre époque». Le seul avis supra-régional est la critique de Klaus Wagner dans la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (15.10.1955). Dans une introduction solide sur les rapports du jazz et de la «musique savante moderne» – ou «musique composée, comme disent les théoriciens du jazz» –, il estime que le jazz «en tant que générateur d'impulsions, de stimulant rythmique, d'élément utilisé à des fins expérimentales ou provocatrices n'a jamais joué qu'un rôle passager». Pour Zimmermann, «il s'agit, comme il le confesse lui-même, «d'une confrontation toute personnelle avec les forces fondamentales du jazz authentique; je songe ici à l'emploi d'éléments de style représentés par exemple par les trompettistes Louis Armstrong et Dizzy Gillespie. J'essaie entre autre d'intégrer ici des éléments du jazz dans un dodécaphonisme manié souplement».¹ Or le but est manqué. Ce qui reste après le passage forcé «dans la tuyauterie étroite du dodécaphonisme ne rappelle que de très loin le jazz, par exemple dans le *chorus* suraigu de la trompette solo, au timbre dénaturé, fouetté par le rythme machinal collectif de l'orchestre.» La conception de Zimmermann souffre donc d'une contradiction fondamentale: la combinaison de «structures d'ordre (ponctuel)» et «d'emprunts à une autre sorte de musique «vivant de la spontanéité» (J.E. Berendt) aboutit nécessairement à l'absurdité».

* Zimmerman signifie charpentier en allemand...

1. Dans les écrits concernant le compositeur, cette introduction de Wagner, manifestement inspirée par Zimmermann, n'est plus mentionnée par la suite. La collection de textes publiés par Christof Bitter (Bernd Alois Zimmermann, *Interval und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk*, Mayence 1974) ne reproduit que l'introduction rédigée probablement pour la troisième exécution (fête de la SIMC à Cologne en 1960).



La critique de la deuxième exécution, au festival «musica viva» de Munich (1957), reprend ces objections et les étoffe au point d'être encore plus destructrice. Dans le *Münchner Merkur* (11.2.1957), Helmut Schmidt-Garre qualifie Zimmermann d'«intellectuel anémique», aux mains duquel la «vitalité exubérante» du jazz devient «fausse et agaçante». Dans la *Süddeutsche Zeitung* (12.2.1957), Karl Heinrich Ruppel admet que Zimmermann a fourni mainte contribution notable aux «efforts en vue de réorganiser le matériau sonore», mais qu'on ne le remarque pas dans «ce concerto à la facture vraiment primitive», qui gaspille le talent du soliste.

Par la suite, l'œuvre disparaît presque complètement de l'affiche jusqu'à la fin des années 1980, pour redevenir subitement l'un des concertos de musique contemporaine les plus joués (cf. tableau) – notamment grâce à l'engagement de deux jeunes trompettistes. Mais face à un accueil aussi ravageur et à une époque prisonnière des taux d'audience, de la course au prestige et du *shareholder value*, n'importe quel gestionnaire culturel devra se demander à quoi bon soutenir un artiste qui ne parvient pas à réaliser convenablement ses intentions dans ses œuvres et qui pose en outre des exigences démesurées. Quant aux générations suivantes, elles se demanderont peut-être avec surprise pourquoi la combinaison du jazz et du style classique était si violemment rejetée autrefois, alors qu'aujourd'hui, les projets *crossover* sont justement à la mode.

SAVETIER, RESTE À TON ÉCHOPPE !

Avant de m'attaquer à deux systèmes de pensée des années 1950 qui sont responsables de l'échec de Zimmermann, je voudrais mentionner encore deux raisons, d'ordre institutionnel et biographique, qui ont compliqué les exécutions du concerto de trompette.

