

Introduction

John Eliot Gardiner

Pour moi la musique de grande envergure de Brahms regorge d'énergie, de drame et de passion – celle qui fait aller de l'avant. « *Fuego y cristal* », c'est ainsi que Jorge Luis Borges la décrivit un jour. Mais comment restituer au mieux ce feu et ce cristal ? L'une des possibilités consiste à replacer ses Symphonies dans le contexte de sa propre musique chorale, magnifique et souvent négligée, mais aussi de celle des maîtres anciens qu'il appréciait particulièrement (Schütz et Bach notamment) ou encore de ses héros contemporains (Mendelssohn, Schubert et Schumann). On peut dès lors définir une perspective nouvelle pour ses œuvres symphoniques tout en attirant l'attention sur la vocalité intrinsèque au cœur même de son écriture pour orchestre. Le fait de composer des œuvres aussi substantielles que le *Schicksalslied*, la *Rhapsodie pour contralto*, *Nänie* et *Un Requiem allemand* apporta à Brahms l'incalculable expérience de l'écriture orchestrale bien des années avant qu'il n'achève sa Première Symphonie : elles furent le vecteur de certaines de ses pensées les plus profondes, révélant par moments un besoin presque désespéré de communiquer des choses d'importance. Gravité, dramatisme, terreur et jubilation y furent appréhendés et mis en œuvre avant de trouver leur résolution dans le finale de l'Opus 68.

Pour nous préparer à un tel projet – l'interprétation dans ce contexte spécifique de cinq de ses œuvres majeures et les plus populaires : *Un Requiem allemand* et les quatre Symphonies – il nous a fallu retrouver et nous réapproprier les instruments que Brahms privilégiait (tels ces cors naturels qui avaient sa faveur), reconfigurer la taille et la disposition des forces orchestrales, enfin tenter, mettant à profit les moindres indices, de faire revivre des styles d'interprétation oubliés. Brahms balançait entre désespoir et joie quant à la manière dont ses Symphonies étaient interprétées par les chefs d'orchestre de

son temps – « vraiment épouvantable » (Hans Richter), « toujours calculé en quête d'effet » (Hans von Bülow), mais aussi « tellement vivant » (Hermann Levi), « d'une sensibilité et d'une érudition exceptionnelles » (Otto Dessoff) et « spirituel et élégant » (Fritz Steinbach). Il réprouvait « d'un côté la rigidité métronomique et le manque d'inflexion, de l'autre une expressivité apprêtée et surdéterminée » (Walter Frisch). Concernant les Symphonies, un riche fonds d'annotations fut dicté par Steinbach à son ancien élève Walter Blume. Celles-ci rendent compte du type d'élasticité, en matière de tempo, et de lectures souples, nuancées mais disciplinées, que Brahms appréciait. Alexander Berrsche, célèbre critique munichois, qualifiait de « classiques » les interprétations de Steinbach, par quoi il entendait probablement : faisant autorité et authentiques. Pour nous, musiciens du XXI^e siècle confrontés à Brahms, les articulations et les phrasés de Steinbach apparaissent classiques dans un sens plus historique – celui que nous associons à des compositeurs tels que Haydn, Mozart et Beethoven – avant que ces qualités ne soient submergées par l'ascendant croissant d'un legato continu et privé de toute inflexion (ce que Wagner appelait « *unendliche Melodie* » ou « mélodie [*melos*] sans fin »).

La musique d'orchestre de Brahms fonctionne à de très nombreux niveaux à la fois. Veiller à ce que la structure à degrés multiples de l'orchestre (avec les nombreuses allusions et ambiguïtés qu'il y introduit) conserve toute sa netteté et ne puisse voiler la tension affleurant entre la surface suprêmement ouvragée de sa musique et le subtil va-et-vient des sentiments enfouis juste au-dessous, voilà qui représente pour l'interprète un défi considérable. L'idée même que l'on puisse restituer le « vrai » Brahms, « l'original », est naturellement une chimère. Une fois que tout est dit et fait, ce qui nous intéresse le plus tient à la manière dont Brahms peut de *nos* jours sonner : ce que sa musique a à nous dire *maintenant*.

