

## **John Eliot Gardiner**

en conversation avec Hugh Wood

**Hugh Wood** À propos de son travail sur la Première Symphonie, Brahms disait : « Tu n'as pas idée comme on se sent mal lorsque sans cesse on entend un tel géant marcher derrière soi ». Avant d'en venir aux relations de Brahms avec un passé plus lointain, attardons-nous sur Beethoven.

**John Eliot Gardiner** Nous pourrions très bien commencer avec l'ouverture *Coriolan*. La forme sonate concentrée, la manière si fructueuse dont il fait travailler ensemble deux thèmes aussi opposés, le second émanant en fait du premier comme pour mieux distinguer les deux aspects du dilemme dans lequel Coriolan se trouve pris – exiger une légitime vengeance ou bien épargner son innocente famille : ce sont là autant de traits par lesquels Brahms ne pouvait que se sentir attiré. Prenez ces *do* effroyables, à l'unisson, et la manière dont ils se trouvent comme cisailés par d'abrupts accords dissonants. Où trouver des procédés équivalents ou similaires ? Assurément dans la première variation de la chaconne du Finale de la Quatrième de Brahms (mes. 9-16). Le scherzo de la Symphonie, mouvement dont Max Kalbeck suggéra un jour qu'il ferait mieux de le mettre à la corbeille, est peut-être le plus beethovénien de tous les mouvements symphoniques de Brahms par son énergie et son effervescence, et jusqu'à ces blocs glacés d'accords (mes. 93-105) qui rappellent le premier mouvement du premier des Quatuors « Razoumovski » (mes. 85-92).

**HW** Beethoven, bien sûr, suscita des sentiments puissamment ambivalents parmi nombre de musiciens du XIX<sup>e</sup> siècle, et les turbulences que son œuvre provoqua pourraient en définitive expliquer les reproches ensuite reportés sur Brahms. Je songe à cette phrase de

Hugo Wolf disant que « tout ce que [Brahms] a fait n'est qu'une gigantesque variation sur les œuvres de Beethoven, Mendelssohn et Schumann ».

**JEG** Certes, cependant Wolf devait aller bien plus loin en disant que Brahms représentait ce qu'il appelait « l'art de composer sans idées », et d'attaquer la Quatrième Symphonie comme étant « partagée entre "je ne peux pas" et "je voudrais pouvoir" tout au long de ses quatre mouvements ». N'est-ce pas là une manière (pas très subtile) d'insinuer que davantage (ou ne serait-ce qu'un peu) d'activité sexuelle devrait pouvoir conduire à une musique meilleure plutôt qu'une pique au rabais de la part de quelqu'un n'ayant lui-même achevé la moindre symphonie – et qui semble n'avoir jamais pardonné à Brahms de lui avoir suggéré, alors qu'il n'était encore qu'un jeune compositeur, que l'étude du contrepoint pourrait lui être profitable ? D'un côté comme de l'autre, cela fait état d'un élémentaire manque d'oreille.

**HW** Il suffit de voir où l'activité sexuelle devait conduire Wolf. Mais il y eut néanmoins d'autres contemporains qui apprirent à aimer la Quatrième Symphonie.

**JEG** Ce fut le cas du jeune Richard Strauss. À l'époque de la composition de la Quatrième, il était assistant de Hans von Bülow à Meiningen. De prime abord, Strauss trouva l'œuvre obscure – « d'une instrumentation tellement peu claire et pour le moins malheureuse » ; puis il finit par « l'aimer chaque fois davantage » jusqu'à finalement qualifier la Symphonie, ayant assisté aux répétitions de Brahms à Meiningen et à la première audition le 25 octobre 1885, « d'œuvre gigantesque, majestueuse par sa conception et son invention, magistrale sur le plan de la forme, et néanmoins de A à Z du pur Brahms, en un mot : un enrichissement de notre art ».

