

## Une conversation sur l'œuvre de Karel Reiner entre Alfred Thomas Müller, compositeur et ami de Karel Reiner, et Sebastian Foron

(Mü.: Alfred Thomas Müller ; F.: Sebastian Foron)

F.: Alfred Thomas Müller, nous nous sommes rencontrés pour la première fois en 2006 lors d'un concert au Konzerthaus de Berlin où, dans le cadre d'une petite série de concerts de la société *musica reanimata*, je jouais la *Sonata brevis* de Reiner. Et, à mon grand bonheur, nous sommes restés en contact, comme je le suis encore avec la société *musica reanimata*. Votre qualité de compositeur vous confère une vision particulière des choses. Comme vous me l'avez raconté, votre relation avec Karel Reiner n'était pas seulement d'ordre collégial, mais aussi d'ordre amical.

Mü.: J'ai fait personnellement la connaissance de Karel Reiner en 1975 ; j'étais alors le directeur musical d'un petit théâtre de RDA. Nous avons été le premier théâtre de langue allemande à produire son opéra *Le conte du cordonnier* (*Das Schustermärchen* ou *O strašlivém drakovi a princezně a ševcovi* en tchèque), une œuvre absolument remarquable. Il est venu assister aux discussions préparatoires et aux répétitions à Lutherstadt Eisleben. De ce moment jusqu'à sa mort en 1979 s'est développé entre nous une amitié indéfectible. Je lui envoyais mes compositions à Prague et il me rendait compte de son travail et de ses créations. Nous avons eu de longues discussions à Prague. Nous ne parlions pas que de musique, mais il était également question de problèmes idéologiques ou de sagesse pratique. J'ai toujours été impressionné par l'humanité dont il faisait preuve envers les Allemands, alors qu'il avait été interné dans plusieurs camps de concentration fascistes.

F.: Je le crois volontiers, j'ai fait la même expérience avec son épouse. J'ai fait la connaissance de Hana Reinerová peu avant sa mort. Nous nous sommes rencontrés à Prague chez l'une de ses filles. Elle m'a parlé dans un allemand impeccable. Je dois avouer qu'au début j'étais un peu intimidé. Je ne savais pas très bien comment, en tant qu'Allemand, je devais me comporter envers elle. Mais sa cordialité a tout de suite dissipé ce trouble. Elle m'a parlé de Prague avant l'occupation par les Nazis, de la vie trépidante et multiculturelle qu'on y menait, des échanges intenses qui existaient avec Vienne. De nombreux programmes de concerts étaient les mêmes dans les deux villes, souvent avec les mêmes artistes. Reiner appréciait beaucoup la *Seconde École de Vienne* et était en contact avec Alban Berg. Comment Reiner a-t-il débuté en tant que compositeur ?

Mü.: Karel Reiner était le fils d'un chantre juif et a, par l'intermédiaire de son maître et ami Alois Hába, qui faisait partie de l'avant-garde du XXe siècle, été en contact avec les courants musicaux les plus importants de son époque et leurs représentants.

Élève de Josef Suk au Conservatoire de Prague, Karel Reiner a rejoint après ses études le cercle des amis de Hába. Hába était connu pour ses systèmes microtonaux et c'est lui qui a élargi la palette acoustique aux systèmes de quarts de tons et de sixièmes de tons. Ce n'était pas pour lui qu'une simple construction mathématico-acoustique, mais il en voyait la source dans la musique traditionnelle de sa Moravie natale.

Sous l'influence de Hába, le jeune compositeur Reiner a écrit alors d'intéressantes compositions pour piano à quart de tons et pour cordes et vents dans les systèmes de quarts et de sixièmes de tons. Plus tard il s'est pourtant éloigné de l'esprit et du mode

de composition microtonal. Mais l'influence spirituelle de Hába est restée vivace en Karel Reiner sous une autre forme : Hába puisait son énergie créative de la théorie anthroposophique de Rudolf Steiner, et particulièrement de l'idée de la triarticulation penser – sentir – vouloir que Reiner a transposée en musique sous la forme mélodie – harmonie – rythme.

Reiner s'est laissé inspirer par cette manière de voir et l'a enrichie de son expérience subjective. En outre le « style athématique » de Hába a eu une importance déterminante pour l'ensemble de l'œuvre de Reiner. Les notions d'« athématique » et d'« atonal » sont étroitement liées l'une à l'autre, pas dans l'esprit de la méthode de Schönberg de « douze notes qui ne se rapportent que les unes aux autres », mais dans la mise en place de séries d'intervalles consonants ou dissonants et leurs permutations dont découle aussi la technique des strates sonores verticales.