John Eliot Gardiner

en conversation avec Hugh Wood

Hugh Wood J'aimerais commencer par une citation quelque peu sérieuse de Charles Rosen – j'ignore dans quelle mesure vous serez d'accord avec elle :

« L'idée d'un passé irrécouvrable est omniprésente dans la musique de Brahms, d'un éclectisme résigné, ambiguë sans ironie. La profondeur de son sentiment de perte confère à l'œuvre de Brahms une intensité qu'aucun autre imitateur de la tradition classique n'a jamais atteinte. On pourrait dire qu'il fit jaillir sa musique du regret ouvertement exprimé qu'il était né trop tard. »

John Eliot Gardiner Sans doute le sens de l'histoire manifesté par Brahms fut-il plus prononcé que celui de tout autre compositeur du XIX^e siècle. Ce qui importe c'est la manière dont il met ses connaissances au service d'une application merveilleusement créative : on peut en ressentir la présence filtrant à travers sa propre musique. Mais en dépit de toute sa nostalgie, l'attitude de Brahms envers la musique de ses prédécesseurs a ceci de frappant qu'elle est en réalité beaucoup plus dynamique et positive que cela. Vous-même avez dit un jour que « Brahms était oppressé par le passé autant qu'il l'aimait (les deux états sont similaires), mais non vaincu par lui ». Et je suis d'accord. Il y a un moment dans le finale de la Première Symphonie [mesures 118 à 130] qui semble refléter à la perfection cette situation : celui où un « second thème » émerge telle une succession de variations en miniature sur un motif de basse (*ground*) de quatre notes descendantes – de toute évidence une allusion archaïque, mais soumise à un traitement résolument moderne lorsque Brahms, avec maestria, nous conduit à percevoir dans l'implicite dominante une tonique (momentanée). C'est un exemple parfait de sa tendance à utiliser le passé tel un moyen de

repousser l'irruption du futur. Au fond, c'est l'essence même du projet que nous avons de revisiter les quatre Symphonies de Brahms, son *Requiem allemand* et ses principales œuvres chorales : mettre en évidence les racines de son imagination créatrice tout en savourant, d'un côté, la manière dont il verse un vin nouveau dans de vieilles bouteilles, de l'autre celle dont il fait évoluer un langage nouveau et progressiste sans jamais renoncer à faire allégeance au passé. Vous-même racontez la merveilleuse histoire du jeune Zemlinsky allant consulter Brahms, quintette à cordes sous le bras, et qui s'entend conseiller l'étude des quintettes de Mozart, avec en prime ce commentaire : « C'est ainsi que cela s'est fait depuis Bach jusqu'à moi ! » – superbe remarque en même temps que rare témoignage d'un Brahms (normalement tellement autocritique) montrant une pleine conscience de sa propre valeur et de sa place dans l'histoire.

HW Ce qu'il y a de fascinant chez Brahms, c'est que l'érudition était pour lui comme un second métier. Habituellement, une personne ayant un rapport professionnel avec l'érudition n'est pas en même temps compositeur, les deux ne se fécondant pas l'un l'autre. Dans ce cas précis, c'est pourtant ce qu'il se passe.

JEG Tant Mendelssohn que Schumann lui avaient indiqué la bonne direction, mais Brahms, à travers son approfondissement du chant populaire allemand, de la polyphonie italienne de la Renaissance et du contrepoint, était beaucoup plus savant que l'un et l'autre et cela eut un impact extrêmement fructueux sur son approche à la fois pratique et créatrice en matière musicale. Schumann pourrait également avoir joué un rôle de catalyseur en suscitant cette parenté avec Bach que Brahms devait si clairement ressentir – celle-ci nous est sans cesse rappelée dans toutes ses œuvres vocales les plus sérieuses et parfois dans des passages de ses Symphonies. Sur le plan contrapuntique, Brahms

