

John Eliot Gardiner

en conversation avec Hugh Wood

Hugh Wood Clara Schumann disait qu'elle trouvait le premier mouvement de la Deuxième Symphonie de Brahms « plus significatif en termes d'invention » que celui de la Première, prédisant dans son journal (3 et 6 octobre 1877) qu'elle connaîtrait « un succès plus éclatant auprès du public ». Pensez-vous qu'elle avait raison ?

John Eliot Gardiner Je ne comprends pas vraiment la première assertion, pas plus que je ne sais comment réagir à la seconde. Il est toujours bien difficile de se situer face à ce type d'appréciation non technique et d'une valeur relative, d'autant que ce n'est habituellement qu'une manière déguisée d'approbation (« j'aime ceci ») ou de préférence (« je préfère cela »). Je me demande ce qu'elle entend par « significatif », et quelles sont les qualités satisfaites (ou non) en termes d'invention. Est-il ici question de l'avenir, autrement dit de la manière dont la musique de Brahms continuera d'évoluer ? Si tel est le cas, alors sans doute est-elle ici bien précautionneuse. Pourquoi ne peut-elle dire ce qu'elle pense réellement ? Probablement parce c'est informulable. Cela reviendrait à dire : « Vous avez parlé de votre passion pour moi dans la Première Symphonie et, bien que j'en sois terriblement flattée, cela me met affreusement dans l'embarras... ». Quant à sa prédiction que la Deuxième bénéficierait d'un succès populaire plus éclatant que la Première, la vérité est que les quatre Symphonies de Brahms connurent de prime abord un accueil mitigé, Wagner ayant ouvert la voie avec ses critiques acerbes des Première et Deuxième Symphonies.

HW Ces Première et Deuxième Symphonies sont remarquablement différentes de caractère : la Première épique, héroïque, philosophique,

d'une certaine manière autobiographique, la Deuxième plus détendue et plus sensible, portant la marque, pour citer Billroth, un ami de Brahms, « d'un épanchement sans effort d'idées lucides et d'un sentiment chaleureux ». Il n'en demeure pas moins que l'écriture de cette Deuxième, au cours d'un seul été, suivit de près l'achèvement de la Première, qui s'était fait longuement désirer. Quel lien y a-t-il entre elles ?

JEG Les commentateurs mettent souvent l'accent sur la lente (et laborieuse) gestation de la Première de Brahms et la compare à la manière dont il semble avoir mis les bouchées doubles tout au long de l'élaboration et de l'achèvement de la Deuxième – conception, esquisses, ébauches, composition et copie au net, tout cela durant l'été 1877. Mais il se pourrait en fait, si l'on songe au nombre restreint d'œuvres d'envergure qu'il acheva en 1875-1876, qu'il ait commencé la composition de la Deuxième deux ans plus tôt. Apparemment, tout au long de cet été 1877 et tandis qu'il composait la Deuxième, il vérifia méticuleusement la Première, passant au crible les épreuves de la partition d'orchestre tout en préparant la réduction pour piano. Tout cela pourrait donner à penser que les deux Symphonies, à défaut de suivre un même objectif abordé sous deux angles différents, vont néanmoins de pair, dans la mesure où la Deuxième semble reposer sur les fondements de la Première. Ce qui pourrait expliquer pourquoi les critiques contemporains établirent aussitôt un parallèle avec les Cinquième et Sixième de Beethoven.

HW D'autant qu'il n'est pas nécessaire d'écouter longuement la Deuxième pour découvrir que sa prétendue bonne humeur a été considérablement exagérée. La situation n'a en rien été facilitée par l'habitude de Brahms, fruit de son éternel et franchement irritant autodénigrement, d'induire intentionnellement ses amis en erreur.

