

Wagner et Brahms

Il fut un temps où parler de Wagner et de Brahms, et se risquer à les comparer, revenait à opposer le jour et la nuit, l'eau et le feu, voire le Diable et le bon Dieu. À tout le moins, c'était recommencer l'éternelle querelle des Anciens et des Modernes. Poser la désormais célèbre question : « Aimez-vous Brahms ? » à l'adresse d'un wagnérien, tenait alors de la provocation pure et simple. Oui, il fut un temps où ces deux compositeurs, dans l'esprit du public, y compris du public averti, représentaient les deux termes d'une antithèse aussi exemplaire qu'indépassable, et dont la « synthèse » était à jamais impensable.

Mais nous savons bien aujourd'hui, alors que nous célébrons le centième anniversaire de la mort de Brahms, et le cent-quatorzième anniversaire de la mort de Wagner, que l'antithèse indépassable a bel et bien été dépassée, et largement. De part et d'autre, les armes ont été déposées, et les ennemis d'hier se sont réconciliés. Les mélomanes de 1997, par bonheur, ne sont plus tenus de détester Richard Wagner s'ils goûtent Johannes Brahms, ou réciproquement. Nul ne songe à nier leurs différences, mais ils représentent à nos yeux deux incarnations de la musique, également légitimes, également dignes de notre adhésion, et de notre passion. Pour nous, Wagner et Brahms sont tout simplement deux génies du XIX^e siècle – ce dix-neuvième siècle que nous pouvons encore de justesse appeler « le siècle

dernier », mais qui, d'ici trois ans, va brusquement s'éloigner d'un grand pas, puisqu'il deviendra le siècle avant-dernier.

Néanmoins, malgré cette paix revenue, et cette coexistence désormais pacifique, il vaut la peine de chercher à comprendre pourquoi nos deux compositeurs devinrent ainsi les symboles de deux attitudes antagonistes. Il vaut la peine d'approfondir et de préciser leurs différences. Car si nous sommes désormais capables de dépasser, nous autres modernes, les oppositions irréductibles de nos grands aînés, il n'est pas question pour autant de rester aveugles à ces oppositions, qui demeurent importantes, même avec la distance, car elles marquent un moment capital de l'histoire de la musique.

*

L'histoire des relations personnelles de Brahms et de Wagner n'est pas aussi importante que l'histoire de leurs œuvres, ou de leurs conceptions de la musique. Mais elle mérite d'être évoquée, car cette petite histoire est indissociable de la grande. Assurément, Brahms et Wagner ne furent jamais les meilleurs amis du monde. Cependant ils se détestèrent moins que ne le firent leurs entourages respectifs. L'hostilité prétendument irréductible entre Brahms et Wagner fut plutôt celle de leurs sectateurs ou de leurs thuriféraires. Mais voyons cela d'un peu plus près.

Johannes Brahms est né le 7 mai 1833, au moment où le jeune Richard Wagner, âgé de vingt ans, composait son opéra *Les fées*, d'après Gozzi. On n'ira pas jusqu'à dire que ce sont ces fées-là qui se penchèrent sur le berceau du petit Johannes pour en faire un grand musicien. D'autant que le futur compositeur du *Requiem allemand* reçut, avant d'entendre une note de Wagner, bien d'autres influences musicales. Ses premiers maîtres, dans sa ville natale de Hambourg, lui transmirent la connais-

sance de Beethoven et surtout de Bach, qui va rester pour toute sa vie le maître suprême. Quand il découvrira la musique de ses contemporains ou de ses aînés, il sera déjà définitivement formé à ce classicisme – ou, comme le diront ses adversaires, il sera déjà prisonnier d'une conception passéiste de la composition. Pour le reste, il va se trouver imprégné de la musique la plus populaire et la plus simple. On sait que son père, musicien polyvalent et ambulant, se produisit souvent dans les auberges et les cabarets, où le petit Johannes ne tarda pas à l'accompagner, y compris au sens musical du terme.

Puis ce fut l'année 1853, décisive et symbolique. Brahms a vingt ans. Il entreprend une tournée en Allemagne, comme pianiste, mais aussi comme compositeur, car il a déjà dans ses cartons quelques œuvres de son cru. Au mois de juin, il parvient à Weimar, où règne alors Franz Liszt, qui vient de terminer sa fameuse *Sonate en si mineur*.