La première: dans ses rapports avec les institutions, Zimmermann n'avait pas la «manière». Il chercha un commanditaire pour son concerto de trompette, esquissé en 1951. Au *Südwestdeutscher Rundfunk* (SWF), Heinrich Strobel et Hans Rosbaud auraient préféré un concerto à quatre – pour flûte, hautbois, clarinette et basson, par exemple – ou tout au plus un concerto de hautbois². Mais Zimmermann insistait pour que ce fût son concerto de trompette, ce que Rosbaud n'était disposé à accepter «sous aucun prétexte», préférant proposer un concerto «pour notre excellent premier hautbois solo, M. Schneider».³ Zimmermann accepta finalement la commande, et la première audition de son concerto de hautbois eut lieu le 11 octobre 1952 à Donaueschingen. Quant au concerto de trompette, il parvint à l'imposer au *Nordwestdeutscher Rundfunk* (NWDR) qui, à fin 1953, voulait en fait lui passer commande d'un concerto de piano. La première audition était prévue pour fin 1954, mais prit du retard, au grand dam de Zimmermann, qui revint à la charge au SWF pour demander si une exécution ne serait quand même pas possible à Donaueschingen. Walter Harth répondit que le concerto de trompette était hors de question, puisqu'il s'agissait d'une affaire du NWDR, et que d'ailleurs on ne disposait pas de l'effectif nécessaire⁴. Il est à craindre que ni le SWF ni le NWDR n'aient beaucoup apprécié les initiatives de Zimmermann.

Seconde raison: Zimmermann se fichait comme de l'an quarante des normes des institutions. La partition exige quatorze musiciens de jazz ou ayant au moins quelque expérience du jazz (soliste compris), dont trois saxophones alto. D'où les objections suivantes de Joachim Ernst Berendt: tout enthousiasmé qu'il soit que Zimmermann ait accepté

pareille commande, il ne voit pas de possibilité d'exécuter l'œuvre au SWF à cause des problèmes d'effectif. Comme le mélange de saxophonistes de jazz et de saxophonistes de l'orchestre n'a jamais donné de bons résultats jusqu'ici, le mieux serait que tous les saxophonistes proviennent du *big band* d'Edelhagen. Mais ce dernier a l'effectif habituel (2 altos, 2 ténors et 1 baryton) et ne dispose ni de trois saxophonistes alto, ni des instruments mêmes. Pour justifier l'exécution d'une œuvre de ce genre, il faut en outre un prétexte thématique. En 1954, par exemple, l'intégration du jazz dans les Journées musicales de Donaueschingen avait permis de monter le *Concerto for Jazzband and Symphony Orchestra* de Rolf Liebermann, prétexte qui fait défaut actuellement⁵. Il est parfaitement possible que Zimmermann ait espéré en son for intérieur que son concerto de trompette pût être joué aux Journées musicales de Donaueschingen de 1954.

L'obstination de Zimmermann et l'effectif insolite de l'orchestre furent les deux facteurs qui expliquent que les exécutions n'aient pu être réalisées que dans des circonstances relativement peu favorables. Zimmermann insistait à bon droit pour que la première audition eût lieu le plus tôt possible, car tout retard signifiait qu'au rythme où défilaient les nouveautés dans les années 1950, son concerto serait démodé quatre ans plus tard; en 1955, après que le jazz eut été associé aux Journées musicales de Donaueschingen de 1954, il aurait en outre l'air d'un «suiveur»⁶. Dans les années 1980, où la nouvelle génération est familiarisée aussi bien avec le jazz qu'avec la musique contemporaine, l'effectif demandé par Zimmermann ne représente plus un obstacle sérieux.

L'hostilité croissante que révèlent les critiques des deux premières exécutions du concerto de trompette est conforme à l'accueil que les médias réservent à tout l'œuvre de Zimmermann. Elle culmine en 1958, lors de la première audition du concerto de violoncelle, *Canto di speranza*, aux cours de vacances de Darmstadt, dans la déclaration sèche de Stuckenschmidt: «en dessous du niveau habituel»⁷. Les efforts de Zimmermann pour jeter un pont entre deux mondes apparemment inconciliables – le concerto de trompette était censé tracer la voie du «lien fraternel... sous l'impression du délire raciste (hélas toujours existant)»⁸ – se heurtèrent à l'incompréhension et au refus. De même, sa tentative de rapprocher fraternellement – en sa qualité de président de la section allemande de la SIMC (1956/57) – «ce que la mode avait séparé sévèrement», échoua.

CE QUE JEANNOT N'APPREND PAS...