JEG En effet, à un moment il en parla comme d'« une petite chose tout à fait innocente et joyeuse [...] toute ciel bleu, sources murmurantes, grand soleil, ombre verte et fraîche [...] ce n'est d'ailleurs pas une symphonie mais juste une *sinfonietta* ». Nombre de ses amis tombèrent dans le piège, trouvant l'œuvre joyeuse, pleine d'optimisme et de bonheur (elle ne « pouvait qu'[avoir été] composée à la campagne, au milieu de la nature », selon Ferdinand Pohl). En une autre circonstance, Brahms insista néanmoins sur le fait qu'il y avait là « plus de mélancolie que vous ne pourrez en supporter. Je n'ai jamais rien écrit d'aussi triste, de si *mollig* : la partition devrait paraître bordée de noir ! »

HW Que faut-il en penser ? Y a-t-il là contradiction, ou bien ces impressions divergentes ne font-elles que confirmer qu'en matière d'écoute musicale Dame Subjectivité mène la danse ?

JEG N'y a-t-il pas un peu des deux ? Il suffit de songer à l'intervention des trombones dans le premier mouvement (mesures 33-45 : page 5, à 53") et aux sonorités à prédominance sombre du deuxième (le seul véritable *Adagio* que l'on puisse trouver dans les quatre Symphonies !) pour réaliser que c'est l'alternance et le contraste entre lumière et obscurité qui lui importaient réellement. « Je dois admettre que je suis un être d'une austère mélancolie, que des ailes noires claquent continuellement au-dessus de nous », écrivait-il à un ami. Le meilleur exemple est peut-être ce moment splendide dans la coda du premier mouvement, tant admirée de Hans Gal, où le double thème principal, déjà largement et richement développé, « se déploie de façon inattendue en une cantilène d'une ampleur si merveilleuse qu'il semble que son chant ne puisse finir ».

HW Est-elle en définitive plus « classique » que la Première – et si oui,

comment définiriez-vous, ici, « classique » sur le plan du style ?

JEG S'agissant de l'orchestration et de la forme architecturale, les deux Symphonies apparaissent résolument classiques. Mais une autre approche de ce « classicisme » nous est suggérée par le chef d'orchestre Hermann Levi. Tandis qu'il dirigeait la Première Symphonie à Munich en 1878, Levi se heurta à l'hostilité non pas, comme on pourrait l'imaginer, des wagnériens du cru, mais de ceux qu'il appelle « les soi-disant partisans du classicisme », pour lesquels Brahms était tout simplement trop moderne. « Tout cela serait sans importance », écrivit-il, « si j'avais bénéficié de quelque soutien de la part de l'orchestre. Or il n'y a pas eu un seul musicien dont j'aie pu croiser le regard dans l'un ou l'autre des moments les plus beaux. » Ce qui rend d'autant plus étrange le fait que, un an plus tard, alors qu'il préparait la Deuxième, Levi ait confessé à Clara : « Je n'ai pas réussi à faire mien l'*Adagio* ; il me laisse froid. »

En dépit de tous les attraits de la modernité, Brahms apparaît plutôt démodé pour ce qui est de la structure et de l'enchaînement des phrases, s'alignant globalement sur les conventions édictées plus d'un siècle auparavant par Leopold Mozart (1755) et poussées plus avant dans la *Violinschule* (1832) de Louis Spohr, ce qui ici se traduit par un style d'agencement des phrases plus « infléchi » que ce à quoi les gens sont aujourd'hui habitués, pauses et respirations séparant les sous-divisions des phrases mélodiques. Parmi les chefs d'orchestre de la jeune génération qui surent le comprendre, il y avait Fritz Steinbach (1855-1916), que Brahms, selon Kalbeck, admirait particulièrement. Il dirigeait le fameux Orchestre de la Cour de Meiningen, qu'il emmena en 1902 à Londres où il fit grande impression avec son cycle des Symphonies de Brahms, vanté pour « la vie et la spontanéité » de sa direction et d'ailleurs très admiré de Fritz Busch, Toscanini et Adrian Boult. Des notes détaillées sur la manière dont Steinbach interprétait

