

Dialogue avec le silence : interpréter la musique de Jakob Ullmann

par Dafne Vicente-Sandoval

La musique de Jakob Ullmann s'attache à placer le son dans une zone liminale, s'exposant ainsi au risque de l'auto-effacement. Le trait le plus directement perceptible de cette fragilité revendiquée est la nuance générale pianissimo qui traverse la quasi-totalité de l'oeuvre du compositeur. Cette caractéristique, souvent mise en avant de manière isolée, semble cependant avoir des implications musicales bien plus complexes, ne faisant pas du pianissimo une fin en soi.

Pour l'interprète, cette nuance n'est pas seulement une indication de faible intensité sonore ; elle engage, plus radicalement, à une redéfinition du rapport instrumental. Se tenant en équilibre sur la ligne ténue entre silence et son, le musicien instaure un dialogue fluctuant avec son instrument, cherchant sans relâche le seuil de réponse vibratoire de celui-ci. Le haut niveau d'implication physique requis fonctionne dans une relation inversée avec le faible niveau sonore qui en résulte. Si la musique d'Ullmann peut sembler au premier abord statique, elle aspire au contraire à une transformation continuelle du son, que l'interprète s'applique à tisser dans l'infinimental. La trame sonore se déploie ainsi dans une tension permanente entre le contrôle exercé par le musicien et la volatilité de la réponse instrumentale, inhérente à l'émission de ces sons frêles.

Dans le cas des deux soli pour basson, la flexibilité mise en oeuvre par l'instrumentiste embrasse la nature même de l'anche. Le roseau, matière vivante, est sensible à l'ici et maintenant du concert. Son mode vibratoire se modifiera en fonction de l'hydrométrie de telle salle, de la température de telle autre, paramètres qui sont informés non seulement par les particularités d'un espace, mais aussi par le temps du concert. La présence physique du musicien et des auditeurs influe en effet de manière concrète sur ces variables thermiques. L'interprétation de la composition devient ainsi aussi une interprétation des circonstances de la performance. La musique d'Ullmann compose en effet avec la rugosité existentielle ; loin d'inscrire ses sonorités évanescents dans un espace-temps séparé, elle est perméable à la contingence et à ses possibles interférences.

Au risque de rupture auquel s'expose la continuité musicale en situation de concert, fait écho, en amont, la fragmentation qui caractérise, sous différentes formes, de nombreuses partitions d'Ullmann.

Müntzers stern utilise un hymne composé par le théologien allemand Thomas Müntzer, figure controversée de la Réforme en raison de ses idées révolutionnaires. La mélodie, rendue méconnaissable de par son étirement temporel, est présentée de plus sous forme déconstruite. Les notes, qui la composent, sont notées sporadiquement dans une portée musicale séparée et confiées à la voix de l'instrumentiste. Elles ne parviennent à l'auditeur qu'enfouies sous la singulière basse

continue, qui, jouée simultanément au basson, devient la ligne sonore prédominante. Cette double exigence technique altère leur intonation, rend impossible leur tenue, brisant la ligne mélodique originelle du chant et affectant, en retour, le jeu instrumental.

L'instrumentiste a par ailleurs recours, tout au long de la pièce, à deux techniques d'émission différentes : le mode d'attaque conventionnel propre aux instruments à anche double, qui se caractérise par une attaque nette, tranchant le silence préexistant; une technique, que j'ai personnellement perfectionnée et qui consiste à contrôler étroitement la mise en vibration de l'anche. Les lèvres de la bassoniste sont ici positionnées à l'extrémité externe de l'anche, ce qui permet à la vibration de se propager progressivement à l'ensemble de l'anche, rendant l'émergence du son davantage graduelle. Cette dernière technique se distingue également par l'intensité remarquablement faible des sons une fois produits, en comparaison avec l'éventail de nuances plus généreuses qu'on associe habituellement au basson. Au niveau acoustique, cette technique a pour effet de favoriser l'émission d'harmoniques au détriment de la note fondamentale. La fragilité se dégageant de ces harmoniques, flottant sans fondation apparente, est au centre de l'écriture déployée par Ullmann dans *Müntzers stern*. Bien que constamment sous-jacentes, les notes fondamentales successives ne sont en effet amenées à apparaître que passagèrement. Le compositeur procède ainsi à une inversion, mettant sur un premier plan d'audibilité un phénomène acoustiquement secondaire. Au delà de ces propriétés immédiatement perceptibles, ce mode d'émission obscurcit la directionnalité du son instrumental, créant une présence plus ambiguë de cette source sonore, qui tend alors à se confondre avec les sons déjà présents dans l'environnement. Les rares notes jouées ponctuellement au basson suivant le mode d'attaque conventionnel résonnent dès lors comme des impacts frontaux. La combinaison de ces deux modes d'émission produit chez l'auditeur l'illusion d'une source sonore mobile, difficilement localisable, tour à tour lointaine ou proche.

