

John Eliot Gardiner

en conversation avec Hugh Wood

Hugh Wood Portant un regard rétrospectif sur les années passées, Brahms un jour laissa entendre que, dans sa musique, il semblait toujours « puiser à la même source ». Pensez-vous que cela soit vrai de la Troisième Symphonie par rapport aux précédentes ?

John Eliot Gardiner Non. Si la Première est fondatrice et épique – du fait de sa confrontation avec l'héritage beethovénien et de ses relations complexes avec les deux Schumann – et la Deuxième (ainsi que vous l'avez montré) plus détendue et accommodante, la Troisième est une Symphonie de protestation et d'acceptation. Non pas à la manière d'un Tchaïkovski se dressant ouvertement contre le destin, mais au sens où dans cette Symphonie, Brahms, arrivé à l'âge de cinquante ans, lève le poing à l'encontre de la marche du temps avant de se résigner devant l'inéluctable. Derrière l'apparence extérieure, à la fois professorale, corpulente et barbue, il y a toujours « le jeune aigle [...] véritable apôtre auquel on devra des révélations que nombre de Phariséens [...] durant des siècles encore ne sauront déchiffrer », ainsi que Robert Schumann le confiait à Joachim en 1853. À trente ans de distance, Brahms est toujours jeune de cœur, « *frei, aber einsam* » (« libre mais solitaire »), ainsi que lui-même se décrivait, n'ayant d'autre désir que de réaliser ses buts et ses ambitions artistiques sur la scène symphonique, bien que faisant son possible pour les dissimuler à ses amis même les plus proches. Il suffit d'écouter les mesures d'introduction de la Troisième Symphonie pour être transporté par la grandeur et l'héroïsme du thème principal, avec ses rythmes croisés avançant à grandes foulées, puissamment influencés par le début de la Symphonie « Rhénane » de Schumann. Si l'approche de la valse viennoise est peut-être plus noble chez Schumann, il y a chez Brahms un surcroît d'audace et de défi.

HW Cela pourrait-il expliquer qu'elle ait été parfois, dans le passé, interprétée de façon exagérément émotionnelle, avec un recours excessif aux *ritardandi* et au *rubato* ?

JEG C'est fort possible. Il est intéressant de noter que Brahms, ayant d'emblée indiqué *Allegro con brio*, vous laisse sans autre indication jusqu'à un stade avancé du développement : on trouve alors, à la mesure 109 (page 6, à 6'51"), un *poco rit.*, puis *un poco sostenuto* (mes. 112), avant le retour au *Tempo primo* de la mesure 120 (à 7'22"). Cela rejoint son habitude de se passer de mouvements métronomiques : « J'indique (sans les chiffrer) mes *tempi*, modestement, pour être sûr, mais avec autant de soin et de clarté que possible ». De subtiles variations de vitesse sont naturellement bien documentées à travers les descriptions du propre jeu pianistique de Brahms (« une certaine élasticité du tempo », selon Florence May, qui étudia auprès de lui en 1871), et je ne vois aucune raison pour ne pas en tenir compte ici, bien que tout soit une question de gradation. Ce que Brahms indique, à vrai dire, est davantage clarté du sentiment ou de l'inclination qu'une mesure spécifique et objective. S'en tenir à un tempo principal stable, avec juste un léger *ritardando* pour seconder l'entrée du deuxième thème (mes.34-35 : page 6, à 1'10"), également lorsqu'il réapparaît à la mesure 147 (8'21"), me semble utile pour assurer au mouvement sa cohérence et lui conférer une grâce mêlée d'agilité (et ce en dépit de la rhétorique « protestation », bien caractéristique, de ces deux noires sur temps forts aux mesures 4, 6 et 8). Notez que Brahms ne dit rien de ce qu'il convient de faire à la cinquième mesure de la coda (mes. 187, à 9'55"), au moment même où il semble avoir comme un coup de sang, l'association du thème principal et de la phrase-motif qui l'accompagne débouchant soudain sur une explosion d'ardent contrepoint. Il me paraît impossible de