Liszt accueille le jeune Brahms avec chaleur, et, après avoir déchiffré sa *Première sonate*, opus 1, et son *Scherzo* opus 4, il salue sans barguigner son talent de compositeur. Mais l'étincelle, entre les deux hommes, ne jaillira pas. Brahms est rétif à l'atmosphère de cour qui règne autour du maître ; rétif aussi, manifestement, à la musique de Liszt, au point, selon la légende, de s'être endormi pendant que Franz lui jouait sa propre *Sonate*. Liszt, toujours magnanime, avait pardonné, mais le mal était fait. Ce retrait, ou cette réticence de l'homme Brahms devant la musique de Liszt, mais également devant sa manière de vivre, explique par avance son retrait devant l'homme Wagner. Question de caractère : Brahms est un sauvage. Même s'il est né dans une grande ville, il est beaucoup moins « citadin » que Liszt et son illustre gendre. Son expérience d'enfant, immergé dans le petit peuple, pour ne pas dire les bas-fonds de Hambourg, lui qui jouait, avec son père, dans toutes les guinguettes de la ville, lui a donné pour toujours une

fibre populaire qui en fait un musicien beaucoup moins « poli », beaucoup moins urbain, beaucoup moins raffiné, si l'on veut, que son hôte de Weimar, et que le maître de Bayreuth.

Cependant, cette même année 1853, qui le voit faire la connaissance de Liszt, le voit aussi rencontrer, le premier octobre, un certain Robert Schumann. Et là, c'est le coup de foudre réciproque. Comme vous le savez, Schumann accueillit d'emblée les premières compositions de son cadet comme les œuvres d'un génie, et proclama, dans un article fameux, que l'Avenir tenait désormais son compositeur. Brahms, quant à lui, n'avait pas moins de vénération pour les œuvres de Robert Schumann, sans parler de l'amitié plus que passionnée qu'il éprouva pour Clara Schumann – avant de tomber franchement amoureux de sa fille Julie. Toujours pour la petite histoire, Johannes tarda si bien à se déclarer que la jeune fille de Robert et Clara eut tout le temps de lui préférer un comte italien. Brahms, sous le choc de la déception et du chagrin, écrira sa *Rhapsodie pour alto et orchestre*. Tout cela pour dire que s'il fallait comparer la vie amoureuse de Brahms à celle de Wagner, on comparerait, là encore, un solitaire, un timide, un sauvage, un célibataire endurci, à un homme de la conquête, de la passion partagée, de la relation orageuse mais vécue.

Cela dit, la fascination réciproque de Schumann et de Brahms avait d'abord des motifs purement musicaux. Schumann lui aussi vénérât les maîtres anciens, en particulier Jean-Sébastien Bach, au point de vouloir les continuer ; Schumann lui aussi voulait renouer, par le romantisme et à travers lui, avec le classicisme. Schumann et Brahms se rattachaient donc l'un et l'autre, consciemment, au passé. Wagner, certes, révérait Jean-Sébastien Bach, mais il avait choisi de composer la « musique de l'avenir ». Quoi qu'il en fût, lorsque Brahms entendit sa première note de Wagner (et ce ne fut certainement pas avant d'avoir largement dépassé sa vingtième année), il était déjà bien

engagé sur sa voie propre ; il était disciple de Bach, de Beethoven et de Schumann, et rétif au modernisme. En dépit d'une différence d'âge de vingt années – presque une génération – il ne pouvait plus être question d'influence de Wagner sur Brahms.

Pour autant, cela ne signifie pas que Johannes ait été d'emblée hostile à l'œuvre de son aîné. Nous ignorons quand il entendit pour la première fois des notes écrites par Wagner, mais nous savons du moins qu'aux environs de sa trentième année, il jugeait ces notes suffisamment intéressantes pour travailler à les recopier au profit de leur auteur. En effet, en automne 1862, Wagner, à Vienne, pour faire plus aisément connaître ses opéras, en avait détaché et remanié des fragments destinés au concert. Plusieurs volontaires s'offrirent à les copier. Parmi eux, un certain Johannes Brahms, qui venait de débarquer dans la capitale autrichienne.

