

Interpréter *For Christian Wolff*

« Alors que j'écrivais ce morceau, je compris, pour la première fois de ma vie, que j'avais consciemment décidé d'écrire une œuvre austère... Et alors, quand je la repris, pour une raison quelconque, je l'intitulai *For Christian Wolff* ».

Nous pouvons ne pas être d'accord avec la description de Feldman : pour notre sensibilité d'aujourd'hui, le terme « austère » (par exemple le fléau de l'« austérité ») ne convient pas facilement à une œuvre d'une beauté si pure.

Feldman parle de sa musique « monolithique » des années soixante dans laquelle il évite la fragmentation, comme ensuite dans ses dernières œuvres, par exemple *Palais de Mari* et *For Christian Wolff*. « On peut avoir de nombreux détails, dit-il, et ne pas les percevoir... » Les mouvements sont dans le monolithe, et le font avancer, mais ils sont discrets. Feldman appelle *For Christian Wolff* un « rondo de toutes les choses ». Tout est recyclé et revient, mais modulé de telle manière que l'auditeur le perçoit comme différent. En ce qui concerne *For Christian Wolff*, la question de la forme se pose et un « rondo de toutes les choses » la résume de façon concise. (La forme, comme quelqu'un l'a affirmé il y a quelque temps de manière amère, est ce que les musicologues utilisent pour continuer à travailler.)

On pourrait dire, avec ceux qui s'intéressent à la question, que les stratégies de composition de Feldman servent à dissoudre la forme. Est-ce le caractère organique de la morphologie de sa musique qui pourrait rendre l'analyse formelle insignifiante ? La trajectoire d'une exécution de la musique de Feldman peut être influencée, dès la première mesure, par l'emphase non voulue d'une note, par la confusion du profil rythmique sur un mode particulier, par une dynamique qui n'est pas vraiment ce que l'on entendait ou, simplement, par une erreur. Tout cela est extrêmement loin de la « forme ».

La « dimension » est quelque chose d'autre : elle concerne la portée et l'extension. On peut sentir ou anticiper la force de la dimension, comme interprète assis au piano, ou avec la flûte, alors que l'on attend de commencer *For Christian Wolff*. Cette conscience de la dimension (plutôt que de la forme) est ce qui peut influencer profondément le rôle de l'interprète, qui est celui de présenter l'œuvre dans toute sa richesse et dans toute sa potentialité : ses multiples significations.

L'attention à la forme n'échappe pas facilement à l'accusation de superficialité. Feldman a dit : « la forme est facile – c'est seulement une division des choses en parties. Mais la dimension, c'est une autre histoire ». Peut-on alors trouver diverses stratégies musicales qui permettent d'aller au-delà de la forme dans les dernières œuvres de Feldman ? Plus qu'exprimer une « forme », cette musique crée de l'espace et de la liberté pour l'interprète comme pour l'auditeur, fournissant un antidote à la congestion qui mine notre vie et répondant ainsi à un besoin contemporain. La forme est dissoute et il n'en reste pas de traces.

Il y a de nombreux moments aigres-doux dans *For Christian Wolff* et durant nos longues répétitions, Carla Rees et moi en prenions profondément conscience. Et il y a de longues étendues de stase, les « moments gelés » de la stase (c'est

Pollock qui a aidé Feldman à comprendre et à incorporer la notion et la pratique de la « stase » dans sa musique). Mais la conscience de la stase présuppose aussi une vigilance : être prêt à agir, à répondre à l'inattendu. Ainsi s'agit-il d'une situation paradoxale : profiter du présent, le vivre pleinement, mais être aussi prêt à un futur chargé d'incertitude, dans lequel la stase peut se briser. Négocier ces changements est un défi pour l'interprète.

Au début de *For Christian Wolff*, Feldman fixe, comme il le fait souvent, le tempo 63-66. Et les signes dynamiques indiquent ppp, avec la pédale toujours enfoncée. Lors d'une discussion avec le compositeur grec Jannis Xenakis, Feldman commenta une exécution de ce musique qui avait été, à son avis, « un peu rigide ». Il précisa : « Je voulais qu'ils respirent ensemble de manière plus naturelle... Qu'ils respirent davantage et comptent moins... Ils comptaient de manière correcte. Peut-être était-ce vraiment ça, c'était un peu trop mécanique dans le décompte ».