La diffusion d'un texte préenregistré, qui vient ponctuer à intervalles déterminés la performance, introduit un autre élément de distanciation. Ces paragraphes successifs, reprenant l'intégralité du pamphlet de Thomas Müntzer «Von dem getichten Glawben», ont été lus et enregistrés en allemand médiéval par moi-même, qui suis non-germaniste. Les mots sont déchiffrés phonétiquement, signifiants vidés de leur signifiés, résonnant dès lors comme une langue archaïque à laquelle la lecture redonne vie, mais coupée de son sens. La piste audio superpose de plus deux lectures du même texte, enregistrées séparément, sans que la deuxième lecture ait pris le flux de la première comme référent. En résultent de brefs déphasages qui viennent brouiller davantage la transmissibilité du message adressé par le texte original. Lors du concert, la fixité de cette partie préenregistrée contraste avec la malléabilité du jeu du basson. Le faible niveau de diffusion a cependant pour effet d'assimiler cet élément extramusical au reste de la performance : devenue simple fréquence, la persistance de la voix parlée sous-tend et s'incorpore à la partie instrumentale. À défaut de pouvoir véhiculer un contenu sémantique, le texte se transforme ainsi en une sorte de pédale musicale. Celle-ci, traditionnellement, est une note tenue, tour à tour note réelle ou étrangère à l'harmonie dans laquelle elle s'insère, et qui a pour fonction contradictoire de stabiliser le mouvement ou de créer de la tension, en raison des dissonances passagères qu'elle engendre.

Dans *Solo II*, la partition se présente comme une constellation d'éléments hétéroclites, que l'interprète doit assembler, en suivant des instructions précises - mais non univoques et parfois paradoxales. Cette collection de bribes musicales disparates

semble former un étrange état des lieux de la musique contemporaine à la fin du 20ème siècle : s'y côtoient la série des douze tons ; des procédés de notation graphiques ; le recours au hasard ; des techniques instrumentales traditionnelles ou, au contraire, bruitistes ; un système d'intonation mêlant tempéré et non-tempéré ; l'utilisation du *la*, référent conventionnel du diapason occidental, devenu ici pôle structurel de la pièce. Ces fragments anachroniques paraissent poser à l'interprète la question de leur possible réunion sous un alignement temporel commun. La partition ne propose pas un système de signification clos et définitif, mais ouvre, au contraire, un espace de rencontres, au sein duquel l'imagination de l'interprète va pouvoir faire surgir d'inépuisables configurations. Il y a là le pari que chaque montage - chaque nouvelle version de la partition élaborée par l'interprète - offrira une relecture de cette complexité, s'apparentant ainsi aux perpétuels (ré)agencements que notre mémoire - individuelle et collective - opère.

Une curieuse archéologie prend ainsi place : si le compositeur semble avoir exhumé ces vestiges des profondeurs, l'interprète est celui qui va tenter de leur redonner sens, en procédant à leur assemblage et à leur inscription sur la surface unifiante de la partition qu'il doit lui-même élaborer. La notion d'*inter-prétation* retourne alors à son étymologie ; l'instrumentiste devient le médiateur entre une tradition musicale enfouie et son auditeur actuel. Mais l'ombre d'une autre acception, celle qui dénoterait une éventuelle déformation du sens originel, semble dès lors aussi planer.

La marge de liberté donnée à l'instrumentiste se révèle finalement chargée d'ambivalence. Les concises instructions, qui président à la construction et à l'exécution de la pièce, dévoilent subrepticement des desseins plus équivoques, par lesquels le compositeur semble oeuvrer à un obscurcissement de leur finalité première. Si les douze notes de la série dodécaphonique s'égrènent tout au long de l'oeuvre, elles ne sont vouées à émerger que furtivement, souvent hors tempérament égal, et - à l'exception du *La* - toujours diluées au sein de glissandi déliquescents. La longue durée de la pièce, autre caractéristique des oeuvres d'Ullmann, contribue quant à elle à rendre difficilement audible une progression tonale pourtant bien présente. La structure, devenue inintelligible, ne pourra se déposer que dans l'inconscient de l'auditeur. Tout effort de restitution, engagé par l'interprète, paraît être destiné par le compositeur lui-même à demeurer dans l'opacité.

À cela s'ajoute la dispersion spatiale préconisée lors de la performance. Dans la présente réalisation de la pièce, les trois différentes sources sonores - basson, ondes sinusoïdales préenregistrées, *La* préenregistré à partir du frottement d'un archet sur une corde de piano - sont disséminées dans l'espace du concert et situées loin des auditeurs - ou, ici, des microphones. Le son opère de manière éclatée et périphérique ; la musique donnée semble toujours rester à distance, insaisissable. Si la fabrication de la partition par l'interprète avait momentanément créé une cohésion, celle-ci se retrouve à nouveau fragilisée par l'acte de la performance.