Le monde musical était trop déchiré. Déclenché au début du XX^e siècle par la relativisation ou la négation de la tonalité, le combat autour de la «vraie» musique nouvelle avait repris en Allemagne avec une intensité rare après 1945. L'exigence des jeunes qu'on reparte radicalement à zéro et les luttes intestines des aînés, divisés entre ceux qui étaient restés en Allemagne (et donc soupçonnés de nazisme) et ceux qui rentraient d'exil, favorisèrent l'émergence de deux cultures musicales séparées⁹. C'est moins la musique qui était au cœur du débat que le souci d'occuper des positions stratégiques favorables. L'objectif principal de toutes les parties était d'éviter les compliments du mauvais camp¹⁰. Pour ne pas fournir d'argument à la partie adverse, on abordait prudemment les sujets délicats ou on les écartait. Ces louvolements affectaient notamment l'accueil fait à la création musicale. Les prises de position concernant cette dernière peuvent être classées *grosso modo* en trois catégories, allant du réactionnaire au progressiste; ils masquent des argumentaires assez bien délimités.

2. Lettre de Heinrich Strobel à Zimmermann du 11.12.1951, Stiftung Akademie der Künste (SADK), Berlin, Bernd-Alois-Zimmermann-Archiv, n° 117/89/184b, p. 85. Cf. également Klaus Ebbeke, *Zeitschichtung. Gesammelte Aufsätze zum Werk von Bernd Alois Zimmermann*, Mayence etc. (Schott), 1998, p. 138 s. et 145–147.

3. Lettre de Heinrich Strobel à Zimmermann du 8.1.1952, SADK, Berlin, Bernd-Alois-Zimmermann-Archiv, n° 117/89/184c, p. 23.

4. Lettre de Walter Harth à Zimmermann du 4.1.1955, SADK, Berlin, Bernd-Alois-Zimmermann-Archiv, n° 117/89/185b, p. 1.

5. Lettre de Joachim Ernst Berendt à Zimmermann du 3.5.1956, SADK, Berlin, Bernd-Alois-Zimmermann-Archiv, n° 117/89/185c, p. 63.

6. Berendt jugea après coup que l'œuvre de Liebermann mentionnée plus haut avait déclenché le mouvement de rapprochement du jazz et de la musique de concert moderne, et que cela remontait à une idée «que nous avions eue au Südwestfunk de Baden-Baden.» Joachim Ernst Berendt, *Ein Fenster aus Jazz. Essays, Portraits, Reflexionen*, Frankfurt/M (Fischer) 1978, p. 320.

7. Hans Heinz Stuckenschmidt, «Bilanz nach dreizehn Jahren Kranichstein», *Melos* 1958, p. 365.

8. D'après Bernd Alois Zimmermann, *Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk*, Mayence 1974, p. 91.

9. Cf. par exemple Klaus Ebbeke, *Bernd Alois Zimmermann. Dokumente zu Leben und Werk*, Berlin 1989 (Akademie-Katalog n°152), p. 39, ou Hanns-Werner Heister; Hans-Günter Klein (dir.), *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*, Frankfurt/M 1984.

10. Cf. Heinz-Klaus Metzger, «Das Altern der Philosophie der Neuen Musik» (1957), *Musik wozu. Literatur zu Noten* (dir. R. Riehn), Frankfurt/M 1980, p. 64; Walter Abendroth dans l'article de *Die Zeit* (1958) mentionné plus bas; Bernd Alois Zimmermann, «Über das produktive Missvergnügen» (1958/60), *Intervall und Zeit*, p. 20; en 1983 encore, Günther Engelmann, «Der Orchestermusiker und die zeitgenössische