résister ici à un *più mosso* de huit mesures – n'est-ce pas là l'un des exemples les plus éloquents de sa manière musicale et roborative de représenter la lutte entre jeunesse et âge ? Cela l'aide aussi à préparer le resserrement de l'attention survenant dans les échanges écourtés entre vents et cordes graves, juste avant que Brahms ne retienne une dernière fois la tension *via* une reprise, exempte de protestation, du thème d'introduction. On relève un autre exemple de ralentissement traditionnel, non indiqué par Brahms, dans le dernier mouvement à la lettre C (mes. 52-70 : plage 9, 1'10"–1'33"), lorsque les triolets du deuxième thème, joués par le premier cor et les violoncelles à l'unisson, au lieu de garder le mouvement tendent à se figer, affaiblissant d'autant l'approche de la réexposition en *ut* mineur du thème, lourde de colère, à la lettre E (mes.75, à 1'40"). On peut toutefois creuser autant que l'on voudra, faire des recherches sur l'interprétation de cette musique et même trouver un éventuel secours dans les divers fragments descriptifs de la manière dont Brahms lui-même faisait de la musique ou dans ce qu'il pensait de l'approche stylistique de tel chef d'orchestre, jamais cela ne sera comme si l'on recevait l'*imprimatur* du compositeur lui-même. Au bout du compte, tout n'est qu'une question de goût, d'instinct, d'adaptation en regard des exigences du moment et de décisions qui, assez naturellement, varieront d'un jour à l'autre, d'une salle à l'autre ou d'un public à l'autre. Brahms était un pragmatique. En Allemand de bonne éducation, il faisait sienne l'esthétique musicale de Goethe tel que décrite dans *Faust* : « Si vous ne le sentez pas, vous n'y arriverez pas / si cela ne jaillit pas de l'âme / et par une robuste et spontanée allégresse / ne contraint le cœur de tous les auditeurs ».

HW Quels autres aspects de la Troisième Symphonie vous frappent comme étant matériellement différents des deux œuvres antérieures ?

JEG L'un d'eux serait la manière incroyablement fertile mais discrète

dont Brahms fait usage de ses motifs et de ses thèmes par-delà même la division en mouvements, les faisant intervenir comme en référence à eux-mêmes. On en trouve l'exemple le plus fameux dans les ultimes mesures du Finale, où doucement et tendrement il réintroduit le premier thème du premier mouvement, toute dimension de protestation ou de défi ayant dès lors disparu. Plus avant dans le Finale, le deuxième thème, contenu et en apparence inoffensif, de l'*Andante* (exposé à l'octave par clarinette et basson, à l'instar d'un fragment de choral : page 7, 2'18") réapparaît nimbé de mystère, avec des cordes ajoutées *pianissimo*, puis de nouveau s'affirme tel un canon énergique entre vents et cuivres, jusqu'à devenir le sommet d'intensité passionné du développement (mes. 149-171 : page 9, 3'13"–3'43"). Un autre aspect tiendrait à la manière dont les deux mouvements médians semblent découler l'un de l'autre (tout comme ils le font dans la Quatrième de Schumann), se trouvant l'un dans l'autre enlacés et faisant partie intégrante du processus symphonique global, et ce *via* un cheminement que Brahms avait peut-être éludé dans les deux premières Symphonies. On le sent ici qui aborde de manière frontale la critique de ses contemporains – à savoir qu'en dépit de l'ampleur des forces mises en œuvre, cela reste foncièrement de la musique de chambre. Pourquoi faudrait-il que l'on perçoive ici une dichotomie entre styles symphonique et chambriste, semble-t-il dire. Au contraire, le caractère intimiste du discours entre les instruments pris individuellement ou par groupes peut jouer un rôle créatif et expressif dans la définition de la structure symphonique. Prenez le deuxième thème du mouvement initial, motif au séduisant balancement de clarinette donnant le sentiment d'une création spontanée, en constant danger de s'enrouler sur lui-même pour finalement ne conduire nulle part (page 6, à 1'14") – puis ce qu'il en fait, d'abord en l'inversant aux cordes (mes. 47-48 : 1'27") avant de le confier à l'orchestre tout entier tandis qu'il fonce droit devant en un tumulte émotionnel plein d'agitation, rôle que, de prime abord, il n'aurait

semblé pouvoir assumer.

HW Que pensez-vous de son penchant pour la dislocation ou le décalage rythmiques – n'est-il pas encore plus manifeste dans cette Symphonie ?

JEG Oh que oui – c'en est même fascinant ! Il y a ce passage merveilleux et complètement fou du Finale où il place des accents non pas simplement sur les temps faibles, mais sur la *seconde moitié* de ces contre-temps (mes.91-95 et 233-237 : page 9, 2'00" et 5'00"). Lorsque je l'ai entendu pour la première fois, je n'arrivais pas à imaginer comment il l'avait noté (on se sent soudain propulsé dans l'univers de Bartók ou de Stravinski), et il arrive trop souvent, au concert, que cela sonne de manière confuse, ou comme si la machine orchestrale décrochait. Cette façon séduisante qu'il a de varier les accents rythmiques à l'intérieur d'une même mesure, nous en avons déjà fait l'expérience, bien entendu, mais peut-être est-elle mise encore plus en évidence dans le premier mouvement de cette Symphonie en raison de sa mesure à 6/4 – non pas tant parce qu'elle se redistribue aisément en 3/2, mais comme résultante de la manière caractéristique dont Brahms commence une phrase sur un temps faible décalé – autrement dit sur le dernier temps de la mesure. Prenez le motif de trois notes enjambant la barre de mesure qui introduit la dernière partie de l'exposition du premier mouvement, aux mesures 50-58 (page 6, 2'03"–2'20") : on l'entend telle une succession de mesures à 3/4, puis intensifié sous la forme d'une hémiole – deux unités de trois regroupées en trois unités de deux. De prime abord, cela se « rétablit » spontanément sous forme de mesure conventionnelle à 3/2 (mes. 59-60), puis les accents sur le sixième temps reviennent et donnent à l'oreille l'impression de les entendre comme des temps faibles, la transformation se trouvant achevée lorsqu'ils finissent par enjamber la barre de mesure, si bien

que l'endroit où le temps faible est réellement noté devient impossible à situer.

