

JOHANNES BRAHMS

ENTRE FORCE ET *tendresse*

Attaché comme Schubert à la thématique populaire, doté du sens du lyrisme de Schumann ou encore héritier de Beethoven par la nature structurée mais exaltée de son œuvre, Brahms a trouvé un subtil équilibre entre les formes de composition des grands maîtres baroques et classiques et les élans fougueux du grand romantisme. S'essayant à tous les genres sauf à l'opéra, il a été l'un des musiciens les plus influents du XIX^e siècle, défendant une musique pure et durable, à la fois orientée vers l'avenir et imprégnée du passé, à contre-courant des esthétismes de son époque.

Il existe une vraie généalogie familiale du piano allemand. Ainsi, Johannes Brahms eut-il un grand-père, Beethoven, et un père, Schumann, avec ce que cela comporte, comme dans toutes les familles, de souvenirs, de poids moral, de culpabilité. De manière significative, l'œuvre pianistique de Brahms débute vraiment en 1851, avec la composition du *Scherzo en mi bémol mineur*, peut-être rescapé d'une sonate de jeunesse disparue, suivi de près par la *Sonate n°2* – la *Sonate n°1*, première publiée, viendra un peu plus tard –, au moment même où Schumann, déjà frappé de la maladie mentale qui l'emportera quatre ans plus tard, commence à jeter ses derniers feux (après 1854, il cessera de composer). Le *Scherzo* adopte une forme assez classique (A.B.A.C.A.), avec deux trios. Le ton pourrait être qualifié de « démoniaque », tant l'œuvre est marquée par le caractère grinçant de nombreuses pièces romantiques.

Le poids du passé

La *Sonate n°2 en fa dièse mineur* pose d'emblée la question qui caractérise toute l'œuvre de jeunesse de Brahms et causera vraisemblablement l'interruption de sa production pianistique pendant une trentaine d'années : comment succéder à Beethoven et à Schumann ? Le premier était resté globalement fidèle à la sonate, le genre hiérarchiquement dominant dans la musique pour piano depuis le début de siècle, en faisant évoluer à la fois sa forme et son contenu. Le second avait reposé le problème en tentant, avec plus ou moins de succès, d'infuser au contenu classique de la forme sonate une liberté de ton, une imagination poétique, bref, une *Phantasie* à laquelle cette forme ne se prédisposait pas.

On en était donc là, consciemment ou non, en 1852. Dans ses deux premières sonates, Brahms tente de respecter le cadre académique, non sans utiliser un matériau particulièrement riche. Ainsi, le 1^{er} mouvement de l'opus 2 est-il particulièrement riche thématiquement et, au contraire de Beethoven qui faisait beaucoup avec un matériau concis, Brahms semble

jeter les idées au vent, sans guère penser à les exploiter. On retrouvera cette profusion dans le finale, composé d'une introduction suivie d'un *Allegro non troppo e rubato*, où la richesse du matériau mélodique est telle que l'on perçoit mal la forme conventionnelle. Pour autant, Brahms n'a pas oublié le modèle beethovenien, très « économique ». Le

où il fait la connaissance de Robert et Clara Schumann. Il respecte les cadres formels traditionnels de la forme sonate. Mais plusieurs épisodes : le développement du 1^{er} mouvement, le deuxième thème du 2^e (*piu lento, dolcissimo*) et tout le 4^e mouvement s'apparentent plutôt aux « pièces de caractère » de formes et de contenus plus libres et rappellent, par exemple, le ton des *Impromptus* de Schubert. Mieux, il fait éclater les cadres classiques en construisant la *Sonate* en cinq mouvements, dont le 4^e, intitulé *Rückblick* (*Retour en arrière*), constitue un second mouvement lent, qui reprend le premier thème du 1^{er} mouvement en lui conférant un caractère non plus lyrique mais funèbre. Le *Scherzo* est doté du caractère rustaud d'un *Ländler* avec un trio plus lent et particulièrement lyrique. Quant au finale, c'est un rondo trithématique plein d'allant et de puissance, dont le troisième thème possède la carrure d'un choral – toujours le poids du passé.