semble procéder de Bach dans sa manière de recourir à la croix en tant que symbole de deux niveaux imbriqués de composition musicale : l'un horizontal, mêlant activité mélodique et rythmique, l'autre vertical, ayant trait à l'harmonie. Je ne sais pas comment on vous a enseigné l'harmonie, mais je me souviens m'être rebellé contre la façon terne dont l'harmonie au clavier était enseignée à l'école. Pour moi, cela n'a commencé à prendre son sens que lorsque je suis devenu l'élève de Nadia Boulanger. Elle nous faisait écrire nos devoirs d'harmonie sur quatre portées distinctes, en utilisant quatre clés différentes, tout en insistant sur le fait que les voix intermédiaires devaient être phrasées de manière à offrir des contours mélodiques convaincants. Elle essayait de vérifier si vous étiez capable de penser sur deux plans à la fois, ou plus encore. C'est là, bien entendu, quelque chose que Brahms faisait suprêmement bien. Mais il s'ingénie à masquer son adresse et sa maîtrise, considérables, si bien que ce n'est pas son érudition que l'auditeur perçoit mais, au contraire, un flux lyrique doublé d'un contrepoint expressif. De la même manière, il camoufle ses traces de sorte que vous n'avez pas immédiatement conscience de la manière dont il échafaude, à partir de cellules motiviques tellement minuscules, les finales de ses deux premières Symphonies.

HW Absolument, et ce que vous dites de ce surgissement sur la base d'un motif unique est encore plus vrai du *Requiem allemand*, qui témoigne d'une transformation confondante des thèmes allant bien au-delà de ce que Liszt aurait pu rêver. Le tout réalisé de façon absolument naturelle.

JEG C'est précisément là ce qu'il y a de subjuguant : cette immense érudition, cette adresse et cette maîtrise de toutes les composantes structurelles de la musique, tout cela s'accompagne d'une légèreté et d'une aisance, comme en un tour de passe-passe – ce que Bach, au

meilleur de lui-même, réussit également dans ses Passions et ses Cantates : à la fois discours engagé et contrepoint passionné. Vous-même l'avez formulé d'un point de vue de compositeur : « Qu'est-ce qui fait que Brahms est non seulement un très grand mais aussi un très bon compositeur ? Son rapport absolu et total à la *materia musicae* ; son savoir-faire infini quant au traitement de cette matière ; le postulat, chez lui comme chez Bach, voulant que le contrepoint soit généré par la passion, non par le calcul – qu'il n'y a pas conflit entre technique et caractère expressif, mais plutôt que l'un nourrit l'autre et que tous deux sont mutuellement dépendants. »

HW Mais nous savons moins encore comment Bach en est arrivé là, d'autant que tout semble s'être produit incroyablement vite.

JEG Et avec cette faculté, comme chez certains grands maîtres des échecs, de pouvoir anticiper quatre ou cinq coups et de garder en tête toutes les permutations possibles de son matériau ! J'aime la manière dont Brahms partage plusieurs de ces traits avec Bach – cette quête le conduisant à une exploration exhaustive de son matériel, à optimiser le lyrisme des voix intermédiaires. Une partie du travail de chef d'orchestre consiste à stimuler et valoriser ces lignes internes, à veiller à ce qu'elles soient audibles sans leur donner pour autant un relief excessif, ce qui peut très facilement se perdre en chemin si la sonorité devient trop épaisse ou trop appuyée, l'approche trop solennelle ou emphatique.

HW Je sais que vous êtes contre cette sorte de continuité wagnérienne dépourvue de toute inflexion.

JEG En effet, parce que s'agissant de Brahms, cela me semble absolument étranger à ses idéaux esthétiques. Affleurant à la surface

de sa musique, bien que complexe et même dense par moments, on relève le plus souvent un courant sous-jacent de musique dérivée de la danse, toute de légèreté et se grisant d'accentuations rythmiques croisées tout comme des bouleversements que ces rythmes croisés peuvent provoquer. Je pense à ce passage impétueux du Finale [mesures 279-285] où il exige de l'orchestre au complet qu'il rebondisse sur une battue silencieuse (première et troisième), ou encore, presque aussi stimulant, le moment dans le premier mouvement où il double la vitesse de ces échanges de deux notes entre vents et cordes [mesures 470-473] avant de bifurquer vers *si* bémol mineur. Il suffit de couvrir sa « préparation » d'une sauce épaisse pour perdre la moitié de la saveur !