F.: On ressent les diverses influences, mais il est toujours identifiable en tant qu'individu. C'est important, à mon avis, et c'est cela qui le différencie de beaucoup d'autres. De même que son anticonformisme. Il reste toujours fidèle à lui-même et on reconnaît sa patte dès l'origine. Bien sûr il a évolué, mais sa forte personnalité artistique se reconnaît déjà dans ses premières œuvres.

Mü.: C'est remarquable, en effet. Il y a encore une autre ligne de force structurelle du « style athématique » qui joue un rôle important dans les compositions de Reiner, c'est l'évitement des répétitions ou plus exactement l'alternance des éléments mélodico-rythmiques. Il en résulte une dissolution des formes musicales traditionnelles en lieu et place desquelles apparaissent des faits musicaux d'envergure épique. L'œuvre de Karel Reiner comprend à peu près tous les genres musicaux. Et dans le canon de la musique du XXe siècle, la sienne attire particulièrement notre attention par son originalité.

F.: Les œuvres – le concerto pour violoncelle et orchestre et les compositions pour violoncelle et piano – qui ont été réunies dans cet enregistrement reflètent bien sa trajectoire artistique, notamment du fait qu'elles datent de périodes clés de sa biographie. Tous ces motifs courts me font penser à de petits épisodes différents. Un autre de ses moyens stylistiques consiste sans doute dans ses ruptures abruptes. Reiner a vécu dans une époque pleine de bouleversements politiques, sociétaux, mais aussi culturels, qui se reflètent manifestement dans sa langue musicale. Le professeur Václav Riedlbauch m'a très justement fait remarquer que la musique de Reiner contient toujours une composante politique. Comme pour Dmitri Chostakovitch, il est essentiel, pour une bonne réception et une compréhension en profondeur de la musique de Reiner, de considérer aussi ses conditions de vie et la situation politique du moment. On aurait tort, évidemment, de la réduire à cela, mais cela est et reste un des aspects de la variété de sa musique. Son style, qui consiste, avec les moyens de la technique traditionnelle de composition, à distendre les limites de la mélodie, de l'harmonie et du rythme jusqu'à les disloquer presque, ce style est à mettre au crédit de l'avant-garde. Et en même temps Reiner considérait sa musique comme faisant partie de la tradition musicale tchèque.

Mü.: Oui, c'était très important pour Reiner. Permettez-moi de dire un mot sur les œuvres. Le *Concerto pour violoncelle et orchestre op. 34* a été écrit entre 1941 et 1943 et est la dernière composition de Reiner avant sa déportation dans les camps d'internement fascistes. Il avait déposé la copie au propre de sa partition chez un ami. On n'a pas de preuve que ce morceau ait été créé après guerre. Le présent CD est donc bel et bien le témoignage de sa création les 2 et 3 décembre 2010 au Rudolfinum de

Prague. Le Concerto pour violoncelle et orchestre exige beaucoup de la part du soliste, notamment quand il s'agit de s'imposer face à un considérable appareil orchestral.

F.: Ce n'est rien de le dire ! Ce concerto pour violoncelle est une œuvre imposante dans toutes ses dimensions. Nous avons pris le parti de laisser sur le CD les œuvres dans l'ordre historique de leur apparition, ce qui permet aussi de donner un témoignage de l'évolution du compositeur Reiner. Bien que le concerto pour violoncelle soit la seule de ses œuvres qu'il ait composée avant son internement à Terezín, il ne s'agit pas d'une œuvre de jeunesse. Reiner avait environ 30 ans quand il l'a écrite. À cette époque-là il avait déjà composé un grand nombre de morceaux dans tous les genres musicaux. Il avait également un certain succès et jouait un rôle important sur la scène culturelle pragoise tant comme compositeur que comme pianiste en vue. Après l'occupation de la Bohême en 1939 il a été un des plus importants initiateurs des concerts à domicile organisés en cachette. Je trouve extrêmement remarquable qu'il ait composé une œuvre d'une telle ampleur et avec une si grande distribution dans les années 1941-43, alors que les Nazis avaient déjà mis sur pied depuis longtemps un système impitoyable. La genèse de ce concerto pour violoncelle semble absurde, sans la moindre perspective d'exécution. J'y vois une sorte de bravade, un dernier sursaut.

Mü.: Dans le premier mouvement, *Allegro energico*, on assiste à une suite ininterrompue de gestes dramatiques et rythmiquement marqués. Les nombreuses phrases en correspondance du violoncelle solo, accompagnées de formations instrumentales sans cesse différentes, produisent de la couleur et de la nervosité, parfois de la détente. La récurrence de figures motivico-rythmiques dans les parties solistes ainsi que les phrases intermédiaires de l'orchestre confèrent à ce mouvement une consistance convaincante.