La position de l'arrière-garde, de tendance réactionnaire et conservatrice, est au mieux illustrée par les articles de Walter Abendroth (1896–1973). Rédacteur et chef de la rubrique culturelle du journal *Die Zeit* (1948–1955), auteur de différents écrits sur Pfitzner, éditeur des *Gespräche über Musik* de Wilhelm Furtwängler, il était connu dans de vastes milieux. Pour avoir écrit une *Brève histoire de la musique* toujours populaire, à en croire ses quatre éditions, il reste très présent à l'époque actuelle. Dans un article de *Die Zeit* du 14 novembre 1958, «Die Krise der Neuen Musik. Eine Polemik zur höchst notwendigen Aufklärung eines vertrackten Sachverhaltes», Abendroth défend ses thèses avec des accents populistes et politiques indéniables. A son avis, il est clair que «la musique dodécaphonique a été réimplantée en Europe en 1945 comme élément principal de la rééducation»¹¹. Le résumé de son opinion, ci-après, se fonde sur la conférence *Selbstmord der Musik? Zur Theorie, Ideologie und Phraseologie des modernen Schaffens*¹². Abendroth considère la musique comme enracinée dans la nature. Les fondements «naturels» de la musique sont la série des harmoniques, dont sont issus organiquement le cycle des quintes, le tempérament, l'harmonie fonctionnelle et la polarité majeur/mineur. En plus de ces éléments, la musique a trouvé une forme dont le déroulement (début – milieu – fin) est compréhensible à l'oreille humaine et est même devenu «un besoin irréfutable» pour un «cerveau normalement constitué». Dans une telle «œuvre d'art organique», les sphères antagonistes de la «spiritualité» et de la «vitalité» s'interpénètrent et, dans le meilleur des cas (chez Beethoven ou Bruckner, par exemple), elles s'équilibreront. *L'Art de la fugue* de Bach, en revanche, est un exemple de musique entièrement «spirituelle», le jazz, celui d'une musique exclusivement «vitale». La musique contemporaine a largement perdu cet aspect naturel, raison pour laquelle elle doit recourir à des techniques d'organisation. La musique ainsi structurée de bout en bout n'a plus qu'une existence artificielle, étant donné que l'organisation n'est pas l'affaire du «creator spiritus», mais de «l'intellect technique». Cette «utilisation anorganique et inorganique des sons, cause de l'affaiblissement foncier des principales forces qui donnent une forme à la musique», fait que le mélomane non averti trouve la musique moderne ennuyeuse et incompréhensible à cause de ses inconséquences, de l'absence de sens de ses combinaisons sonores¹³. La musique contemporaine souffre de «pertes et d'appauvrissement» à tous les niveaux.

La position progressiste de l'avant-garde est diamétralement opposée. On peut considérer Theodor W. Adorno (1903–1969) comme son porte-parole. Dès 1929, il avait défini l'atonalisme comme «une déclaration de guerre parfaitement politique contre l'inertie de ce qui est naturel», contre les «musiciens hébétés», les «fascistes» et ceux «qui ne suivaient pas»¹⁴. Il revendique en outre le mérite, pour ses compagnons et lui, de ce que le néo-classicisme soit pratiquement mort à la suite de leurs critiques incendiaires et ne survive plus que «dans les bas étages archaïsants de la musique populaire et de celle pour la jeunesse»¹⁵. C'est pourquoi l'usage légitime de la technique dodécaphonique est strictement restreint, d'après lui, aux structures musicales complexes. Il reproche donc à un compositeur «aussi doué» que Dallapiccola de recourir à «une technique dodécaphonique plus ou moins diluée» pour fabriquer «de la musique d'opéra traditionnelle et passionnée», ce qui ne représente qu'une «concession superficielle au précédent modernisme»¹⁶. Il taxe cette tentative – et d'autres – de concilier la tradition et le modernisme de conformisme¹⁷ et souligne par contraste que c'est «justement dans ses traits excentriques et dérangeant», dans son «caractère énigmatique», que la musique contemporaine prolonge la tradition¹⁸.

Un autre texte instructif est une critique de 1950 de la sonate de piano (1947) de Werner Egk (1901–1983). Le but de l'étude est de découvrir, à partir d'un exemple représentatif, «si, après une longue absence, je retrouve mes repères dans le lieu d'où je suis venu». La conclusion est impitoyable: «Tout sent tellement l'amateurisme; mais l'impuissance, l'incapacité à établir un lien musical logique, triomphe dans le principe consistant à tout superposer brutalement, sans la moindre raison.»¹⁹ Adorno ne met pas en doute la «bonne volonté» d'Egk, mais constate que sa génération n'a jamais reçu de formation approfondie, parce que la politique culturelle du fascisme a accentué le «gouffre» entre l'enseignement des conservatoires et les conquêtes de la musique nouvelle. La génération d'Egk ne dispose donc pas des critères permettant de juger la musique moderne. Les moyens «d'amateur» que relève Adorno – tournures néo-classiques, motifs et thèmes enchaînés sans logique, formules répétitives et accords tenus – se trouvent aussi chez Zimmermann. Bien qu'Adorno ne se soit apparemment jamais exprimé publiquement au sujet de Zimmermann, ce qui l'aura frappé dans la combinaison de la technique dodécaphonique et d'éléments de la musique de variété, comme le jazz, sera moins la maîtrise souveraine de styles différents que leur mélange sans le moindre sens critique, «ce pot-pourri musical», produit typique de «l'idéal repoussant du modernisme tempéré»: «le pseudo-intellectualisme et le conformisme culturel étouffent la réalisation artistique.»²⁰ Rabaisé à ce niveau, Zimmermann semble n'avoir plus présenté le moindre intérêt, puisque même en 1967, Adorno n'en disait pas un mot à propos de la renaissance de l'opéra.²¹ Cela me paraît toutefois être un indice qu'Adorno devait compter Zimmermann parmi les cas douteux, car il n'est guère probable qu'il n'ait pas eu connaissance de la première de l'opéra *Die Soldaten* en 1965.