HW N'est-ce pas là cette sorte de contrepoint rythmique masqué que manifestement nous apprécions l'un et l'autre, hémioles et longueurs de phrases irrégulières comprises, le tout résultant de ce que Brahms baigna dès son plus jeune âge dans la musique vocale populaire ?

JEG C'est plus que probable. Mais je pense également qu'il prenait un plaisir extrême à taquiner les attentes de ses auditeurs, par exemple dans le troisième mouvement – commençant tel un substitut de Scherzo, avec deux phrases de *cinq* mesures, puis les répétant un peu plus tard sous forme d'unités de *sept* mesures. Ou encore le frisson qu'il suscite entre mélodie et texte dans le merveilleux

Begräbnisgesang, à bien des égards prototype en miniature du *Requiem allemand*, qui à l'époque de sa composition était à l'état embryonnaire. Ici, Brahms choisit d'associer la première ligne de la mélodie de l'une des hymnes les plus populaires de Luther (*Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* [Conserve-nous, Seigneur, fidèles à ta parole] – que Bach mit également en musique dans sa Cantate BWV 6) aux paroles d'une autre hymne, funèbre, de Michael Weisse : une adéquation qui n'a certes rien de naturel. Cela sous-entend d'une

certaine manière une distorsion complètement arbitraire de la structure métrique de la mélodie du choral. Brahms intervertit l'ordre des temps forts et faibles, instaure dans l'esprit de l'auditeur une progression en forme de solennelle marche funèbre puis provoque un affrontement entre accentuation naturelle des mots, contours de la mélodie et hiérarchie normale des barres de mesure. Magistral !

HW Voyez-vous une relation directe entre les œuvres sur choral de Brahms et ses Symphonies ? Sont-elles de quelque manière structurellement apparentées ?

JEG Oui, de fait, dans le sens où certains aspects de l'écriture symphonique de Brahms m'apparaissent étonnamment « vocaux » – tout d'abord la manière spécifique dont les phrases mélodiques sont construites et ponctuées (on en trouve un exemple significatif dans le développement du premier mouvement, aux mesures 273-293), ensuite la manière dont il crée des échanges sonores entre deux « chœurs » séparés – d'un côté les vents avec cors, de l'autre les cordes – en contrepoint renversable (premier mouvement, mesures 121-130). On ressent derrière tout cela son attirance pour les motets à double chœur de Gabrieli et Schütz, dont il dirigeait régulièrement la musique, mais aussi, selon un exemple alors plus récent, le superbe motet de Mendelssohn *Mitten wir im Leben sind*. Derrière le discours orchestral de Brahms se cache l'idéal poétique qu'il reconnaissait dans l'approche de la symphonie selon Schumann, reposant sur le lied : la conviction que la musique abstraite peut être utilisée avec autant d'éloquence qu'un poème lyrique ou un récit romantique tel un moyen d'exprimer de puissantes émotions. Dire cela ne contredit en rien l'idée que le Finale de sa Première Symphonie est en un sens à la fois une riposte et un double du finale de la Symphonie « chorale » de Beethoven – c'est la manière dont Brahms proclame que *son* orchestre n'a pas besoin d'un