F.: Le premier mouvement commence par un prélude orchestral court et énergique. Le violoncelle solo répond par une suite d'accords ascendants qui se transforment progressivement en une mélodie. Étant donné qu'il s'agit d'une œuvre symphonique, tout cela est évidemment plus développé que dans de la musique de chambre. Quand on songe que Reiner se considérait comme un compositeur dans le droit fil de la musique traditionnelle tchèque, ce n'est pas un hasard si cela rappelle la suite d'accords du début de l'intervention du violoncelliste solo dans le grand Concerto pour violoncelle en si mineur d'Antonin Dvořák.

Le deuxième mouvement commence par un solo de cor anglais qui se transforme en duo avec le violoncelle. L'atmosphère de ce début fait énormément penser à Chostakovitch. Ce qui est intéressant, c'est que Chostakovitch n'a écrit son Concerto pour violoncelle n° 1 qu'un peu moins de 20 ans plus tard. Hana Reinerová, l'épouse de Reiner, m'a raconté que son mari appréciait beaucoup Chostakovitch et qu'il a été le premier à jouer ses œuvres à Prague dès les années 30. Reiner est toutefois plus radical dans le domaine de l'harmonie. Le deuxième mouvement est noté en cinq-quatre, ce qui en souligne le caractère fluide.

Mü.: Je pense qu'avec sa vigoureuse progression orchestrale et le caractère épique que vous venez de décrire on peut même considérer le deuxième mouvement comme le centre de l'œuvre. Les progressions diatoniques et chromatiques des voix, exposées ici puis essentiellement conduites en parallèle dans le reste du mouvement et qui contiennent également des sauts d'intervalles et des renversements tonaux rythmés, constituent une sorte de « code génétique ». Comme dans les premier et troisième mouvements. Le troisième mouvement semble être une continuation du premier avec renforcement de la rigueur des phrases intermédiaires de l'orchestre et intensification

de la virtuosité du soliste.

F.: Les éléments rythmiques des premier et troisième mouvements sont fortement influencés par l'esprit slave. Le troisième a même un caractère dansant. Les passages solistes sans intervention de l'orchestre, plus longs que d'ordinaire, sont un vrai défi pour le soliste. La cadence est intéressante. Le violoncelle solo est accompagné par les percussions au début et à la fin, et comme coloration percussive supplémentaire, par quelques pizzicati des violoncelles et des contrebasses. L'œuvre s'achève, comme souvent chez Reiner, par un passage calme précédant le point final énergique posé par l'orchestre.

Mü.: Peu après son retour à Prague, Reiner a composé en très peu de temps, fin novembre 1946, la *Sonata brevis op. 39 pour violoncelle et piano* dont les trois mouvements ont des contours très clairs. Dans le premier mouvement ressortent de la masse musicale des motifs changeants, comme ceux d'un kaléidoscope, et qu'on perçoit parfaitement en premier plan. Des éléments ostinate y sont entrelacés.

F.: Oui, dans le premier mouvement le piano et le violoncelle commencent en même temps et la mélodie revient d'abord au violoncelle. Reiner exploite dès le début tout l'univers sonore de l'instrument. Il commence par la note la plus grave du violoncelle, la corde de do à vide, et s'élance en quelques mesures jusqu'au sol<sup>2</sup>, avant d'atteindre même le la<sup>4</sup> à la fin du mouvement. Le premier mouvement a un rythme très marqué. La manière dont Reiner emploie le rythme est assez proche de celle de Chostakovitch. Il décale les temps forts de la mesure, il change souvent de mesure. Dans le domaine de l'harmonie il se hasarde parfois à des revirement si extrêmes qu'elle se disloque. Un des moyens stylistiques typiques de Reiner est les intervalles en parallèle. On en retrouve à certains moments dramatiques du premier mouvement de la *Sonata brevis* sous la forme de septièmes, plus loin, dans les passages calmes, ce sont des quintes.

Mü.: Le module musico-structurel le plus important [de l'œuvre de Reiner] se compose de séries de sons en progression chromatique montante et descendante – et parfois en direction opposées, qui apparaissent souvent dans les autres mouvements et instaurent une cohérence d'ordre supérieure.

F.: Le deuxième mouvement, une sorte de marche funèbre, est très figuratif. Les lents pizzicati du mouvement ascendant sonnent comme des pas à bout de force traversant un marais. Qu'on songe que Reiner, qui relevait en outre d'un typhus qui l'avait épuisé, venait de réchapper à la marche de la mort du Lac Tegern. Puis arrivent les tremoli sul ponticello, qu'on joue près du chevalet et qui sonnent comme un cri.