TROP BEAU POUR ÊTRE VRAI

L'idée «de fusionner trois formes musicales d'origine et de style différents (le prélude de choral avec le *negro spiritual* pentatonique en guise de *cantus firmus*, la variation libre du dodécaphonisme encore lié à un thème, et le jazz concertant, mais traité dans un sens dérivé)»²² (*exemple 1*) suscita donc le rejet foncier tant de l'arrière que de l'avant-garde. Il était superflu d'en examiner de plus près la réalisation technique spécifique ou de s'en remettre à ses impressions auditives; le jugement était obscurci, voire bloqué par les attentes négatives. Il doit avoir été particulièrement pénible pour Zimmermann de n'être pas considéré comme un compositeur vraiment important, mais un vulgaire épigone, qu'on pouvait soit passer sous silence, soit dénigrer à l'envi. Le fait que ses œuvres fussent publiées chez Schott confirmait les préjugés des deux camps. Pour les progressistes, Schott était l'éditeur des dilettantes et des «raseurs patentés»²³, pour les réactionnaires, l'«empire» des avant-gardistes²⁴.

On ne remarqua donc pas que Zimmermann avait intégré dans l'œuvre la question de savoir si le matériau musical est donné naturellement ou non, et qu'il l'avait traitée au niveau esthétique. Jusqu'au chiffre 6, le déroulement de la série (proche de *do* mineur, la série fondamentale est *sol bémol-la bémol-si bémol-do bémol-la-ré-sol-mi bémol-do-mi-ré bémol-fa*) est facile à suivre. Après le chiffre 6, le dessin se perd momentanément dans des chromatismes libres, des allusions motiviques et le début de la mélodie du *spiritual* (saxophone alto) (*exemple 2*)²⁵. Au mot «trouble», on remarque l'occurrence (inaudible) d'un glissando sur la corde de *do* des altos. Que Zimmermann se donne la

Musik. Gespräch mit Günter Bialas», *Das Orchester* 10 (1983), p. 896.

11. Cette polémique acerbe suscita immédiatement la résistance. Ainsi, dès janvier 1959, Wolfgang Fortner s'opposa à Abendroth dans un article de *Melos* intitulé «Ein wahrlich vertrackter Sachverhalt. Die sogenannte Krise der Neuen Musik».

12. Le titre est celui de la version élargie et modifiée imprimée en 1963 (Berlin & Wunsiedel). La conférence originale date du 11 février 1960 et a été prononcée au Conservatoire supérieur de musique de Cologne, sous le titre «Spiritualität und Vitalität der Musik».

13. Même un chef d'orchestre comme Günter Wand, compagnon de route de Zimmermann dans les années 1950, se qualifie de «non-musicien» à la vue de la partition de 72 pages de *Dialoge. Konzert für zwei Klaviere und grosse Orchester*. Lettre de Günter Wand à Zimmermann du 3.8.1960, SADK, Berlin, Bernd-Alois-Zimmermann-Archiv, n°188.230.

14. Theodor W. Adorno, *Musikalische Schriften*, tome V, Frankfurt/M 1984 (Gesammelte Schriften, tome 18) «Atonales Intermezzo?», p. 96 s.

15. Gesammelte Schriften, tome 18, «Zum Stand des Komponierens in Deutschland», p. 135 (rédigé en 1960, première publication: 1984).

16. *Musikalische Schriften*, tome VI, Frankfurt/M 1984 (Gesammelte Schriften, tome 19), «Fragen des gegenwärtigen Operntheaters», p. 487 (1957/1966).

17. *Gesammelte Schriften*, tome 18, «Neue Musik heute», p. 125 (1955).

18. *Gesammelte Schriften*, tome 18, «Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik» (1953), p. 155, et «Das Erbe und die neue Musik» (rédigé en 1954, première publication: 1984), p. 689.

19. *Gesammelte Schriften*, tome 19, «Egkornion», p. 335 (première publication: 1984).