L'obsession de la variation

Ayant renoncé à la sonate, Brahms compose d'abord des variations. La première série (opus 9) se fonde sur une des *Bunte Blätter* (*Feuilles multicolores*) de Schumann et date des jours tragiques où l'on doit interner Robert, après qu'il s'est jeté dans le Rhin. Le thème y est généralement méconnaissable, mais Brahms fait preuve d'une logique déductive absolue dans la conduite de sa composition. Chaque élément du cycle est logiquement lié à un élément du thème et le développe avec une prodigieuse imagination, une grande maîtrise harmonique et contrapuntique. Outre cet aspect technique, l'opus 9 est une tentative d'absorption de la personnalité musicale de Schumann. On sait que celui-ci avait inventé deux personnages, Eusébius et Florestan, pour définir sa personnalité. Brahms répartit ses 16 variations entre Brahms (c'est lui !) et Kreisler (le maître de musique imaginé par E.T.A. Hoffmann, qui avait inspiré à Schumann ses *Kreisleriana*). Kreisler, c'est un peu

« Dans un thème, c'est à vrai dire presque seulement la basse qui compte pour moi, mais celle-ci m'est sacrée, c'est le terrain ferme sur lequel je bâtis mes histoires. »

Johannes Brahms

mouvement lent et le scherzo s'ouvrent sur une même figure de quatre notes. Surtout, l'on sent un constant frémissement, un bouillonnement d'une emphase parfois proche de Liszt, plus que de Schumann. C'est peut-être déjà le poète épique des futures *Ballades* qui parle.

La *Sonate n°1* (en fait, la deuxième) s'ouvre sur un thème vigoureux qui reproduit le rythme du premier thème de la *Sonate « Hammerklavier »* de Beethoven. Hommage ? Obsession involontaire ? Manière de conjurer le grand aïeul ? De même, bien plus tard, le thème du finale de la *Première symphonie* évoquera celui de l'*Ode à la joie*. Le centre de gravité de la *Sonate*, c'est le mouvement lent à variations (sur une vieille chanson). Voilà déjà notre futur poète des *Volkslieder* fasciné par le folklore allemand. En composant des variations non ornementales, qui ne se contentent pas d'enrober le thème de figures virtuoses, Brahms s'inscrit dans la tradition de la grande variation structurelle, celle des *Variations Goldberg* et *Diabelli*, dont on trouve aussi des exemples dans les *Sonates opus 106, 109 et 111* de Beethoven. Brahms entame immédiatement une *Sonate n°3 en fa mineur opus 5*, qui pousse à l'extrême les contradictions qui le tiraillent, au moment même



Ci-dessus : Brahms dans la bibliothèque de sa maison, à Vienne. Ci-dessous : Beethoven, qui inspira tant Brahms, en train de composer la *Missa Solemnis* en 1820.

Hoffmann, beaucoup Schumann. Kreisler versus Brahms, c'est le premier romantisme et son bouillonnement face au second, plus apaisé. Brahms reviendra à la variation à quatre reprises ; six même, si l'on inclut la transcription de l'*Andante con variazioni* du *Sextuor à cordes n°1 opus 18*, dédié à Clara Schumann, et les *Variations sur un thème de Haydn opus 56* pour deux pianos, qui trouveront leur achèvement dans la version orchestrale bien connue. Les *Variations sur un thème hongrois opus 21 n°2* sont exactement contemporaines des *Ballades*. Brahms le Nordique a toujours été sensible aux musiques d'Europe centrale (sans véritable travail ethnomusicologique, toutefois). Le thème est bien hongrois, avec son alternance de mesures ternaires et binaires, et si le cycle s'achève par une brillante csárdás, le propos compositionnel de Brahms



n'est pas fondamentalement différent de celui des autres *Variations*. Il semble que la Hongrie lui ait suggéré surtout des carrures rythmiques nouvelles, ainsi qu'un certain brio. Il n'en délaisse pas pour autant la rigueur de composition des œuvres antérieures, avec leurs superpositions de rythmes binaires et ternaires. Les *Variations sur un thème original opus 21 n°1* sont conçues fin 1856, début 1857, alors que Brahms a été engagé à la cour de Detmold. Comme dans les *Variations opus 9*, mais de manière plus rigoureuse encore, il y approfondit la notion de variation structurelle. C'est à propos de cette œuvre qu'il écrit : « Dans un thème, c'est à vrai dire presque seulement la basse qui compte pour moi, mais celle-ci m'est sacrée, c'est le terrain ferme sur lequel je bâtis mes histoires. » Voilà pourquoi le « dessus » du thème est méconnaissable. Mais cette

prédominance de la basse, c'est l'esprit même de la chaconne – et l'on sait le prodigieux usage que Brahms fera de cette forme baroque dans le dernier mouvement de sa *Quatrième symphonie* près de trente ans plus tard. Nous tenons là l'un de ses principes compositionnels les plus constants et les plus fondamentaux. Composées en 1861, les *Variations sur un thème de Schumann pour piano à quatre mains opus 23*, dédiées à Julie Schumann, sont peu connues, mais peuvent révéler, à qui les travaille, quelques secrets de la sensibilité brahmienne. Le thème est celui que Schumann crut s'entendre dicter par des anges, peu avant que sa raison ne sombre définitivement. Brahms a donné à ses variations un ton intimiste, la dixième et dernière sonnait comme une marche funèbre. De la même année, les *Variations et fugue sur un thème de Haendel* ☑