**HW** Une orgie de louanges – auxquelles Brahms, toujours enclin à s'autodénigrer, dut sans doute ne pas s'associer ?

**JEG** Brahms lui-même s'était mentalement préparé à l'échec, dépréciant l'œuvre auprès de ses amis, prétendant devant eux qu'il avait « achevé une série de polkas et de valse » tout en disant à Bülow : « J'ai là quelques entractes, ce que l'on recouvre communément du terme général de symphonie ». Après quoi il se met à imaginer comme ce pourrait être « joli et agréable » de pouvoir répéter l'œuvre avec Bülow et son orchestre de Meiningen, tout « en [se] demandant dans le même temps si la symphonie trouvera un autre public ! Je crains de fait qu'elle ne prenne le goût du climat de ce pays – les cerises n'y sont guère sucrées et tu n'en mangeras pas ! ». Il était prêt à retirer la symphonie si, durant le cours des répétitions et la première série d'auditions, elle ne parvenait à se faire accepter de ses amis les plus avisés et des musiciens de l'orchestre. Le fait de s'être ainsi retrouvé sous les feux de la rampe semble avoir été nerveusement une épreuve pour Brahms, pour la simple raison qu'il se sentait lui-même assiégé, comme si toute l'évolution de la musique allemande, dont il avait lui-même le sentiment de faire partie, se trouvait pervertie par la mainmise d'un Wagner. Plus que tout, il était véritablement soucieux de ce que l'audacieuse complexité de la Quatrième Symphonie, et tout particulièrement son expérimental dernier mouvement, puisse déplaire, déconcerter ou exaspérer même les auditeurs les plus favorablement disposés.

**HW** Ici l'autodénigrement s'estompe, et l'on entrevoit non seulement un Brahms « problématique » mais aussi quelqu'un qui a conscience de sa place dans l'histoire. Nous avons déjà vu comment l'aspect « problématique » était en lien avec son attitude envers ses

prédécesseurs immédiats. Mais qu'en est-il de sa dette beaucoup plus profonde à l'égard d'un passé plus lointain ? Celle-ci n'est-elle pas singulièrement importante s'agissant de la Quatrième Symphonie et en particulier de son dernier mouvement ?

**JEG** De toutes ses Symphonies, c'est la plus imprégnée des techniques et pratiques baroques : *séquence* comme fondement de tous les thèmes et de leur traitement dans le premier mouvement, *canon* inséré dans la répétition du thème initial, *imitation par renversement* dans la section de développement, enfin *chaconne* comme base du Finale et recours à la *sarabande* pour les variations centrales. Philipp Spitta avait donné à Brahms une partition manuscrite de la Cantate de Bach BWV 150 *Nach dir, Herr, verlanget mich*, et il en avait joué la chaconne du dernier mouvement à son ami Siegfried Ochs en disant : « Que dirais-tu si l'on écrivait un jour sur ce même thème un mouvement de symphonie ? Mais il est trop massif, trop rectiligne. Il faudrait d'une manière ou d'une autre l'altérer chromatiquement ».

**HW** C'est bien ce qu'il fit, et quelle différence ce *la* dièse interpolé génère dans le mouvement tout entier ! Cependant c'est le recours à la forme même de la chaconne qui constitue le véritable acte d'un révolutionnaire conservateur.

**JEG** Le merveilleux *Geistliches Lied* op.30, pour chœur et orgue, est également une page adoptant des usages baroques, avec le *tour de force* de son double canon à la neuvième. Il revendique une place dans la série d'œuvres conduisant à la Quatrième Symphonie. Ne disposant pas d'orgue Salle Pleyel à Paris, je l'ai arrangé pour orchestre à cordes en prenant comme modèle l'*Ave Maria* op.12 de Brahms.

**HW** Une critique faite à Brahms suggère que son habitude de recourir

aux formes et aux styles du passé n'était en réalité qu'une tentative d'échapper aux problèmes inhérents à la musique du XIX<sup>e</sup> siècle dominée par Wagner. Ces critiques hostiles ne pouvaient que condamner le genre d'attitude que vous avez brillamment qualifié de « refuge ou hibernation dans l'univers ancien ». On peut même y détecter un préécho du néoclassicisme d'un Stravinski.