20. «Das Altern der Neuen Musik» (1956), *Dissonanzen, Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt/M 1973 (Gesammelte Schriften, tome 14),

Exemple 1

Bernd Alois Zimmermann:
Concerto pour
trompette et
orchestre, 1954.
B. Schott's Söhne,
Mayence 1984.
A partir du
chiffre 15.

♩ = 80

Jazz-Klar. in B

2 Alt in Es

1 Alt-Es

Sax.

1 Tenor-B

Bar. in Es

Fg.

Solo-Trpt. in C

Vc.

Kb.

Jazz-Klar. in B

2 Alt in Es

1 Alt-Es

Sax.

1 Tenor-B

Bar. in Es

Fg.

Solo-Trpt. in C

Vc.

Kb.

peine de noter exactement ce «phénomène naturel» dans une structure «intellectuelle» est une indication claire pour le lecteur de la partition, qui l'incite à relativiser la séparation des deux sphères. Zimmermann a déjà préparé la possibilité d'intégrer une série d'harmoniques en insérant une succession de quintes (ou de quarts) dans la série (*la-ré-sol*). Dans la suite du concerto, cet extrait de la série des harmoniques prend forme concrète en devenant motif. Comme un miracle, il entre à la trompette solo pour la première fois (sur huit) après l'exposé complet du *spiritual* et les mots «glory, halleluja» (à partir du chiffre 24).

Zimmermann l'utilise une dernière fois pour la montée solennelle à l'apothéose finale du *spiritual*. Le conflit semble surmonté (*exemple 3*).

Mais la subtilité n'était pas le propre de l'époque. C'est pourquoi, campés sur leurs certitudes, les deux partis s'affrontaient sans ménagement dans les années 1970; tout rapprochement était exclu, chacun espérant remporter finalement la victoire au sujet de la «vraie» technique musicale. Les traces du combat sont toujours visibles aujourd'hui. Mais avec le recul, on peut aussi dégager des points communs: les deux camps s'opposent à l'idée du pluralisme esthétique et

p. 164. Adorno aurait sans doute trouvé symptomatique qu'un compositeur comme Zimmermann reçvre en 1953 une bourse du *Kulturreis des Bundesverbandes der Deutschen Industrie*.

21. *Gesammelte Schriften*, tome 19, «Zu einer Umfrage: Neue Oper und Publikum», p. 494 s.

Exemple 2

Bernd Alois Zimmermann:
Concerto pour
trompette et
orchestre, 1954.
B. Schott's Söhne,
Mayence 1984.
A partir du
chiffre 6.

(6) a tempo

Exemple 3

Bernd Alois Zimmermann:
Concerto pour trompette et orchestre, 1954.
B. Schott's Söhne,
Mayence 1984.
Partie de trompette
à partir du
chiffre 32.

présentent catégoriquement leur position, convaincus qu'ils sont d'être dans le vrai. Tous deux reprochent aux compositeurs de la partie adverse ou du centre modéré d'être des artisans. Chacun revendique pour soi la poursuite de la tradition.

Pour des raisons de place, la position médiane entre les extrêmes ne nous retiendra pas longtemps. Les représentants de cette tendance – Carl Dahlhaus, Rudolf Stephan ou Reinhold Schubert – critiquaient chez Zimmermann son sens parfois déficient ou vague de la forme, mais louaient des aspects positifs comme l'invention, la fantaisie, l'expressivité ou le plaisir ludique. Ils soulignaient son enracinement dans la tradition, reconnaissaient une foule d'influences (Stravinski, Bartók, Fortner, Hartmann, voire Paganini), tout en attestant l'originalité véritable de Zimmermann. Rétrospectivement, Dahlhaus a pu dire de l'accueil réservé à Zimmermann : «Zimmermann a bel et bien connu le succès, tant du public que de la presse quotidienne. Ce qui lui a manqué, toutefois, c'est un écho correspondant de la part des critiques qui se considéraient eux-mêmes comme «supérieurs», c'est-à-dire des essayistes et historiens de la philosophie, dont l'influence sur la pensée musicale des années 1950 et 1960 ne saurait être assez estimée»²⁶.

CHACUN EST L'ARTISAN DE SON BONHEUR ?