JOHANNES BRAHMS EN QUELQUES DATES

- 1833 Naissance à Hambourg, en Allemagne, le 7 mai
- 1848 Début d'une carrière de pianiste
- 1851 *Scherzo en mi bémol mineur*, 1^{re} pièce pour piano
- 1853 Tournées avec le violoniste Eduard Reményi
- 1854 4 *Ballades opus 10*. Premières séries de variations
- 1857-1859 Directeur de la musique à Detmold, en Allemagne
- 1859 Achèvement du *Concerto n°1 pour piano*, débuté en 1854
- 1862 Installation à Vienne
- 1863 *Variations Paganini opus 35*
- 1869-1880 21 *Dances hongroises*
- 1877 *Première symphonie opus 68*
- 1878 8 *Klavierstücke opus 76*
- 1881 *Concerto n°2 pour piano*
- 1892-1893 *Fantaisies, Intermezzi, Klavierstücke...*
- 1897 Mort à Vienne, le 3 avril



ENTRETIEN AVEC GEOFFROY COUTEAU SON LEGS BRAHMSIEN

Fin 2014, nous avons rencontré le jeune pianiste alors qu'il se préparait à enregistrer l'intégralité des œuvres pour piano seul de Brahms. Un projet titanesque auquel il était en train de réfléchir tant en termes d'organisation que d'interprétation ou de choix du piano. Il lui a fallu plus d'un an pour le réaliser. Son intégrale sort ce mois-ci. L'occasion de recueillir ses impressions et de comprendre ses choix.



BERNARD MARTINEZ/ADOLFE VOLTA

NOVEMBRE 2014

Quel est votre état d'esprit avant l'enregistrement de cette somme musicale ?

Je contemple un travail... énorme ! Brahms a été au centre de mes préoccupations pendant assez longtemps et exclusivement pendant plus d'une année. Cela a signifié une diète de récitals pour me consacrer pleinement à ce projet. Délicat de ne pas faire de concerts, mais la liberté d'avancer sans échéance de scène m'a permis de vivre sans autre question que de me donner pleinement à cet univers. L'enregistrement est l'aboutissement d'années consacrées à cette musique. Avoir joué toute l'œuvre me la fait percevoir différemment. Elle a eu le temps de mûrir, même si je n'ai abordé que récemment la *Sonate n°1*, si peu interprétée, et pourtant d'une énergie fantastique.

Avez-vous aussi travaillé à partir de fac-similés ?
Absolument ! Relire tous les manuscrits autographes à notre disposition est des plus instructifs. Brahms possède un esprit remarquablement structuré. Il écrit quand l'œuvre est prête en lui. Il sait exactement où il va, même quand il utilise (abondamment) la variation !

Existe-t-il une ou plusieurs œuvres qui vous paraissent, dans cette somme, d'une valeur inférieure aux autres ?

Le fait que des pièces soient par nature moins « profondes » que d'autres ne les rend pas moins géniales ! Chez Brahms, on ne peut rien retrancher.

Comment organiserez-vous l'enregistrement ?
Nous avons prévu trois sessions de cinq jours avec un planning d'enregistrements précis. Je commencerai probablement par les *Ballades opus 10*.

Quel lieu avez-vous choisi ?

Le Théâtre des Quatre-Saisons, à Gradignan, dont l'acoustique est magnifique. Une unité sonore est essentielle pour mener à bien un tel projet. Je remercie chaleureusement Marie-Michèle Delprat [la directrice du théâtre, ndlr] pour ce fabuleux partenariat.

Avez-vous été tenté par un piano ancien ?

Pour moi, l'approche « historique » est un faux débat. Je ne conteste pas l'intérêt de jouer sur des instruments anciens - j'admire la démarche d'Alexander Melnikov qui a gravé des Brahms sur un vieux Bösendorfer -, mais notre

perception des œuvres change invariablement avec le temps. J'aime le piano d'aujourd'hui, mon piano. Je suis aussi très marqué par les enregistrements sur piano moderne de Lupu, d'Arrau et de Katchen.

Quel piano espérez-vous ?

Pour Brahms, le choix de l'instrument se révèle assez compliqué. Il est nécessaire que le son soit énergique et large dans les pièces de jeunesse. Il faut aussi que le piano possède les harmoniques les plus riches qui soient et que la pédale tonale soit réglée avec le plus grand soin. Enfin, quand on dispose du piano, de l'acoustique et de l'équipe « idéale », il faut se dire que d'autres facteurs que l'on ne maîtrise pas interviendront. Ce sera alors l'heure des choix.

JANVIER 2016

Quel est votre sentiment après votre « aventure Brahms » ?

