



Hans Zender

Essais sur la musique

Édités par Pierre Michel et Philippe Albèra
Traduits de l'allemand par Martin Kaltenecker
et Maryse Staiber
Genève, Éditions Contrechamps, 2016, 265 p.¹

Le compositeur et chef d'orchestre allemand Hans Zender est une figure importante et complexe de la musique européenne des cinquante dernières années. La traduction française de ses *Essais sur la musique*, présentée en octobre 2016 dans le cadre d'un Cycle Zender organisé par les Éditions Contrechamps et la Haute école de musique de Genève, a marqué le quatre-vingtième anniversaire du compositeur tout en contribuant au rayonnement de sa pensée musicale dans le monde non germanophone. Comme le mentionnent Philippe Albèra et Pierre Michel dans leur avant-propos, cette publication a fait suite à un premier ouvrage collectif en français paru en 2015 aux Éditions Hermann (*Unité – pluralité. La musique de Hans Zender*) et a reçu le soutien du Groupe de Recherches Expérimentales sur l'Acte Musical (GREAM) de l'université de Strasbourg.

Les dix-huit essais de Zender rassemblés dans ce volume sont précédés par deux textes introductifs à sa musique et à ses écrits, que signent respectivement les spécialistes Pierre Michel et Jörn Peter Hiekel – également responsables du choix des essais zenderiens à traduire. Ces essais sont suivis, en annexe, par le catalogue de ses compositions et par la liste des œuvres d'autres auteurs créées sous sa direction. Une simple analyse quantitative des données contenues dans ces annexes peut à elle seule donner la mesure de l'engagement de Zender, comparable à celui de Bruno Maderna, dans la diffusion de la musique contemporaine : auteur de plus de quatre-vingt-dix compositions,

Zender a dirigé les premières mondiales d'une centaine d'œuvres écrites par plus de soixante compositeurs différents. La plus ancienne de ces premières remonte au 1^{er} avril 1967, quand il dirigea, avec l'Orchestre philharmonique de Berlin, la *Fantasia für Streicher* de Hans Werner Henze – œuvre tirée de la musique du film *Der junge Törless* (1966) de Schlöndorff puis utilisée dans le générique de *The Exorcist* (1973) de Friedkin.

Les écrits de Zender inclus dans l'ouvrage, élégamment traduits en français par Martin Kaltenecker et Maryse Staiber, proviennent dans une large mesure du volume allemand *Die Sinne denken* (publié en 2004) et, si l'on fait exception de deux courts témoignages datés de 1975, couvrent une période relativement brève qui va de 1992 à 2015. Bien qu'ils soient étalés « selon l'ordre chronologique » (p. 9), il est néanmoins possible de les regrouper idéalement selon leur contenu. On identifiera alors quatre types de textes : les essais de nature esthétique, les écrits consacrés à d'autres compositeurs, les analyses de ses propres compositions et un texte, unique mais ample, de théorie musicale.

Les deux premiers types de textes sont quantitativement les plus riches. Zender revient presque obsessionnellement sur l'analyse de certaines figures marquantes de ce qu'il appelle la « modernité » : une « époque musicale » dans laquelle « nous sommes entrés il y a cent ans au plus tard », affirme-t-il en 2008 (p. 191). Il s'agit d'Olivier Messiaen, dont il apprécie particulièrement le *Catalogue d'oiseaux* (1958) et les *Sept Haïkai* (1962), de Giacinto Scelsi, dont il a créé en 1987 la monumentale et légendaire pièce *Uaxuctum* (1966), de la New York School de John Cage et Earle Brown et, surtout, de Bernd Alois Zimmermann. À travers l'analyse de la poétique de ces auteurs, Zender inter-
prète la modernité à la lumière de la

condition « post-moderne » ou « méta-moderne » (p. 233), qui caractérise, à son avis, la contemporanéité artistique. Les ruptures et les échecs des avant-gardes, la crise de l'eurocentrisme, la dé-hiérarchisation des valeurs et l'« omniprésence des formes artistiques et des styles de toutes les époques et de toutes les cultures » (Georg Picht) ont favorisé l'affirmation de poétiques artistiques marquées par le temps sphérique (Zimmermann), le syncrétisme (Messiaen) et le vide (Cage), tout en étant piégées « entre le désir moderne de viser le sens et le doute postmoderne par rapport à l'existence même du sens » (p. 233).