Les arguments cités constituent des clichés qui sont toujours utilisés en matière de musique contemporaine²⁷. Dans l'enthousiasme pour les nouvelles technologies, on est en outre vite disposé à oublier que, du point de vue du contenu, beaucoup d'œuvres resteront des vieilleries d'avant-hier, ou seront instrumentalisées jusqu'à la débilité par des médias eux-mêmes plus très frais.

Dans un débat politique (ou économique) porté sur le terrain musico-esthétique, les créateurs se trouvent dans une position inconfortable. La mise en œuvre des principes artistiques risque d'échouer à cause de l'absence d'idées ou d'expériences communes de la part des défenseurs de leurs intérêts. Il n'est donc pas surprenant que Zimmermann ou, autre exemple éminent, Pierre Boulez, aient insisté sur le fait que le maintien de la tradition n'était pas l'affaire des gérants idéologiques, mais des compositeurs eux-mêmes. «La seule règle de comportement qui me paraisse défendable est de donner un nouveau visage à la tradition, une signification inattendue, et cela au moyen de sa propre existence. Je projette la tradition même»²⁸. Quant à Zimmermann, il déclarait que «le compositeur doit être au clair sur sa situation; il faut qu'il ait une conscience critique de l'espace historique où il se trouve et qu'il soit aussi conscient de la tâche qui lui a été imposée, soit de créer une

tradition, en fin de compte; car ce n'est pas la tradition qui crée le compositeur, mais le compositeur qui crée la tradition»²⁹.

En conclusion, trois questions au moins se posent. Qui brandira la hache au-dessus de la culture – les critiques, les compositeurs, les consommateurs, les organisateurs, les bailleurs de fonds, les groupes d'experts? Comment les (prétendus) agents culturels s'orientent-ils, au nom de quelle tradition? Enfin, quelles tendances de la tradition entendent-ils prolonger?

Quelles que soient les réponses, les personnes qui s'intéressent à la culture ne peuvent espérer qu'une chose: qu'il y ait toujours suffisamment d'esprits rebelles qui continuent à faire ce qu'ils ont toujours décidé et qu'ils estiment juste, indépendamment de la propagande idéologique, des techniques à la mode et de l'argent offert. Ne sera-ce qu'un vœu pieux, à l'époque de la globalisation de l'industrie culturelle – où le terme de «globalisation» est un euphémisme pour celui de «monopole»?

22. Zimmermann: *Intervall und Zeit*, p. 90 s.

23. Déclaration d'Adorno à propos de Hindemith et Stravinski. *Gesammelte Schriften*, tome 18, «Neue Musik heute» (1955), p. 127.

24. Alois Melichar, *Musik in der Zwangsjacke. Die deutsche Musik zwischen Orff und Schönberg*, Vienne et Stuttgart 1959 (édition revue et augmentée; première édition en 1958), p. 32–48.

25. Exemple de champ transitoire entre le «prélude de chorale» et la «variation libre» de style dodécaphonique.

26. Préface à Wulf Konold, *Bernd Alois Zimmermann: Der Komponist und sein Werk*, Cologne 1986, p. 7.

27. C'est que la «boulevardisation» des médias exige le racourci percutant et la formule acérée. Les comptes rendus de concerts de musique moderne flagellent souvent avec délices l'incompréhensibilité, la complexité, la rugosité ou le jargon académique des compositeurs. Dans l'immédiat, ces gloses ne manquent pas de piquant.

28. Pierre Boulez dans un «entretien contradictoire» à Cologne (1960), intitulé «Wo ist echte Tradition?», cité d'après *Melos* 1960, p. 295.