Heureux ! Heureux d'avoir vécu avec cette musique et d'avoir fait des rencontres humaines et artistiques exceptionnelles avec l'équipe de l'enregistrement. Le fait d'avoir travaillé dans un lieu isolé où chacun était totalement disponible a été très stimulant. Musicalement, j'ai découvert des choses passionnantes.

Avez-vous modifié le programme de vos enregistrements ?

Au départ, je ne souhaitais pas inclure les transcriptions des *Valses* et des 10 *Danses hongroises*, ni les variations du *Sextuor opus 18*. Finalement, j'ai choisi de les enregistrer, car elles sont de la main de Brahms. Ce n'est pas le cas de la *Chaconne*, par exemple [extraite de la Partita pour violon n°2 de J. S. Bach, ndlr].

Comment s'est déroulé l'enregistrement ?

J'ai commencé par les *Ballades*, ce qui était prévu, puis tout a été enregistré par ordre chronologique, comme dans la présentation finale du coffret. Le planning a été tenu sans stress, mais avec des grosses journées de travail !

Quel piano avez-vous choisi ?

Mon choix s'est porté sur un Steinway & Sons de chez Régie Pianos. Un piano sublime (n°588316) réglé par François-Xavier Soulard et Laurent Bessières. Plusieurs réglages ont été effectués,

une fois que le piano a pris la température et l'hygrométrie du lieu quelques jours avant l'enregistrement. J'ai souhaité certaines modifications, notamment pour les *Variations Paganini*, qui méritent un instrument plus réactif.

Recherchez-vous une prise de son particulière ?

Il fallait préserver la plus belle attaque dans une acoustique pas trop proche mais parfaitement définie. Ce fut une décision collective, prise en fonction de nos sensations dans la salle, au casque et devant les enceintes. Jean-Marc Laisné a réalisé une balance comme il sait si bien le faire.

Avez-vous modifié votre interprétation au cours de l'enregistrement ?

Une interprétation n'est jamais figée. Le rôle du directeur artistique [Jean-Marc Laisné, ndlr] est très important, et j'ai pris le parti de m'appuyer sur son écoute pour avoir une liberté de concentration exclusivement centrée sur la musique. Je ne me suis jamais posé la question de savoir si ce que je jouais était bien. J'ai fait du mieux que j'ai pu en vivant très intensément ces moments privilégiés. Être entouré de gens de cette valeur porte littéralement.

Grâce à votre perception exhaustive de l'œuvre, ressentez-vous des ruptures dans l'écriture de Brahms ?

Pas nécessairement des ruptures. Entre les *Ballades opus 10* et l'opus 119, les idées musicales sont proches, d'une énergie comparable. Ailleurs, dans les variations, nous avons des évolutions très importantes. J'ai le sentiment que la pensée musicale de Brahms n'a cessé d'enrichir une matière expressive pourtant unique. Son piano est orchestral, symphonique, « plein ». Il possède des sommets de complexité harmonique et rythmique comme dans les *Klavierstücke opus 76* ou les *Variations sur un thème de Paganini* - on y trouve des concepts rythmiques proche de Ligeti ! Les dernières partitions tendent progressivement à l'épure. Mais, chez Brahms, l'épure ne diminue en rien la fécondité harmonique.

Voyez-vous une descendance musicale au piano de Brahms ?

Une histoire diffuse, indirecte. Après, c'est une autre « Histoire » dont il s'agit... peut-être est-elle de ceux qui la revendiquent ?

Propos recueillis par Stéphane Friédérich

Lire la chronique du CD page 66.

À NE PAS MANQUER

5 AVRIL PIANO À LYON

23 AVRIL CHÂTEAU DE MAINTENON

28 AVRIL THÉÂTRE DE DREUX

19 MAI SALLE GAVEAU, À PARIS

19 JUIN FESTIVAL CHOPIN DE NOHANT



DEAGUSTINI/LEEMAGE

❏ *opus 24* sont beaucoup plus connues, plus complexes que l'opus 23 et d'aspect peut-être moins intimidant que les opus 9 et 21 n°1. Cela tient d'abord à la beauté, toute simple d'ailleurs du *Thème de Haendel*, une aria tirée d'une de ses *Suites (Lessons)* de 1733. Ce choix marque bien la volonté de Brahms de s'inscrire dans la filiation des grands compositeurs du siècle antérieur. Comme dans l'opus 9, il choisit de composer des variations sur la structure harmonique du thème, mais pulvérisant tous les procédés académiques, il fait preuve, au travers des 25 variations, d'une imagination débordante. Il varie constamment le ton, les couleurs, le discours même, passant de tournures à l'ancienne (n°22) et de moments mystérieusement schumanniens (n°5 et n°6) à une virtuosité débordante (n°10 et n°17). Mieux que dans les cycles antérieurs, Brahms a su concilier deux exigences contraires : conserver à chaque variation le caractère singulier d'un petit *Klavierstück* et ménager une gradation générale. Le ton s'élève peu à peu, surtout après la charmante *Musette n°22*, pour atteindre

Brahms marchant dans les rues de Gmunden, en Autriche.

dans la dernière variation une péroraison grandiose en forme de carillon, qui débouche sur une grande fugue à quatre voix où seuls les pianistes les plus doués peuvent faire sonner le piano comme un grand orgue.