Pour comprendre la musique de la modernité et ses prolongements, il faut alors cerner, souligne Zender à maintes reprises dans ses essais esthétiques, « sa nouvelle construction du temps » (p. 205) et son « nouveau rapport à l'histoire » (p. 173) : « il ne s'agit pas d'un rapport direct et linéaire à ce que la tradition nous a légué, celui que les deux avant-gardes ont radicalement éradiqué, mais à une vision des formes historiques comme formant une carrière de pierres, un matériau brut pour de nouvelles productions » (p. 173). C'est dans le cadre de cette vertigineuse et presque prétentieuse herméneutique de l'histoire que Zender analyse dans plusieurs de ses écrits les maîtres du passé (notamment Beethoven, Bruckner et Mahler), réfléchit sur la perception sensorielle – en suivant le mantra « les sens pensent » – et propose des réflexions subtiles sur le bouddhisme zen, le haïku et la calligraphie. Il émet dans le même temps des jugements plus superficiels sur Bellini (p. 95), « le folklore ésotérique d'Arvo Pärt » (p. 237) et l'« industrie de la musique pop » (p. 227), qui semblent nuire à la valeur de ses plaidoyers en faveur du pluralisme des goûts et du rôle actif des auditeurs.



Monographie Martin Matalon

Ensemble Batida
CD GALLO 1496

Zender ne prend qu'« exceptionnellement comme point de départ ses propres œuvres » (p. 23), comme le rappelle Hiekel. Les admirateurs francophones de sa musique pourront néanmoins trouver dans ses essais des analyses intéressantes de ses œuvres majeures, comme les opéras *Stephen Climax* (1979-1984) et *Don Quijote de la Mancha* (1989-1991), l'oratorio *Shir Hashirim* (1992-1996), la pièce *Muji No Kyô* (1974), le cycle *Hölderlin lesen* et les « interprétations composées » du *Voyage d'hiver* de Schubert (1993) et des *Variations Diabelli* de Beethoven (2011).

Le cœur des *Essais sur la musique* est occupé par l'imposant texte intitulé *Harmonie par tensions contraires* (p. 121-167), présenté pour la première fois aux Darmstädter Ferienkurse en 2000, dans lequel Zender tente d'élaborer un nouveau système harmonique, pensé sur la base du chromatisme et les acquis de la modulation en anneau, et comportant une division de l'octave en 72 hauteurs. En vérité, l'idée d'une *concordia discors*, qui motive ce dense traité théorico-musical, semble être le fondement de la pensée de Zender toute entière. À travers un célèbre fragment d'Héraclite, le musicien allemand nous rappelle que l'harmonie est un assemblage fait « de tensions contraires » (p. 166). Cet « assemblage tendu » entre le temps zéro de l'instant musical et la durée étendue, entre la perception sensible et l'activité conceptuelle, entre l'imagination déterminée par les sciences quantitatives et les mythes de l'Antiquité met en relief, selon Zender, la vérité paradoxale de l'art ou, plus généralement, l'utopie de tout acte d'interprétation : « intégrer dans le présent quelque chose du passé comme s'il relevait déjà du futur » (p. 222).

Nicolò Palazzetti

Composé dans un premier temps pour accompagner le film *L'âge d'or* de Luis Buñuel (dont on peut trouver un extrait sur Youtube avec cette musique interrompue par les Percussions de Strasbourg), la partition a ensuite été réarrangée en pure pièce de concert par le compositeur français Martin Matalon. Divisée en 12 parties, l'œuvre débute par un *Prologue* initialement utilisé pour illustrer les images de scorpions du film, animal qui donna en premier lieu le titre de cette bande son : *Le Scorpion*. Suite à une commande du Concours International d'Orléans en 2010, l'ouvrage a été retravaillé pour obtenir son titre définitif *...del color a la materia ...*

L'œuvre utilise les nombreuses possibilités offertes par les six percussionnistes et les deux pianos en cherchant avant tout à rendre des sonorités brutes et simplistes. Celles-ci sont intelligemment agencées entre des sons nets et clairs. Cela donne un résultat rythmique qui n'est pas sans rappeler Varèse, même si l'écriture de Matalon s'inspire indéniablement des préceptes de l'École sérielle. Des moments de latence alternent avec des passages plus vifs pour un rendu plus organique que surréaliste ; un rapport primaire aux éléments pour développer dans la composition le matériau visuel.

Après quarante minutes de musique, l'effet semble cependant trop monochrome, et ce malgré un excellent travail de l'Ensemble Batida pour donner à l'œuvre les couleurs et les lumières qu'elle recherche. La seconde pièce de l'album, *La Makina*, écrite en 2007, ne se démarque pas assez de la première et même s'il n'y a plus que deux percussionnistes sur les six entendus précédemment, la composition ressemble trop

à la précédente pour véritablement apporter un regain d'intérêt à l'écoute. Il faudra pourtant louer encore une fois la prestation de l'Ensemble Batida, formation créée en 2010 à Genève, dont la qualité se ressent tant dans le doigté des pianistes que dans la finesse de toucher des percussionnistes, aussi précis sur marimba ou xylophone que sur grosse caisse ou batterie. L'assistance acoustique est, elle aussi, irréprochable, bien soutenue par le travail de mixage et une prise de son particulièrement bonne, rendant cette enregistrement aussi facile d'écoute au casque que sur enceintes.

Vincent Guillemin

1 Mes remerciements à Alessandro Arbo et Jonathan Thomas pour leur aide dans la rédaction de ce texte.