Le troisième mouvement est effectivement une tarentelle débridée au caractère de mouvement perpétuel accompagné d'une alternance rythmique complexe entre le piano et le violoncelle. Les caractères semblent exagérés, presque déformés. Un pugilat au milieu de saillies humoristiques, sarcastiques, impassibles, désespérées, mais aussi bravaches.

Mü.: Les deux pièces *Élégie* et *Capriccio pour violoncelle et piano*, qui forment un tout et on été composées entre 1957 et 1960, présentent une structure de composition qui contraste manifestement avec les autres œuvres présentes sur cet enregistrement.

F.: Absolument. Elle ont une grande ampleur romantique et la composition aussi correspond à la disposition propre à la tradition romantique. Cette œuvre a été écrite entre la mort de Staline et l'invasion des troupes soviétiques, dans une période de détente politique. L'*Élégie* est très solennelle et s'emballe peu à peu tant dans le tempo que dans le rythme, avant d'atteindre son acmé et de retourner ensuite au calme.

Mü.: Ces deux pièces sont le fruit d'une réflexion motivique et thématique. Fidèle aux usages traditionnels de la technique de variation et développement, le compositeur y renonce à sa propre et cohérente manière de composer.

Dans l'*Élégie* on assiste à la connexion d'un thème élégiaque syncopé avec une ligne chromatique. Le *Capriccio*, élégant et piqué d'irrégularités métriques, tire sa substance musicale de l'*Élégie*.

F.: Le *Capriccio* est très virtuose et chatoyant, il me fait penser au *Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn, en raison aussi de la figure rythmique sur laquelle il repose.

Mü.: Les *Strophes pour alto et piano*, composé en 1975, dans une version pour violoncelle et piano sur ce CD, nous conduisent à la dernière période créatrice du compositeur. La caractéristique principale de la pensée musicale de Reiner est la structure cyclique qui répond à son penchant pour les contrastes concis et concentrés.

F.: Dans le présent enregistrement je joue toute la pièce dans la tonalité originale de l'alto, à l'exception du dernier accord, que je joue un octave plus bas – comme une sorte de signature, pour montrer que je suis un violoncelliste.

À l'époque où il composait *Strophes*, Reiner a aussi écrit des chansons dont les textes critiquaient le régime en place. Et il a rendu sa carte du parti [communiste] pour protester contre la répression brutale du « Printemps de Prague ». En punition l'exécution de ses œuvres fut désormais interdite.

Les quatre mouvements courts – deux lents et deux rapides – durent chacun environ 3 minutes. On dirait un hommage à la *Seconde École de Vienne*, même si on reconnaît constamment la patte de Reiner. C'est la plus radicale de ses trois œuvres de musique de chambre, on assiste sans arrêt à des changements de jeu ou à des variations de motif. Comme si on contemplait le travail d'un sculpteur sous divers angles. Ce sont des pièces de caractère avec une étonnante profusion de revirements, de saillies et de transformations. Il se passe toujours quelque chose de nouveau. Le premier mouvement des *Strophes* commence de manière dramatique, avant de laisser la place à des saillies sentimentales qui disparaissent aussitôt comme des comètes.

Le deuxième mouvement est plein d'élan. Le plaisir qu'il prend à la distanciation et à la recherche de détails originaux a quelque chose de taquin. Ce mouvement me fait penser à *Till l'Espiègle*.

Mü.: Dans les premier et troisième mouvements le secret de cette composition pleine de tension réside entre autres dans le « jaillissement » occasionnel de petites pulsations à l'intérieur d'un continuum au mouvement uniforme.

F.: Très poétique, ce troisième mouvement. Il y règne une ambiance méditative, comme venue d'un autre monde. Quand je joue, j'ai l'impression d'être en même temps un spectateur. Les transformations sonores sont comme des nuages qui passent au-dessus de nous avec des formes et des couleurs à chaque fois différentes.

Mü.: Cette composition en quatre parties réunit les caractéristiques essentielles de la musique de Karel Reiner : le style déclamatoire, dans lequel il ornemente les notes mélodiques centrales dans un style psalmodique, des répétitions rythmiques de sons et de notes, un penchant pour les grands intervalles, une dynamique différenciée et la confrontation de ces éléments structurels dans des registres extrêmes.

F.: C'est ce que l'on voit aussi dans le quatrième et dernier mouvement. Il possède la même virtuosité que le deuxième. Pour ce qui est de la technique, c'est un changement continu : entre archet et pizzicato l'espace musical se voit en outre enrichi d'un col

legno battuto.

Mü.: J'espère de tout cœur que cet enregistrement servira à mieux faire connaître le compositeur Karel Reiner. Il l'a vraiment mérité.

Traduction : Frédéric Trinques © 2011