Exploration musicale

On considère généralement les quatre *Ballades opus 10* de Brahms, surtout la première, comme une paraphrase de la ballade *Edward* de Herder, racontant une sombre histoire d'un parricide. Pourtant, si l'atmosphère est sombre, voire fantastique, et que dans la première *Ballade*, on peut entendre comme une évocation en trois temps (*Andante, Allegro ma non troppo, Allegro*) du dialogue entre Edward et sa mère à qui il avoue son meurtre, on doit surtout admirer la manière dont chacune des quatre pièces est agencée, la première en trois sections au tempo de plus en plus serré, la deuxième en arche (A.B.C.B.A.), la troisième en forme de scherzo avec trio, la dernière ❏

en deux sections répétées avec des variantes, mais qui donne l'impression d'une longue méditation sereine, d'une mélodie infinie hésitant entre majeur et mineur, sur des harmonies complexes et un peu brouillées. À la même époque, Brahms transcrit des pièces de grands maîtres ou compose des œuvres « à la manière de » : une *Sarabande en la mineur* (1854), deux *Gavottes* (1855), une *Gigue en la mineur* (1855), une *Sarabande en si mineur* (1855), sans compter des cadences pour des concertos de Mozart (K466 et K491) et Beethoven (opus 37). Par la suite, il reviendra à plusieurs reprises à de tels travaux, dont le plus célèbre, souvent enregistré à l'époque du 78 tours, reste la transcription de la *Gavotte d'Iphigénie en Aulide* de Gluck. Toute sa vie, d'ailleurs, il s'est passionné pour les maîtres anciens, réalisant par exemple des éditions de Haendel et Couperin. Suivent quatre années d'interruption de la composition pour piano, qui verront – ce qui n'est pas rien – la naissance de l'immense *Concerto n°1 en ré mineur*, qui est également son premier essai symphonique.

Pianiste virtuose

En 1862, un an après la composition des *Variations Haendel*, Brahms s'installe définitivement à Vienne où il a été nommé chef de chœurs de la Singakademie. Mais il entend bien se faire connaître aussi comme pianiste virtuose. C'est ainsi qu'il faut comprendre la composition des deux cahiers des *Variations sur un thème de Paganini*, qu'il entreprend dès son arrivée et complétera l'année suivante. Comme, plus tard, Rachmaninov, il aborde le thème du *24 caprice en la mineur* de Paganini, que le célèbre violoniste avait lui-même traité en variations. Le style de l'œuvre est très différent des variations précédentes. C'est une pièce très technique et de virtuosité transcendante (les *Haendel* aussi, mais la haute voltige pianistique s'y affirmait moins). Brahms y reste lui-même et sait ménager, dans la coulée de lave virtuose, des moments de poésie plus discrète (notamment



Double portrait de Clara et Robert Schumann, auxquels Brahms fut très lié. Daguerrotypage, 1850.

les rares variations en mode majeur). On voit passer fugitivement les harmonies brouillées chères à Brahms (I, 4), la nostalgie du XVIII^e siècle (I, 3), des rythmes « hongrois » (I, 13) ou des pages expressives à la limite de la sentimentalité (II, n°12). Mais l'impression d'ensemble reste toutefois celle d'une œuvre de haute école. D'ailleurs, à la même époque, Brahms rédige ses *51 exercices*, qu'il publiera en 1893, et qui n'ont évidemment pas vocation à être donnés en récital, mais qui constituent un bréviaire du piano. Brahms recommande tout de même à Clara Schumann de les faire travailler avec modération à ses élèves, car ils pouvaient « causer des dégâts aux mains ». Clara sélectionne donc quelques pièces parmi les plus jouables. Le pianiste moyen éprouvera évidemment moins de difficultés avec les

16 *valse opus 39* de 1867. Seize morceaux « nobles ou sentimentaux » enchaînés dans une délicieuse suite de viennoiseries. Brahms les a conçues pour piano à quatre mains, mais en a publié aussi deux versions pour piano seul, l'une plus ardue, l'autre simplifiée – mais les trois peuvent donner bien du plaisir. Si la quinzième est la plus populaire, il serait dommage de ne jouer qu'elle.