les instructions (non couchées sur le papier) de Brahms nous sont parvenues transcrites par un ancien élève, Walter Blume – elles ont été publiées en 1933. Il y insiste, par exemple, sur la nécessité d'un tempo souple, de laisser sonner les temps forts initiaux, d'une ponctuation et de phrasés écourtés (« *absetzen* »), exactement comme un chanteur serait enclin à reprendre son souffle au milieu d'une phrase mélodique. C'est là un témoignage utile pour nous aujourd'hui, qui nous aide à identifier les moments de détente et à clarifier les liens aussi bien entre qu'à l'intérieur des phrases, traits que nous associons à des compositeurs « classiques » bien antérieurs. Il faut néanmoins se garder de s'y ranger tout d'un bloc : il n'y a aucun moyen d'être à cent pour cent certain de ce qui nous vient de Brahms, de Steinbach, ou encore des souvenirs de Blume observant Steinbach au travail. L'essentiel est d'intégrer ces bribes de directives à l'agencement général des phrases sans attirer délibérément l'attention sur elles.

Prenez le tout début de la Deuxième Symphonie. En appliquant au beau thème de cor les règles générales de Brahms voulant que de deux notes liées la deuxième soit écourtée (procédé confirmé par Steinbach, qui en fait ajoute une indication de staccato sur le troisième temps des deux premières mesures ainsi qu'un silence de séparation sur les barres de mesure) on obtient un bénéfique correctif au legato à la fois figé et suspendu de maintes interprétations. Appliqué néanmoins de façon trop littérale, le procédé brise la ligne en fragments d'une mesure et empêche l'écriture pleine de douceur du cor naturel de se déployer librement. Tout est donc une question de gradation et d'équilibre. Même des collègues musiciens aussi familiers l'un de l'autre que Joachim et Brahms ne parvenaient pas à se mettre d'accord quant à savoir si les liaisons sont une indication portant sur des phrases individuellement agencées ou sur un legato conçu de façon plus globale. En fait Brahms fut sur le point de se fâcher lorsque, reprenant le Concerto pour violon, Joachim envisagea de remplacer ses propres

« *scharfe Strichpunkte* » (staccato vertical) sous la liaison par deux indications de staccato : « De quel droit, depuis quand et de quelle autorité vous les violonistes notez-vous une indication de *portamento* [au sens de *portato*] quand rien de tel n'est prévu ? » Ce dont il est question ici n'est pas tant l'effet musical (sans doute étaient-ils d'accord à cet égard) que la notation utilisée, caractéristique de ce manque de cohérence dans la restitution des signes d'articulation qui a souvent envenimé les rapports entre compositeurs et interprètes et continue de causer bien des soucis à l'interprète d'aujourd'hui. Brahms, lorsqu'il le décide, peut également énoncer simultanément un même matériau de deux manières différentes, ainsi dans le finale de sa Deuxième Symphonie (mesures 114-117 et 317-320 : plage 8, à 2'14") : lié aux flûtes, séparé et *marcato* aux violons.

HW Nous avons désormais parfaitement intégré l'idée que la musique du passé était conçue pour et jouée sur les instruments du passé (ou du « présent » d'alors), lesquels diffèrent de manière subtile mais néanmoins significative de ceux que nous entendons aujourd'hui encore au sein des orchestres symphoniques traditionnels. Comment vos conceptions en la matière se traduisent-elles dans votre préparation de ces Symphonies de Brahms tant en vue du concert que de l'enregistrement ?

JEG Vous voyez, il s'agit là de *dauerhafte Musik* – d'une musique qui est faite pour durer. L'essentiel est peut-être ici de ne pas faire sonner ces Symphonies de manière « ancienne » ou vénérable. Les débarrasser d'une fausse patine d'antan, tel est ici le but, les aider à sonner comme si elles étaient aussi fraîches et nouvelles qu'elles l'étaient à l'époque, tout en veillant à ne pas gommer ces étranges et singulières caractéristiques brahmsiennes qui dans les interprétations plus lisses de type moderne ont tendance à être nivelées. Au passage,