29. Zimmermann, «Über das produktive Missvergnügen» (1958/60), *Intervall und Zeit*, p. 21.

Exécutions du Concerto pour trompette de B.A. Zimmermann entre 1955 et 2000

- 1955 11.10 *Darkey's Darnkness*, Concerto pour trompette en do et orchestre, PA, SO NDR, Adolf Scherbaum (tp), dir. Ernest Bour, Hambourg
- 1957 8.2 *Darkey's Darnkness*, SO BR, Franz-Willy Neugebauer (tp), dir. Rudolf Alberth, Munich
- 1960 19.6 *Nobody knows de trouble I see*, SO NDR, A. Scherbaum (tp), dir. E. Bour, Cologne
- 1969 9.10 RSO Berlin, Manfred Schoof (tp), dir. Juan Pablo Izquierdo, Berlin
- 1987 7.4 RSO Leipzig, Gert Fischer (tp), dir. Jörg-Peter Weigle, Leipzig
- 1988 19/21/22.4 RSO Frankfurt, Reinhold Friedrich (tp), dir. Hans Zender, Francfort
20. 4 RSO Frankfurt, R. Friedrich (tp), dir. H. Zender, Wiesbaden
- 1992 11.10 SWF-SO, Hakan Hardenberger (tp), dir. Michael Gielen, Dresden
- 1993 25.8 BBC SO, H. Hardenberger (tp), dir. ?, Londres
23/24. 9 GewandhausO Leipzig, H. Hardenberger (tp), dir. Jia Lü, Leipzig
- 1995 25.3 O Philharmonique de France, R. Friedrich (tp), dir. Arturo Tamayo, Paris
19.5 ORF SO, H. Hardenberger (tp), dir. Pinchas Steinberg, Vienne
4.6 Berliner SO, R. Friedrich (tp), dir. Michael Schönwandt, Berlin Konzerthaus
29/30.6 Concertgebouw O, Peter Masseurs (tp), dir. Edo de Waart, Amsterdam
- 1996 9/14/28.1 SO Wuppertal, Markus Stockhausen (tp), dir. Peter Gürke, Wuppertal, Köln, Lüdenscheid
4.3 London Sinfonietta, John Wallace (tp), dir. Markus Stenz, Londres
24/25.4 Helsingin kaupunginO, H. Hardenberger (tp), dir. Leif Segerstam, Helsinki
- 3/4/5.5 Deutsches SO Berlin, H. Hardenberger (tp), dir. Vladimir Ashkenazy, Berlin, Francfort/M
9/11.5 Koninklijk PhO, H. Hardenberger (tp), dir. Grant Llewellyn, Brüssel, Anvers
19/20/21.5 GürzenichO, Kölner Philharmoniker, R. Friedrich (tp), dir. Dmitrij Kitajenko, Cologne
- 1997 7/8.5 Jerusalem SO, H. Hardenberger (tp), dir. Carl St. Clair, Jerusalem
30.6/ 2.7 Hochschulorchester Münster, Peter Mönkedick (tp), dir. Joachim Harder, Münster
19.10 London PhO, H. Hardenberger (tp), dir. Kurt Masur, Londres
- 1998 28.4 PhO de Radio France, H. Hardenberger (tp), dir. Marek Janowksi, Paris
8.5 O der Beethovenhalle Bonn, Ole Edvard Antonsen (tp), dir. Marc Soustrot, Bonn
- 1999 3.2 City of Birmingham SO, H. Hardenberger (tp), dir. Sakari Oramo, Birmingham
7/8.9.3 O des Staatstheaters Darmstadt, H. Hardenberger (tp), dir. M. Albrecht, Darmstadt
8-11/13/14.4 7.4 Bundesjugendo, R. Friedrich (tp), dir. J-P. Weigle, Bremen, Köln, Osnabrück, Karlsruhe, Magdeburg, Berlin
5.6 BambergerS, R. Friedrich (tp), dir. I. Metzmacher, Bamberg
17.6 Luzerner SO, H. Hardanberger (tp), dir. Jonathan Nott, Lucerne
20/21.11 BambergerS, R. Friedrich (tp), dir. D. Kitajenko, Bamberg
- 2000 16/17.3 Slovenian PhO, H. Hardenberger (tp), dir. Marc Albrecht, Ljubljana
25/26.3 Los Angeles Philharmonic, H. Hardenberger (tp), dir. Ingo Metzmacher, Los Angeles
9.6 PhO der Stadt Nürnberg, H. Hardenberger (tp), dir. Alexander Anissimov, Nuremberg
21/22.6 SO Aachen, Guy Turvon (tp), dir. Siegfried Köhler, Aachen

Les indications des exécutions se basent sur les communiqués des éditions Schott, la documentation *Neue Musik in der Bundesrepublik Deutschland* (1958-1983), des indications dans la revue *Melos*, des allusions dans le fonds Zimmermann déposé à l'Academie der Künste à Berlin, l'ouvrage de Frauke M. Hess, *Zeitgenössische Musik im bundesdeutschen Sinfoniekonzert der achtziger Jahre: Eine kulturästhetische und musikanalytische Bestandesaufnahme*, Essen 1994 (Musikwissenschaft, Musik-pädagogik in der Blauen Eule, tome 19)

Cette liste est une sélection et ne prétend pas à l'exhaustivité.