On sait que Brahms, impressionné par la statue du Commandeur que représentaient les symphonies de Beethoven, repousse depuis longtemps le projet d'écrire une symphonie. Il va s'y résoudre, mais la symphonie prévue est transformée en un quintette à cordes qui ne le satisfait pas et devient à son tour une *Sonate pour deux pianos en fa mineur opus 34b*, qu'il crée avec Tausig en 1864. Cette fois, c'est Clara Schumann qui fait

part de ses réticences et la *Sonate* trouva sa forme définitive : c'est le *Quintette pour piano et cordes en fa mineur opus 34*, l'une de ses œuvres les plus célèbres. Certains pianistes, tels que Martha Argerich, continuent cependant de jouer la *Sonate pour deux pianos*, imposant monument de quarante minutes à la puissance toute symphonique.

Les *Danses hongroises* (sans numéro d'opus), conçues pour piano à quatre mains mais disponibles sous d'autres versions, sont publiées en quatre cahiers, deux en 1869, deux autres en 1880, mais leur composition est, pour certaines, beaucoup plus ancienne. Brahms y mêle sans rigueur des danses de diverses origines (magyares, tziganes, roumaines), et certains thèmes, qu'il a adaptés et amplifiés, sont l'œuvre de compositeurs hongrois aujourd'hui peu

connus. Ces pages d'écoute facile témoignent de son intérêt pour les musiques populaires, qui remonte à l'époque où il se produisait avec son ami, le violoniste Eduard Reményi, quand les musiques nationales étaient à la mode.

Libre création

Jusqu'en 1878, Brahms ne publie rien pour le piano, mais ce retour est l'occasion de repenser de fond en comble son approche de l'instrument. Plus de référence directe aux formes du passé, mais une libre création de pièces plus ou moins courtes où s'exprime toute sa sensibilité. Ce fut d'abord les *8 Klavierstücke opus 76*, dont le premier au moins existait depuis déjà plusieurs années. Le terme de « *Klavierstück* » (pièce ou morceau pour piano) n'engage à rien. Ceux qui composent ce cycle (qui n'a pas forcément vocation à être joué en entier) se répartissent en capricci et intermezzi (ce qui n'est pas beaucoup plus explicite). Les *Capricci n°1, n°2, n°5 et n°8* sont des pièces de caractère généralement passionné et parfois houleux (mais pas toujours, le n°2 possédant une

suivante, les deux *Rhapsodies en si mineur et sol mineur opus 79* sont de plus vastes dimensions que les *Klavierstücke* et, par leur caractère sombre et emporté, nous ramènent à l'esprit « nordique » des *Ballades*, mais avec toute la sophistication harmonique acquise depuis. Les structures sont rigoureuses, A.B.A.' pour la première, *Allegro* de sonate à quatre (!) thèmes pour la seconde. L'esprit rhapsodique réside dans le foisonnement des idées et l'originalité des parcours harmoniques, en particulier dans le long développement de la *Rhapsodie en sol mineur*.

L'apogée solitaire

Nouvel intermède jusqu'en 1892, Brahms ne confie plus rien au piano seul (ce n'est pas le lieu de traiter le *Concerto n°2*, ni les œuvres de musique de chambre avec piano). Au cours des étés 1892 et 1893 qu'il passe dans la station de Bad Ischl, il compose quatre suites, 20 pièces en tout, qui couronneront son œuvre. Il a désormais pris congé avec toute référence à Beethoven et Schumann. Éloigné des puissantes structures dramatiques du premier

Éloigné des puissantes structures dramatiques de Beethoven et des confessions extraverties de Schumann, il cisèle des pièces brèves, au ton le plus souvent élégiaque, parsemées de quelques éruptions violentes.

grâce schubertienne). Les *Intermezzi n°3, n°4, n°6 et n°7* nous mènent au cœur de l'intimité brahmsienne, des pages tout intérieures et poétiques. Dans les deux cas, si la forme globale est toujours simple (bi ou tripartite), l'écriture est extrêmement travaillée, d'un contrepoint très riche mais jamais académique, l'harmonie fait parfois l'objet d'un jeu de cache-cache avec l'auditeur, comme dans le *Capriccio n°8* où la tonique « officielle » d'un majeur se fait longtemps attendre. Composées l'année

et des confessions extraverties du second, il cisèle des pièces brèves, au ton le plus souvent élégiaque, parsemées de quelques éruptions violentes. Les *7 fantaisies (Fantasien) opus 116* reprennent le principe des *Klavierstücke opus 76*, avec leur alternance de *Capriccio n°3* et d'*Intermezzo n°4*, mais cinq des sept sont en mode mineur. On entend encore l'écho des ballades nordiques dans les trois *Capricci*, notamment celui en sol mineur, où Brahms reprend le matériau d'une composition