ne nous laissons pas induire en erreur par la taille de l'orchestre de Meiningen (49 instrumentistes en tout) en nous imaginant que c'était là l'idéal de Brahms. Il y eut recours pour des lectures semi-privées de ses Symphonies afin de pouvoir évaluer si sa notation et ses indications d'exécution étaient comprises et si les sonorités qu'il entendait intérieurement étaient bien restituées par les instrumentistes. Nous avons décidé d'opter pour une approche plus opulente de la sonorité orchestrale en recourant à un total de 62 instrumentistes – ce qui reste beaucoup moins que les 107 musiciens que Brahms lui-même dirigea à Hambourg, en 1878, dans une Deuxième Symphonie donnée lors des festivités en l'honneur des cinquante ans de la Société Philharmonique. Au cours des répétitions, les observations détaillées de Steinbach nous sont apparues utiles pour les questions touchant aux tournures de phrases et aux respirations, également pour parvenir à cette intangible « élasticité expansive » dont la pianiste Fanny Davies a témoigné qu'elle était l'une des caractéristiques principales des propres interprétations de Brahms. Nombre de ces traits spécifiques furent intégrés par le successeur de Steinbach au Conservatoire de Cologne, Hermann Abendroth (1883-1956), lequel réalisa de fascinants enregistrements sur le vif des deux premières Symphonies juste avant et juste après la Seconde Guerre mondiale.

Ainsi, en lieu et place du vibrato d'orchestre standard et passe-partout, nos chefs de pupitres des cordes ont encouragé leurs sections à utiliser l'archet tel le principal moyen d'expression (autre trait typiquement « classique », bien sûr), augmenté d'un discret recours au glissé entre les notes, tout en choisissant des doigtés s'harmonisant et variant en fonction de la vitesse, mais de façon expressivement audible. Puis, au lieu d'utiliser un *spiccato* en lâchant la corde pour tout passage incisif et brillant, nous avons essayé de le tenir en réserve pour des moments particuliers (telle la section *presto* du troisième mouvement) et de cultiver un éventail subtilement différencié de coups d'archet sur la

corde allant d'un *détaché* ample, réalisé avec tout l'archet, à un *martelé* plus vigoureusement et activement accentué.

Lorsqu'il s'agit de mettre la main sur les instruments convenant au répertoire que nous abordons, les musiciens de l'ORR se révèlent des détectives acharnés. On finit par se retrouver devant un étonnant *apparatus* orchestral englobant vents et bois de type viennois du milieu du XIX^e siècle, des pupitres de cordes utilisant d'épaisses cordes en boyau, des trombones à coulisse allemands, des trompettes à pistons rotatifs, des timbales tendues de cuir et – ce qui probablement semblera le plus surprenant même pour qui a relativement l'habitude des instruments « d'époque » – des *Waldhörner* ou cors naturels. Il semble que Brahms lui-même ait appris de son père à jouer du cor naturel, et bien que la vogue croissante des cors à pistons l'ait sans doute amené à se résigner à ne jamais entendre ses Symphonies jouées avec quatre cors naturels, la manière dont il compose à leur intention apporte une foule d'indices laissant entendre que c'était l'instrument de son choix. Tout dans son écriture orchestrale est jouable sur ces instruments. Il en appréciait manifestement les différentes sonorités ouvertes et fermées – sinon pour quelle raison, afin de souligner telle modulation particulière ou donner une couleur distinctive à la disposition d'un accord, se serait-il donné la peine d'indiquer une sonorité « bouchée » (mesures 454-477 : page 5, à 17'20") ? Si ce n'était pour mettre à profit les caractéristiques de leurs divers corps de rechange et les harmoniques naturels des différentes tonalités, pourquoi aurait-il contraint, par exemple, les troisième et quatrième cors à passer d'un corps de rechange en *mi* à un corps en *mi* bémol puis à un troisième, en *fa*, dans le finale de la Première Symphonie ?