L'oeuvre de Jakob Ullmann articule en effet un rapport fondamentalement mélancolique au passé. Issu d'une famille juive convertie au protestantisme, ayant grandi en Allemagne de l'Est, c'est sa propre relation à un héritage complexe qu'Ullmann laisse par là transparaître. Sa musique n'est pas à la recherche de sonorités neuves, inouïes, mais celles, familières, qu'elle puise dans notre tradition

musicale, nous semblent pourtant étrangères. Un sentiment d'aliénation par rapport à notre mémoire culturelle s'exprime silencieusement dans ces lignes sonores chancelantes.

Au pessimisme, que l'on pourrait déceler dans son oeuvre, correspond cependant un certain état de réconciliation. Prenant acte de la séparation qui nous coupe désormais de la signification de notre propre culture, la musique d'Ullmann ne se réfugie pas dans une fuite illusoire et embrasse, au contraire, cet écart. Cette scission du moi trouve son pendant dans l'état dans lequel est plongé l'interprète en situation de concert. À travers la relation, alternant action et réaction, qui le lie à son instrument mais aussi au contexte de la performance, le musicien se vit tour à tour, sinon à la fois, comme interprète et auditeur. De cette dualité peut paradoxalement naître un certain plaisir. Le va et vient entre ces deux états crée un lien communautaire entre l'instrumentiste et le reste des auditeurs, ainsi qu'avec l'environnement direct et indirect du concert - les bruits extérieurs s'infiltrant dans la sphère de la composition. À cela s'ajoute une intensification de l'intimité entre l'instrumentiste et son instrument. La recherche du seuil de vibration, la réponse consécutive de l'anche, l'acceptation de cette réponse par l'instrumentiste et sa propre réponse en retour : le terme de « jeu » instrumental retrouve son sens ludique originel, même si ce jeu se déroule ici sur le fil du rasoir. Le détachement de soi, nécessaire à l'interprétation des pièces d'Ullmann, soulage par ailleurs le musicien du mirage de pouvoir incarner une musique créée par cet autre qu'est le compositeur. La plupart des partitions d'Ullmann spécifient, dans leurs instructions, que « tout mouvement ou expression interne doit strictement être évité » ; le son est libéré de toute expressivité autre que celle qui résulte de sa propre production. Un parti pris de retrait semble s'exprimer de toutes parts : ni les intentions de l'interprète, ni celles, avant lui, du compositeur ne doivent transparaître de manière volontaire lors de la performance - ce qui s'inscrit dans un rapport paradoxal avec les choix radicaux qui ont présidé à la création de la partition. Interpréter la musique d'Ullmann, c'est épouser cette complexité vitale telle que la restitue l'acte créatif dans ses rapports subtilement dialectiques : volonté/retrait, activité/passivité, effort/plaisir, liberté de choix/contrainte des instructions, contrôle/acceptation, force/fragilité, etc.

Une remarque, pour finir, sur le transfert de cette musique au disque, support qu'on pourrait supposer ici foncièrement inadapté. Ullmann voit en celui-ci le document d'une performance donnée. Fait en une seule prise, non édité par la suite, l'enregistrement s'inscrit en dehors des critères actuels de perfection technique et de ses artifices. Là aussi les éventuels accidents seront intégrés à la composition, qu'ils soient produits par le jeu de l'interprète ou qu'ils proviennent de l'environnement. Le détail de tel passage ne saurait prévaloir sur la continuité musicale, qui ne peut naître que du filage de la pièce. En un sens, il n'y a pas d'erreur, ni de « bonne » ou de « mauvaise » performance ; il n'y a que ce qui a été, dans le temps de l'enregistrement, et ce que ce fragment de durée passée deviendra, quand il se transportera dans cet autre ici et maintenant, celui de la future écoute.

1992-2015 : *Solo II* et *Müntzers stern* forment une arche temporelle dans l'oeuvre de Jakob Ullmann, mais aussi dans notre bout de chemin partagé. *Solo II* fut composé bien avant notre rencontre, mais celle-ci amènera une nouvelle version de la partition,

qui passera alors du trombone au basson. C'est une des premières pièces de Jakob à laquelle je m'attelle. *Müntzers stern* ferme - à ce jour - le cortège de nos multiples associations. J'hésite à employer le terme de « collaboration », tant l'esthétique de la distanciation trouve également sa transposition dans la relation entre compositeur et interprète. Je pourrais cependant dire que, dans *Solo II*, mon travail instrumental alla à la rencontre d'une partition préexistante et se développa en fonction de ses exigences ; tandis que certaines prémisses de *Müntzers stern* naîtront au voisinage de mon approche instrumentale, devenue entretemps familière au compositeur. Dans les deux cas, néanmoins, peu ou pas de communication entre ces deux sphères de travail successives - composition et interprétation - qui gardent ainsi leur autonomie. Mais cette volonté délibérée de séparation n'est pas ici synonyme de hiérarchie ou de division technique du travail, dans sa forme aliénante. En adressant la part créative de l'interprète, elle manifeste au contraire un respect, une confiance, une curiosité pour la liberté de l'autre. J'ai l'intime conviction - espoir - que ces qualités se déposeront à leur tour dans l'expérience, d'une richesse insondable, à laquelle cette musique convie son auditeur.