inédite des années 1850. Les *Intermezzi* expriment, en revanche, une poésie automnale, avec des contours harmoniques brumeux, notamment dans le n°5 en mi mineur aux climats étranges, que l'on a pu comparer aux mystérieuses dernières compositions de Liszt. Dans tous les cas, on ne peut oublier que Johannes Brahms fut toujours un grand contrapuntiste. L'opus 117, encore moins démonstratif, comprend seulement trois *Intermezzi* de caractère lent et rêveur. Les pièces, un peu plus longues que dans le recueil précédent, évoquent des climats de plus en plus étranges, des éclairages entre chien et loup. Une dernière fois, mais sans le brio de jadis, Brahms semble évoquer les musiques hongroises dans la troisième pièce dont le thème rappelle le finale de la *Troisième symphonie*, mais en plus lent, comme perdu dans le lointain.



Brahms dans ses jeunes années.

MARY EVANS/RENE DES ARCHIVES

Composés pendant l'été 1893, les 6 *Klavierstücke* opus 118, tous classiquement organisés selon une forme A.B.A., comprennent quatre *Intermezzi*, une *Romance* et une *Ballade*. Deux références à des genres romantiques. Brahms n'avait plus composé de ballade depuis l'opus 10. Celle-ci, en sol mineur, est plus brève, mais rappelle par son énergie héroïque le style de sa jeunesse. Quant à la *Romance en fa majeur*, elle se rapproche effectivement du lied par son thème très cantabile. Bien que Brahms ait qualifié ces derniers opus de « *berceuses de ma douleur* », son romantisme est moins autobiographique que celui de Schumann ou de Liszt. Il s'agit ici moins d'une expression que d'un climat. Nous sommes à la fin du siècle et l'on évolue d'une certaine manière vers une esthétique de l'impression.

Les 4 *Klavierstücke* opus 119 restent dans le même style. Le troisième *Intermezzo en ut majeur, grazioso e giocoso* présente cependant un caractère tout à fait différent des précédents. C'est même la seule pièce quelque peu enjouée des quatre cycles, au ton quasi scherzando, en dépit des harmonies un peu fuligineuses de la conclusion où le rythme semble se dissoudre. Le dernier numéro, une puissante *Rhapsodie en mi bémol majeur*, de caractère assez symphonique, rappelle une dernière fois les épopées nordiques de jadis. Brahms héroïque et nordique, avec une sonorité qui évoque évidemment l'orchestre.

Jacques Bonnaure

Partition manuscrite de la *Sonate n°2* que Brahms dédicaca à Clara Schumann.



ANG-IMAGES

QUEL COFFRET CHOISIR ?

L'œuvre pianistique de Brahms a donné lieu à quelques intégrales, relativement peu nombreuses par rapport à d'autres compositeurs, et à plusieurs anthologies. Voici la sélection de *Pianiste*.

La plus classique est celle de **Julius Katchen**, phénomène pianistique prématurément disparu qui, dans les années 1960, réalise un ensemble cohérent où il laisse de côté, quand nécessaire, sa poigne d'acier et sa virtuosité transcendante, pour ne conserver qu'un piano très poétique (Decca). Moins connu, **Peter Rösel** représente une certaine tradition germanique caractérisée par une grande puissance et une imagination fantastique qui le sert dans les pages « nordiques » : *Scherzo*, *Ballades*, les *Capricci* des *Klavierstücke* (Edel). **Gerhard Oppitz**, qui fut le disciple de Wilhelm Kempff et connu une grande notoriété dans les années 1990. Son intégrale est également très « germanique », si l'on entend

par là qu'elle privilégie la solidité de la construction, la puissance, mais pour les ambiances poétiques des derniers opus, il n'égale pas son mentor (RCA). L'intégrale d'**Idil Biret** comprend les *Concertos* (Orchestre de la radio polonaise, direction Antoni Wit). La pianiste est la seule à avoir enregistré les *51 exercices* pédagogiques. L'ensemble est un peu inégal, le meilleur se trouvant dans les pages de grande virtuosité (Naxos). **Marie-Josèphe Jude** (Lyrix) a récemment ajouté à son intégrale les *Variations Haydn* et la *Sonate pour deux pianos* avec **Jean-François Heisser**. On sent à quel point elle se passionne pour cette musique qui la suit depuis longtemps et qui s'accorde à sa sensibilité.