HW Ce ne sont sans doute pas seulement les instruments d'époque qui importent ici, mais une approche plus intrinsèquement « vocale » de l'univers orchestral de Brahms – autre domaine qui, nous le savons

bien, vous intéresse énormément. Peut-être cela remonte-t-il à cette conscience historique vivace que *toute* musique « sérieuse » (autrement dit : d'église) relevait jadis de la musique vocale, la musique instrumentale n'étant entrée en scène que plus tard. La passion de Brahms pour la musique vocale de la Renaissance et de l'ère baroque sous-entend que l'interaction entre d'une part les forces vocales et instrumentales et d'autre part les styles gardait encore tout son sens, n'est-ce pas ?

JEG Absolument. Tous les instruments historiquement « corrects » du monde ne peuvent vous garantir une interprétation convaincante, sans parler de la redoutable étiquette « authentique », à moins que la musique ne prenne réellement son envol et ne se mette à *chanter* ! À en juger par le plaisir qu'il manifeste à mettre en œuvre les spécificités de ses instruments, leurs affrontements et leurs juxtapositions hautes en couleur, il est manifeste que Brahms concevait les sections de son orchestre comme autant de « chœurs » contrastés en termes de sonorité. Je suis convaincu que cela n'a pu qu'affecter son choix des cuivres graves, toujours perçus à cette époque tels des instruments d'église, avec leurs connotations sombres et mélancoliques. Ne disait-il pas : « Je ne puis me passer de trombones dans la Deuxième Symphonie » ? Il aurait tout aussi bien pu dire : « Il me faut ici un chœur de voix d'hommes », comme ce fut le cas dans sa *Rhapsodie pour contralto*, prenant appui sur l'efficace exemple de Schubert, qu'il aimait tant, et de son *Gesang der Geister über den Wassern*.

HW Le début de la *Rhapsodie pour contralto* est un remarquable exemple de la non nécessité de commencer une œuvre sur un accord de tonique. Tout cela remonte à la première mesure de l'introduction lente de la Première Symphonie de Beethoven. Schumann poussa beaucoup plus loin cette approche transversale consistant à différer

l'affirmation de la tonique et Brahms, ici même, s'inspire manifestement de Schumann. Le texte suggère l'instauration d'un climat d'abandon, d'aliénation et de tragique. Ignorer cette idée de tonalité qui cherche à toujours retomber sur ses pieds est le moyen d'y parvenir. Si l'on excepte l'accord de tonique (*ut* mineur) à peine perceptible de la première mesure (sur le quatrième temps, faible), on ne trouve sur l'ensemble de ces 47 mesures pas une seule cadence de tonique, cependant que la section s'achève sur une demi-cadence. Toute velléité de cadence se trouve toujours contrecarrée à la dernière seconde. L'enchaînement dans les mesures 3 et 4 est un ton plus bas, manœuvre déconcertante, à ce moment de l'élaboration de la pièce, qui ne se retrouve que chez Beethoven. Brahms, à l'occasion, pouvait surpasser Wagner en audace harmonique.

JEG Il offre, comme à son habitude, son double visage de Janus : archaïque quant aux origines de son inspiration et l'entrelacs de la voix soliste, du chœur d'hommes et des instruments, et cependant à la dernière mode, comme vous dites, quant aux harmonies chromatiques, annonciateur de Schoenberg et d'autres encore. Je voudrais maintenant, Hugh, demander quelque chose au compositeur que vous êtes : que pensez-vous de la manière dont Brahms fait découler une si grande partie de son matériau d'une cellule thématique aussi minuscule – tout en le faisant sonner de façon naturelle et organique ? (Je songe ici plus particulièrement au finale de la Deuxième Symphonie.)

HW Toute musique qui tire vraiment le maximum d'un motif, qui s'en trouve littéralement saturée, me réjouit au plus haut point. Le finale de la Deuxième Symphonie ne constitue pas à cet égard une exception. Tout procède de Beethoven – comme il en va si souvent chez Brahms... et il le savait bien.

Traduction : Michel Roubinet