HW Cela conduit directement à un passage du mouvement lent qui m'a toujours intrigué (mes. 57-62, puis 116-121 : page 7, 3'20" et 6'51"), où pour la première fois des notes isolées semblent devenir très importantes pour Brahms, même lorsqu'elles se transforment en appoggiatures se résolvant vers le haut en un geste intensément « tristesque ». Mais ce bref passage – dans lequel la perception de la tonalité devient momentanément incertaine – me semblait évoquer un futur encore plus avancé que Wagner. C'est alors qu'une possible source m'est apparue. Il y a dans le mouvement lent de la « Grande » Symphonie en *ut* majeur de Schubert un passage similaire (mes. 148-159) présentant une même fonction dans le mouvement, celle en l'occurrence (c'est à couper le souffle) de retarder la réexposition. Des cors aigus font entendre un *sol* répété, sorte de pédale supérieure : cordes aiguës et graves alternent, proposant différentes harmonisations de cette note *sol*. Le *sol* fait tout d'abord partie d'un accord de septième de dominante sur *ut* qui cependant n'atteindra pas *fa* majeur. Puis il devient le septième degré d'un accord de septième de dominante sur *la* qui n'atteint pas davantage *ré* mineur/majeur. Le *si* bémol de la première harmonisation fournit un indice : il trouve sa signification potentielle en tant qu'élément déterminant d'un accord napolitain (mes. 157) en vue de la cadence imminente en *la* mineur. La fonction du passage précédent est de retarder le moment de la réexposition. Cela révèle-t-il quelque chose de la dette manifeste de Brahms envers Schubert – que vous-même vous êtes naturellement efforcé de mettre en exergue dans vos précédents programmes de concert et de CD ?

JEG Je suis entièrement d'accord avec la parenté des deux passages que vous venez d'analyser. Ces accords, avec leurs harmonies presque

dissociées, exigent un soin méticuleux en termes de pondération et d'intonation, et de fait, c'est là une fois encore une technique d'origine chorale, sorte de défi auquel on se trouve confronté (comme Brahms le fut nécessairement) lorsque l'on dirige Gabrieli et Schütz. Ce fut Schumann qui en 1839 exhuma la « Grande » *ut* majeur de Schubert, et Mendelssohn, un peu plus tard cette même année, qui en assura la création à Leipzig. La Symphonie devait frapper l'un et l'autre compositeurs tel un éclair ; ce fut cependant Brahms qui, sans doute, se montra le mieux à même d'en retirer tous les enseignements. « Mon amour pour Schubert est tout ce qu'il y a de sérieux, probablement parce que ce n'est pas une fantaisie passagère », devait-il écrire, travaillant avec acharnement – en collectant, éditant, arrangeant et dirigeant nombre d'œuvres de Schubert – à ce que l'image populaire d'un Schubert qui n'aurait été qu'un talentueux dilettante de salon disparaisse, contribuant ainsi à la lente acceptation de l'immensité de son génie. Pour moi, le plus touchant de ses hommages à Schubert se trouve dans la subtile et irrésistible petite pièce qu'il composa pour voix d'hommes : *Einförmig ist der Liebe Gram* (« Uniforme est le chagrin d'amour »). Brahms prend le dernier lied du *Winterreise* – celui mettant en scène le vieillard – et le transforme en un canon envoûtant à six parties, sous-tendant les différents états de la mélodie vocale de Schubert et la main droite de l'accompagnement pianistique d'un *ostinato* ornementé (également en canon). C'est là bien autre chose que l'habile mise en forme d'un strict contrepoint : c'est sa manière à lui de forger des liens avec un devancier qu'il révérait et un passé musical plus lointain mais vivant.

HW Ne sommes-nous pas revenus au point de départ de votre approche des Symphonies de Brahms, à cette idée que la pensée chorale innerve son écriture orchestrale et que c'est en explorant les œuvres chorales et vocales des maîtres du passé qu'il affectionnait,

puis ses propres œuvres *a cappella* et finalement ses œuvres (splendides mais rarement jouées) pour chœur et grand orchestre, que nous aurons une vision renouvelée des Symphonies ?