Nima Sarkechik a débuté une étonnante intégrale en concert. D'une vie intense, elle est totalement à part, jusque dans le choix de l'instrument (Le Triton). Enfin, **Geoffroy Couteau** publie une remarquable intégrale (La Dolce Volta) (*lire son interview page 30*). **Andrea Bonatta** est le seul à avoir enregistré son intégrale sur un piano d'époque, un Steinway de la fin du XIX^e siècle, ce qui modifie notablement la perspective et le rendu sonore. Ces enregistrements, aujourd'hui indisponibles, firent sensation il y a déjà un quart de siècle (Astrée Audidis). Toujours sur un instrument d'époque, ceux de **Paul Badura-Skoda** (opus 117 à 119) ne sont plus, eux non plus, disponibles. De très nombreux interprètes ont enregistré des anthologies Brahms

plus ou moins abondantes. Parmi les grands anciens, il existe une remarquable anthologie d'enregistrements de **Wilhelm Backhaus**, caractéristiques par leur esthétique sobre et presque antiromantique, réalisés entre 1929 et 1936, essentiellement des *Klavierstücke*, mais aussi des *Valses* (Music & Arts). RCA a réuni tout le legs brahmsien d'**Arthur Rubinstein** en un coffret de 9 CD où l'on trouve essentiellement les *Concertos* (n°1 avec Reiner, n°2 avec Krips) et beaucoup de musique de chambre, mais aussi la *Sonate n°3* et de nombreuses pièces brèves. Très belle sonorité, beaucoup de charme et de spontanéité. **Rudolf Serkin** est surtout célèbre pour ses concertos, mais il a gravé une magnifique version

des *Variations sur un thème de Haendel*, rééditée en complément du *Concerto n°1* dirigé par Szell (Sony). **Wilhelm Kempff** a beaucoup pratiqué Brahms. On trouve très aisément dans le commerce diverses éditions des *Klavierstücke* opus 76 et 116 à 119, des *Ballades*, des *Rhapsodies*, de la *Sonate n°3*, sous label Decca ou DG. De tous les pianistes, c'est lui le plus sensible aux climats intimistes du dernier Brahms. **Walter Gieseking** donne de la spontanéité à ses *Rhapsodies* opus 79 et aux *Klavierstücke* opus 76, 116, 118 et 119, mais on lui préfère Kempff. **Claudio Arrau**, outre les concertos qu'il a abordés deux fois (avec Giuliani et Haitink), ne s'est intéressé qu'aux opus de jeunesse de Brahms

(*Sonates n°2 et n°3*, *Scherzo*, *Ballades*, *Variations Haendel* et *Paganini*). Le son est grandiose, sculptural, l'interprétation, profonde. Loin de l'intimité de Kempff, de la distanciation de Serkin et de Backhaus, des réalisations capitales. Les nombreux enregistrements de **Sviatoslav Richter** sont dispersés en une foule de publications. Pour se faire une idée de son art à la fois objectif et très pensé, on ira découvrir un CD d'enregistrements tchèques (*Sonates n°1 et n°2*, *Variations opus 21 n°2*, divers *Klavierstücke*). Vers la fin de sa vie, **Glenn Gould** a choisi de n'interpréter que les *Intermezzi* des derniers opus, dont il fait autant d'études contrapuntiques, négligeant tout ce que l'on y cherche

habituellement. C'est fascinant de précision et de sobriété, mais ce n'est pas là tout Brahms (Sony). Il vaut mieux se tourner alors vers **Radu Lupu** (opus 79, 117 à 119), récemment réédité avec tous ses enregistrements Decca, chez qui l'on retrouve le charme, la beauté sonore et la profondeur. Ou vers **Stephen Kovacevich**, lui aussi republié en gros coffret, qui a magnifiquement réussi les *Variations Haendel*, les opus 76 et 116 à 118, les *Ballades* et le *Scherzo* (Philips). Ou vers le Brahms très complet d'**Ivo Pogorelich** (opus 79 et 117, opus 76 n°1 et 118 n°2 (DG). Qui met en avant la beauté sonore, un peu hédoniste mais tellement maîtrisée ira la chercher chez **Murray Perahia** avec ses *Variations Haendel*, *Rhapsodies*, *Pièces opus 118 et 119* (Sony).

Hélène Grimaud, outre deux versions du *Concerto n°1* (Sanderling et Nelsons), a publié un extraordinaire recueil des opus 116 à 119 (Erato) et s'affirme comme l'une des grandes brahmsiennes du moment. Parmi nos contemporains, **Inger Sædergren** a beaucoup séduit avec son récital chez Calliope (opus 5, 116 et 119). Signalons encore quelques parutions plus ou moins récentes de pianistes actuels : les *Danses hongroises* (version pour piano seul) par **Cédric Tiberghien** (Harmonia Mundi), les *Ballades* et *Pièces opus 76* par **Alice Ader**, subtiles et dépouillées (Accord), ou les *Variations opus 21 n°1*, *Rhapsodies opus 79* et *Pièces opus 76 et 117* par **Adam Laloum** (Mirare), qui peut évoquer les mânes du grand Kempff. J. B.