**JEG** En fait, je ne pense pas qu'il s'agisse vraiment de cela. Brahms s'est assigné une noble tâche : forger (dans son propre esprit et celui du public) une tradition unique associant la musique de Schütz, Bach, Mozart, Haydn, Beethoven et Schubert, tradition évolutive présentant des différences locales mais, en dernière analyse, sans équivoque possible *gesamtdeutsch* [panallemand]. D'où son aspiration à répondre à ce qu'il pensait être les obligations de l'artiste allemand idéal : « s'emplit de l'entière tradition des temps anciens, du souffle de son esprit donner une vie nouvelle à des formes éteintes, rehausser, par sa force innée et individualisante, la règle figée jusqu'à en faire un principe de liberté se pliant à toute circonstance, à tout lieu et à toute nationalité ».

**HW** C'est un quasi-manifeste !

**JEG** Cette déclaration, que l'on doit à l'historien Wilhelm von Giesebrecht, se trouve citée par Philipp Spitta dans une lettre de 1873 à Brahms. Dans l'esprit de Spitta, elle était censée s'appliquer à Brahms (aussi bien qu'à Bach), mais elle révèle aussi parfaitement la vision que Brahms avait de sa propre mission artistique.

**HW** Sans doute sommes-nous à mille lieues du Brahms doutant de lui-même précédemment rencontré.

**JEG** Peut-être pas tant que cela, en fait. Depuis le tout début, Brahms semble avoir été tourmenté par le sentiment de sa propre inadéquation dans sa formation de compositeur et donc (pour lui) par l'insuffisante profondeur de la musique en tant que moyen d'expression personnelle. Dans une conversation avec Richard Heuberger en 1896, il affirmait : « S'il se trouve, ici ou là, quelqu'un ayant un peu de talent, alors à coup sûr il n'apprendra rien. Ni Schumann ni Wagner, pas plus que moi-même, n'avons appris quelque chose qui se tienne. Là aussi le talent est déterminant. Schumann alla son chemin, Wagner un autre chemin, et moi un troisième. Mais aucun n'a appris comme il le faudrait. Aucun n'a eu de formation en bonne et due forme. » Voilà qui suffirait à expliquer pourquoi, à l'instar de Bach, il attachait tant de prix au dur labeur, à l'élaboration d'une idée musicale, pourquoi il se donna lui-même tant de mal dans les domaines du contrepoint strict, du canon, de la fugue, de la forme et de la texture musicales. Et là nous retrouvons le Brahms qui doute de lui-même.

**HW** Mais au-delà de tout ceci, il avait un véritable amour pour des compositeurs appartenant à un passé plus lointain et qui à l'époque étaient à la fois peu connus et peu joués.

**JEG** D'où l'insertion du *Sanctus-Benedictus* à douze voix de Giovanni Gabrieli, de *Saul, Saul* de Schütz et de plusieurs mouvements de Cantates de Bach lors des concerts pionniers de la *Singakademie* qu'il dirigea à Vienne en 1864. Je trouve incroyablement émouvant l'examen des partitions de ces œuvres, et d'autres encore conservées à la bibliothèque de la *Gesellschaft der Musikfreunde* (« Société des Amis de la Musique »), utilisées par Brahms lui-même quand il les dirigea, et de suivre les pénétrantes indications dynamiques qu'il traça au crayon afin d'assurer la clarté de la conduite vocale – et destinées à donner individuellement à chaque phrase un maximum de relief tout en mettant

en exerçant tel mot clé ou telle inflexion verbale. Au passage, on voit pourquoi Brahms, après avoir examiné le cadeau reçu en 1858 et renfermant ces deux œuvres de Schütz et de Gabrieli, ne put qu'être abasourdi. La pièce de Schütz, en particulier, apparaît tel un extraordinaire et irrésistible psychodrame en miniature : elle se limite à seulement seize mots – voix réprobatrice de la conscience qui retentit aux oreilles de Saül sur la route de Damas – condensés en quatre-vingts mesures de musique. Hormis son exploration de la tourmente psychologique provoquée par le *deus ex machina* et la transformation personnelle de Saül en Paul, ce qui sans doute impressionna le plus Brahms, ce fut le traitement inventif des forces polychorales de Schütz : deux violons, six voix solistes et deux chœurs à quatre parties, doublés *ad libitum* par des cuivres.