chœur pour l'étayer et l'aider à créer des effets irrésistibles et d'une intensité comparable. L'ironie de la situation tient naturellement à ce que Brahms, bien plus que Beethoven, est des deux celui qui se trouve le plus en lien avec l'univers choral, que ce soit à travers sa passion pour le répertoire choral à partir du XVI^e siècle ou son expérience de transpositeur et de chef de chœur dirigeant ce répertoire. Toute cette riche expérience [chorale] a nourri son *Requiem allemand* et, dans la foulée, ses autres œuvres magistrales pour chœur avec orchestre (1869-1872) : *Rinaldo*, la *Rhapsodie pour contralto*, le *Schicksalslied* et le *Triumphlied*, auxquelles il consacra un soin infini, veillant à de subtils effets de coloration orchestrale pour compléter son chœur – œuvres dans lesquelles on peut entendre les principaux signes avant-coureurs de ses deux premières Symphonies (1877-1878). Il y a dans la coda du magnifique *Schicksalslied* une lumineuse indication du processus alors en cours. Brahms ne se contente pas de simplement reproduire les deux univers puissamment polarisés de Hölderlin (bienheureuse sérénité des dieux au-dessus, tohu-bohu des vicissitudes humaines en dessous). Ressentant le besoin d'une récapitulation saisissante, il rejette l'idée d'une reprise (chantée) de la strophe initiale, préférant transposer l'introduction orchestrale d'une quarte vers le haut (*ut* majeur), afin d'atteindre un degré encore plus éthéré, purifié – littéralement hors de portée des mots. Et Brahms de commenter : « Je dis même des choses que le poète ne dit pas ».

HW Il ne faudrait pas oublier que c'est Schumann qui redécouvrit la « Grande » Symphonie en *ut* majeur de Schubert, lui qui attira l'attention de Mendelssohn sur cette œuvre et qui la fit donner à Leipzig en 1845 – ce fut l'étincelle qui en quelque sorte mit le feu à la production symphonique de Schumann, tout comme, par la suite, ce fut en entendant les Symphonies de Schumann que Brahms (finalement) se lança dans sa propre production symphonique.

JEG Exactement. La parenté avec Schumann est audible tout au long de la Première Symphonie – dans les mouvements médians qui, à commencer par Wagner, furent critiqués comme relevant d'une musique de chambre « déplacée », mais tout particulièrement dans les émotions sombres et tendues du premier mouvement, et cette ressemblance marquée avec l'Ouverture *Manfred* de Schumann, dont le second thème est en résonance avec le propre second thème de Brahms (mesures 130-134). L'idée initiale de Brahms avait même été de commencer sa Première Symphonie de façon abrupte avec l'*Allegro*. Imaginez quelle entrée explosive dans l'arène symphonique cela aurait donné ! Peut-être l'affinité avec l'*Allegro* de la Quatrième Symphonie de Schumann, tant thématiquement que structurellement, n'était-elle que trop flagrante. Quoi qu'il soit, nous y avons gagné la merveilleuse introduction – prélude musical, ainsi qu'Ivor Keys l'a dit, inséré tel un *post-scriptum* mental. La longue gestation de la Première Symphonie pourrait être due en partie au besoin que ressentait Brahms d'affronter et en même temps de surmonter sa relation complexe avec les deux Schumann à travers le seul discours symphonique, sans recourir aux mots – c'est là quelque chose que le pionnier des biographes de Brahms, Max Kalbeck, a su le premier reconnaître (dans « le lourd fardeau de ses expériences », 1915) : l'idée qu'il ait introduit de façon codée dans la musique non seulement son propre nom mais celui de Clara et, par le biais d'une citation du *Melodram* de Robert pour Manfred et Astarté, sa lutte intérieure, son sentiment de culpabilité et son besoin de pardon – son propre moment « façon Tristan », en quelque sorte – me paraît joliment convaincante. Mais il ne sert à rien de sonder Brahms lui-même en vue d'une quelconque élucidation. Lorsqu'un jour Clara mentionna devant lui la ressemblance avec *Manfred*, il répondit sur un ton irrité : « Oui, je sais, je n'ai aucune individualité ». Le fait que jamais Clara n'ait « saisi » le Finale est

intéressant – cette manière dont il combine un motif de tête inspiré de Bach et le grand thème de cor des Alpes (*Alp[en]horn*) que Brahms lui cita dans une lettre (« du sommet des montagnes, des profondeurs de la vallée, je vous envoie mille amitiés ») et la magnifique transformation de l'un en l'autre dans la coda – qu'elle critiqua, la jugeant quelque peu « redondante » et d'une inspiration « fléchissante » ; au concert pourtant, quand tout est parfaitement en place, je la trouve irrésistible.

Traduction : Michel Roubinet