C'est avec ces réflexions à l'esprit que Carla et moi établissons la même « pulsation » de manières diverses, de sorte que la pulsation fluctue, que nos pulsations individuelles interagissent. Nous préférons ne pas compter ; nous sentons la pulsation. La musique fluctue au-delà de la pulsation. Tout se joue lors des premières minutes. Nous sentons de quelle manière nous devons aller de l'avant ensemble. Dans la pratique, cela signifie que les notes s'entrechoquent quelquefois ou, par exemple, que ce qui devrait être une croche semble plus analogue à une acciaccatura.

Trouver un équilibre, en particulier entre le piano et le célesta, est difficile aussi bien sur le plan technique que sur le plan artistique car le rapport entre les trois instruments varie. Au début, avec le petit motif chromatique, les notes du célesta sont couvertes par le piano et la flûte, elles semblent vivre dans l'ombre de la musique. Le célesta fait faiblement écho au piano (naturellement, cela dépend surtout de la dynamique basse que j'ai choisie pour le volume dans cet enregistrement). De fait, les notes du célesta sont inaudibles de diverses manières mais je sais, moi, qu'elles existent !

Durant l'exécution (enregistrée), il y a des moments où la dynamique de la flûte tombe involontairement, ce qui ne s'était pas produit pendant les répétitions. Je dois décider sur le moment le rapport que le piano et le célesta entretiennent avec la flûte. Ailleurs dans le morceau, l'intensité du son de la flûte diminue, ce qui suscite une réponse chez moi car le son est « un » (pas « trois »). Et, en retour, Carla doit affronter des moments/décisions/erreurs qui proviennent de moi. En général, le volume du célesta semble amorti. Je cherche à ce que cela devienne une qualité, pour atteindre une autre dimension encore. (De temps en temps, de manière embarrassante, j'intervertis le piano et le célesta dans l'excitation du moment.) Quelque chose de significatif se produit dans tout cet ensemble. La spontanéité sincère (imprévisibilité) est quelque chose d'absolument crucial, qui se trouve au centre de la musique de Feldman : l'idée que chaque son a une qualité unique. Rien ne peut obéir à une routine dans l'exécution de Feldman. Il y a tant de possibilités, tant de choses qui peuvent se produire et qui peuvent changer la façon de jouer un accord particulier, de créer un son particulier, par rapport à toutes les exécutions précédentes. Jouer Feldman renvoie au fait de vivre sa propre vie. Les gens pleurent quand ils l'écoutent. On le sait.

Comme la nature, la musique de Feldman a une qualité indestructible, malgré sa fragilité apparente. Feldman avait une personnalité à la fois intraitable et fragile ; il pouvait être insensible aux sentiments d'autrui mais on sentait une certaine vulnérabilité chez lui. « La vérité pour moi est la manière de sauter dans cette chose que j'appelle la vie. La musique doit avoir une dimension sensorielle », a-t-il dit.

La sensualité qu'il y a à toucher l'instrument... Souvent, avant de commencer à jouer du piano, je caresse délicatement l'instrument. Comme lorsque l'on fait l'amour, on s'approche de l'amant avec un certain degré de trépidation, sans un objectif clair. Et puis arrive le premier contact.

Ces notes peuvent être lues en complément de celles des deux précédentes éditions de Feldman : *Triadic Memories* et *For Philip Guston*. Elles forment un ensemble cohérent.

Osterfestival Tirol (Galerie St. Barbara)

L'Osterfestival Tirol a été fondé en 1989 à Hall, au Tyrol, et à Innsbruck. Il est organisé par la Galerie St. Barbara, association qui existe depuis 1968 et se concentre depuis sa fondation sur les formes et expressions de l'art contemporain. Les liens et les relations entre les divers arts sont le thème principal du festival, de la musique (ancienne, contemporaine, classique non européenne) aux arts visuels, en passant par la danse, les performances et le théâtre. Au fil des années, Hall devenu, grâce à cette institution privée, un lieu de rencontre des avant-gardes et un centre de la pensée contemporaine d'une très grande importance à l'échelle internationale. Y ont été invités des compositeurs comme, entre autres, György Ligeti, John Cage, Dieter Schnebel, Christian Wolff, Karlheinz Stockhausen, Steve Reich, Conlon Nancarrow et Georg Fr. Haas et de belles amitiés s'y sont nouées. Depuis les premiers contacts établis au début des années 1970 avec John Tilbury – l'un des plus importants interprètes de la musique de Feldman – le festival et l'association se sont consacrés à la musique de Morton Feldman et ont produit le CD All piano, qui comprend l'ensemble des travaux pour piano seul, interprétés par John Tilbury.



John Tilbury

For John Tilbury bio and more information, please Google: John Tilbury pianist.



Carla Rees

www.carlarees.co.uk