**HW** Selon vous, n'est-ce pas, le transfert de cette structure polychorale aux forces instrumentales serait la dette la plus importante de Brahms envers le passé ?

**JEG** Cette technique consistant à répartir le matériau entre familles ou « chœurs » d'instruments et à créer quantité de subtiles antiphonies, de conversations internes et de tensions harmoniques entre ces chœurs séparés est tellement présente, jusqu'à constituer une part significative de la manière dont Brahms traite son orchestre, que les exemples en sont trop nombreux pour être cités – l'un des plus particulièrement « vocaux », cependant, au caractère plaintif magnifiquement intégré, est l'échange entre vents et cordes de la onzième variation du Finale (mes.81-88). L'étude approfondie de Gabrieli et de Schütz (notamment leur traitement expressif et parfois réellement dramatique des forces polychorales) à laquelle Brahms devait s'adonner culmina au milieu des années 1880, coïncidant avec la publication par Spitta des deux premiers volumes de l'œuvre complète de Schütz, dont Brahms recopia

et annota nombre d'extraits. Ainsi, ce qui peut-être ne fut au début qu'un simple procédé de restitution imagée du texte allait devenir vers la fin des années 1880, époque à laquelle il compose coup sur coup plusieurs œuvres sacrées *a cappella* (les *Fest- und Gedenksprüche* op.109 et les Trois Motets op.110), une manière privilégiée de donner à entendre les différentes voix du corps social.

**HW** Ces deux ensembles de pièces sont assurément de remarquables œuvres de musique « publique » [au sens quasi officiel du terme], mais j'imagine que vous iriez volontiers plus loin, jusqu'à leur attribuer une certaine signification politique.

**JEG** Il me semble que l'on peut légitimement comparer la manière dont Schütz traite ses double et triple chœurs dans les *Psalmen Davids*, composés à une époque de grande incertitude politique : l'année même où éclate la Guerre de Trente Ans (1618), l'accent étant mis sur une communauté éclatée et comme abandonnée de Dieu, à celle dont Brahms en son propre temps réagit à la tourmente de l'année 1888, ou *Dreikaiserjahr* (« Année des trois Empereurs » [d'Allemagne et rois de Prusse]), dans ses *Fest- und Gedenksprüche*. Dans ces trois mouvements enchaînés pour double chœur *a capella*, Brahms met en musique des textes solennels choisis parmi les Psaumes, l'Évangile selon saint Luc et le Deutéronome, textes tantôt lourds de menaces, tantôt source de réconfort. Il les destine à une communauté nationale unie, bien que moins étroitement que du temps de Schütz, par un héritage luthérien commun. On pourrait assurément les qualifier de patriotiques, pas dans un esprit chauvin (rien à voir avec la récente victoire allemande dans la guerre franco-prussienne) mais davantage telle une mise en garde prophétique contre un futur inimaginable. Brahms fut toujours fermement opposé au nationalisme allemand, de droite et quasi religieux, prônant la domination du peuple (*Volk*)

allemand, et bien qu'ayant présenté ses motets à Bülow comme « spécialement conçus pour les jours de fêtes et de commémorations nationales », aussitôt il revient sur cette suggestion – « *Doch besser nicht!* » (« Mais il ne vaut mieux pas ! ») – signe manifeste de ses doutes s'agissant de sa participation ou de son soutien à des célébrations nationales. En fait, la seule mention dans ces œuvres des turbulences que vivait le *Reich* s'accompagne d'une connotation négative : « Mais qu'un royaume soit avec lui-même en proie à la discorde / alors il devient désert ; et l'une sur l'autre les maisons tombent ».