JEG Ma foi oui – et c’est ainsi que j’en suis venu à concocter ce programme, avec ces adaptations, en guise de solide contrepoids à la Symphonie, que Brahms fit de Schiller (*Nänie*, un chant funèbre) et de Goethe (*Gesang der Parzen*, une ballade dramatique), pages elles-mêmes précédées d’un petit groupe de pièces chorales unifiées par un thème automnal de cor de chasse. Il me semble que ce programme révèle des influences à double sens, car s’il y a de toute évidence une pensée chorale dans ses Symphonies, des signes de pensée orchestrale transparaissent indéniablement dans son écriture chorale. Dans le premier des superbes *Gesänge* op.104 *a cappella* (1888), on le voit organiser son ensemble à six parties en deux chœurs se répondant (haut et bas) – il avait procédé de même cinq ans plus tôt dans le *Gesang der Parzen*, avec une attention portée aux contrastes de texture sonore et de réponse comparable à ce que nous trouvons, par exemple, dans l’*Andante* de la Troisième Symphonie – les cordes graves « doublant » tel un écho les vents (mes. 4-5 et 8-9, *etc.*) tout en complétant l’unité thématique structurelle. Tout cela, néanmoins, ne servirait à rien s’il n’y avait une sensibilité aiguë des instrumentistes à la « vocalité » sous-jacente de l’écriture orchestrale de Brahms – j’y ai déjà fait allusion dans nos précédents entretiens. Le besoin de cultiver un style chantant est ici au moins aussi important que de demander aux chanteurs de rendre la pareille, en termes de précision instrumentale comme de clarté de l’articulation, selon l’exemple qui leur est donné par l’orchestre. On rencontre chemin faisant les mêmes indications, œuvres chorales et orchestrales confondues, se rapportant à la charge expressive ou dramatique de la musique, ainsi les signes < > au-dessus du mot « *seufzend* » (« soupirant ») dans *Nachtwache I* et des soupirs

signalés de façon identique, d'abord aux vents puis aux cordes, dans les ultimes mesures du troisième mouvement de la Troisième Symphonie. Les moyens expressifs – interchangeables et réciproques – se trouvent réunis en une magnifique synthèse dans les œuvres tardives pour chœur avec orchestre. Aussi bien *Nänie* que *Gesang der Parzen* témoignent de liens fascinants avec les deux dernières Symphonies, *Parzen* affichant non seulement une immédiate proximité de numéro d'opus avec la Troisième Symphonie mais aussi une introduction orchestrale d'une puissance considérable, de fugitives réminiscences à des styles de « musique ancienne » jouxtant des passages extrêmement avancés sur le plan de l'harmonie. Ces œuvres ne sont en aucune manière des esquisses préliminaires mais des œuvres colossales à part entière, justifiant pleinement la prophétie d'un Schumann proclamant que lorsque Brahms « plongera sa baguette magique là où les puissances des masses, dans le chœur et l'orchestre, lui prêtent leurs forces, alors s'offriront à nous de merveilleux aperçus sur le monde des esprits ».

HW Mis à part le mouvement lent du Concerto pour violon, peut-on imaginer mélodie de hautbois plus tendre que celle introduisant *Nänie*, et comme cela conduit, de façon si poignante, aux élégantes entrées en canon du chœur sur les mots « Vois ! Alors pleurent les dieux, les déesses pleurent toutes l'éphémère beauté, la perfection qui meurt » ?

JEG Non, de fait. Ainsi que Malcolm MacDonald le souligne, c'est sans doute la chose la plus radieuse qu'il ait jamais écrite. Dans *Parzen*, en manière de puissant contraste, les dieux ne sont pas simplement indifférents à l'humanité mais interviennent arbitrairement dans les affaires humaines, même envers « celui qu'ils ont exalté », oblitérant les perspectives de la génération suivante. À qui Brahms pensait-il ici : à Feuerbach (un ami peintre récemment disparu), à Schumann (dont

plusieurs des enfants étaient alors à l'asile pour malades mentaux, brisés ou déjà morts), ou bien est-ce à lui-même qu'il songe dans ces dernières mesures évoquant « le proscrit [qui] écoute [...] lui l'ancien [...] et hoche la tête » ? Un gouffre glacial s'ouvre entre le battement aigu du piccolo, les cordes avec sourdines, les murmures à l'unisson du chœur, référence manifeste des vents à l'introduction de la *Passion selon saint Matthieu* de Bach, avant de conduire par d'étranges harmonies circulaires vers une conclusion inquiétante, sur une quinte creuse à nu enracinée dans contrebasson et tuba. Cela me rappelle votre description de « la vision sombre de Brahms – bonté d'une impossible distance, caractère mortel et nature transitoire de la beauté, inéluctabilité et omniprésence de la misère de l'être ».

Traduction : Michel Roubinet