

**Gegen** est composé de trois mouvements. Le premier est caractérisé par un parcours menant de la répétition obsessionnelle de certains gestes à une fin suspensive et diaphane où de larges figures en arpèges ascendants se fondent peu à peu en des trilles dépourvus de toute tension. On peut y voir l'expression d'une conscience tourmentée et blessée et son aspiration à l'élévation.

Le second mouvement, de nature calme et de forme *Lied*, est une sorte de choral figuré. Il est articulé sur deux citations empruntées à la *Sonate* pour alto de Bernd Alois Zimmermann. La première citation est intégrée telle quelle à la fin de la partie A – commentaire et ponctuation. La seconde (la partie *cantabile* de la huitième mesure de la sonate) constitue pour sa part le cœur du morceau : présentée d'abord fragmentairement au début de la partie B, elle se reconstruit ensuite progressivement au fil d'un parcours pourtant étranger à la phrase elle-même – comme si elle ne pouvait effectivement se dire qu'au travers d'incessantes ruptures et de brusques interrogations. Au terme du processus, les fragments (entendus comme des souvenirs furtifs) sont finalement recomposés en une entité intelligible, et la phrase s'écoute alors dans sa forme originelle. Une reprise variée de la partie A conduit enfin à une courte *coda*, composée d'un simple fragment mélodique de trois notes, emprunté au choral « *Gelobet seist du Jesu Christ* » (sur lequel est construit la fin de la sonate) mais ici transposé à la septième majeure inférieure – comme un écho au sous-titre donné par Zimmermann à son œuvre : « ...*an den Gesang eines Engels* » épitaphe adressée à la mémoire de sa fille Barbara, emportée tragiquement quelques jours après sa naissance.

Le troisième mouvement évoque le destin terrible du compositeur – qui mit fin à ses jours le 10 août 1970. Il est construit sur une série de dix accords de trois ou quatre sons dans lesquels la note *si* joue un rôle prépondérant. D'abord présentés *fortissimo* dans une sorte de cadence faite d'élans brisés, ils font subitement place à de larges motifs mélodiques tour à tour véhéments ou méditatifs ou à d'énergiques cellules rythmiques exploitant les limites extrêmes de la tessiture, du tempo et de la dynamique. Puis les accords réapparaissent peu à peu mais de manière indistincte (car fortement déformés par des modes de jeu particuliers) avant qu'ils ne retrouvent leur éloquence initiale. Cette dernière apparition conduit cette fois à un ultime épisode, *con sordino*, paisible et recueilli – même si le *si* de la mesure finale, longuement tenu en simultanéité avec un *la dièse* haussé d'un quart de ton, exclut, par son refus de *l'unisson*, toute forme de réconciliation.

La musique de Zimmermann, hautement symbolique d'une forme d'indépendance – mais aussi de *résistance* – est un modèle de probité et d'exigence intérieure. Elle porte la marque d'un homme qui semble avoir concentré en lui tous les stigmates de son époque. Sa vie entière il s'est battu *contre* eux mais aussi *contre* lui-même : « L'ennemi de mon âme – ce côté inutilement tourmenté [...] – se retrouve invisible derrière ma chaise, et sait qu'il ne mourra pas » confiait-il à son *Journal* en 1946... C'est à l'esprit de cette lutte,

autant qu'à la figure de Zimmermann elle-même, que j'ai voulu rendre hommage.  
William Blank 2010