Dans son livre *Brahms and the German Spirit* (Harvard, 2004), Daniel Beller-McKenna attire à juste titre l'attention sur les nombreuses techniques sophistiquées auxquelles Brahms recourt lorsqu'il entremêle ses deux chœurs dans les deux premiers motets, assignant tout d'abord au second chœur un thème très simplement énoncé repris en figuration par le premier chœur, avant de passer à un *Männerchor* (« chœur d'hommes ») combiné (n°1, mes.29-36) puis à un déploiement plus varié mettant en jeu une intense fragmentation rythmique et des hémioles tuilées (n°2, mes. 15-17 et 51-62). Quant à suivre Beller-McKenna lorsqu'il y voit un procédé allégorique et sociopolitique censé démontrer « l'unité, en dépit de la diversité, dont Brahms souhaiterait qu'elle pût maintenir l'intégrité du *Reich* », c'est une autre affaire. De la même manière, il attire à juste titre notre attention sur les différentes stratégies de Brahms dans son troisième motet – une sorte de *Liebeslieder Walzer* spirituel – en mêlant et en entrecroisant les voix des deux chœurs comme pour estomper la distinction entre groupes séparés, bien que l'on puisse de nouveau aller jusqu'à y voir une métaphore musicale placée sous le signe de l'intégration sociale et de l'unification politique. Vous rangeriez-vous à cette interprétation ?

**HW** Seulement jusqu'à un certain point. Tout comme vous, j'ai des réserves et des doutes. Je ne vois pas Brahms tel un animal particulièrement politique, mais simplement tel un homme ayant des vues solides bien que conventionnelles pour son temps et sa position.

Mais revenons à une problématique purement musicale. Au fil du temps, le caractère épais et brouillé de nombre d'interprétations brahmsiennes a donné une impression trompeuse et insatisfaisante de la musique. Je sais que vous réprimez semblables distorsions.

**JEG** Ce sont là un mécontentement et une déception que Brahms lui-même a exprimés ! Même les interprétations d'avocats si pleinement dévoués tels que Bülow et Hans Richter pouvaient le rendre bougon et frustré. Voilà qui pourrait avoir motivé son recours méticuleux (voire excessif) aux indications dynamiques, aux soufflets expressifs (pouvant porter aussi bien sur une note prise individuellement que sur une phrase entière), comme par exemple dans la poursuite du premier thème du premier mouvement de la Quatrième Symphonie. On peut extrapoler ces différents traits sur la base du témoignage de Fritz Steinbach relatant la manière dont Brahms dirigeait les Symphonies. Il entendait d'un côté réagir contre les lectures ternes, métriques et excessivement littérales, de l'autre contre les interprétations exagérément libres et rythmiquement déformées.

**HW** De sorte que Brahms aurait échoué en surannotant ses partitions ?

**JEG** Oui, parfois – jusqu'à provoquer cette même sorte d'irritation que certains interprètes ressentent chez Bach devant la notation exceptionnellement précise des ornements, au lieu de s'en remettre à eux pour interpréter et orner.

**HW** Et quel serait votre idéal en termes d'interprétation ?

**JEG** Pour moi, tout en haut de la liste, vient d'abord la nécessité de garder les choses en mouvement, de donner vie à ces conversations internes auxquelles nous avons fait allusion, et de maintenir, tout comme pour Bach, les divers plans sonores, en termes à la fois de verticalité et de linéarité, dans un juste alignement les uns en regard des autres. En définitive, le processus décisionnel de l'interprétation orchestrale – qui repose en partie sur la connaissance historique, en partie également sur l'intuition et la spontanéité – se doit d'être subordonné dans sa réponse à la grandeur de la musique, à sa richesse émotionnelle, à sa spiritualité. Cela suppose un renoncement complet à l'emphase, à la grandiloquence et au sentimentalisme. Jamais Brahms ne perdit sa capacité juvénile d'émerveillement ; pas davantage, en dépit de ses protestations du contraire, ce que Leon Botstein appelle son optimisme d'inspiration religieuse. L'épique Finale de la Quatrième conduit en une contrée « où l'humain ploie le genou devant l'éternel », ainsi que Hermann Kretzschmar, un ami de Brahms, l'a formulé. On pourrait en dire autant, me semble-t-il, de cette œuvre négligée que sont les *Fest- und Gedenksprüche*.

*Traduction : Michel Roubinet*