On est donc en droit de penser qu'à cette époque du moins, Brahms appréciait les œuvres de Wagner qu'il avait pu connaître. Et la réciproque semble également vraie. Dès 1860, Wagner eut l'occasion d'entendre la *Sonate pour piano opus 5* du compositeur hambourgeois. Selon certains historiens de la musique, il semble qu'il ait aimé cette œuvre au point de se souvenir d'un de ses thèmes dans les *Maîtres chanteurs*. Voici donc un extrait de l'Andante de la Sonate opus 5 de Brahms, suivi de la fin de la deuxième scène du troisième acte des *Maîtres chanteurs*. Hans Sachs chante : « Dem Vogel der heut sang, dem war der Schnabel hold gewachsen ».

Andante de la *Sonate* opus 5

Maîtres Chanteurs II^e acte, fin de la troisième scène.

II, 5', 6''

*

Cela dit, Wagner ne se gêna pas pour proférer, sur son cadet, quelques propos fort peu amènes. Si nous consultons par exemple dans le *Journal* de Cosima les mentions de Johannes Brahms, elles sont au nombre d'une vingtaine, et presque invariablement agressives. Il se peut que Cosima, mauvaise langue, en soit la première responsable. Mais Richard ne devait pas être innocent en cette affaire. Ainsi, en décembre 1873, apprenant que Brahms a reçu en même temps que lui l'ordre de Maximilien, le compositeur des *Maîtres chanteurs* songe à rien de moins qu'à renvoyer sa décoration. En août 1874, un philosophe ami des Wagner, un certain Friedrich Nietzsche, prend un malin plaisir à jouer au piano, devant ses hôtes, le *Triumphlied* de Brahms. Wagner prend la mouche, et décrète que cette musique n'est que « Händel, Mendelssohn et Schumann reliés en cuir ». Propos fort peu aimables, mais très révélateurs de ce que Wagner reprochait à Brahms : le manque d'invention, le manque de nouveauté, l'asservissement aux maîtres anciens.

En juillet 1875, cependant, le ton change. Cosima signale que Brahms a écrit à Richard une lettre « étonnamment intelligente » sur *L'Or du Rhin*. Il faut forcément entendre : une lettre étonnamment élogieuse. Mais du moins cette notation nous apprend-elle que les relations, entre Brahms et Wagner, n'étaient pas systématiquement hostiles.

D'ailleurs un beau jour, très exactement le 14 décembre 1874, s'il faut en croire Cosima, Richard se serait écrié : « Brahms compose comme Bach aurait aimé composer ». Voilà qui paraît soudain retourner l'accusation de passéisme en formidable éloge. À moins que le propos ne soit teinté de quelque ironie, ce qui n'est évidemment pas exclu.

Brahms, de son côté, s'il s'est peu exprimé sur Wagner, l'a fait en des termes en général élogieux, mais qu'on peut également

soupçonner d'être ironiques : « Et si, de tous, c'était moi le plus wagnérien ? Je ne suis personnellement pas très enthousiaste de Wagner, mais je l'écoute aussi souvent et aussi attentivement que je puis le supporter... » À ce que nous savons, l'œuvre de Wagner qui lui agréait le plus était les *Meistersinger*. Témoins ces paroles, qui cette fois semblent pouvoir être prises au sérieux : « Me croyez-vous assez étroit pour ne pas voir la joie et la grandeur des *Maîtres chanteurs* ? Et assez malhonnête pour cacher là-dessus mon opinion, à savoir que deux mesures de cette œuvre me paraissent avoir plus de valeur que tous les opéras composés depuis ? »

On ne sait pas grand-chose de plus sur les sentiments de Brahms à l'égard de Wagner. On peut noter qu'il assista, en juillet 1870, à une représentation de *La Walkyrie*, mais on ignore l'impression qu'il en retira. Enfin, on sait qu'en février 1876, en vacances dans l'île de Rügen, au nord de l'Allemagne, le spectacle de la mer le conduisit à parler, en termes chaleureux, semble-t-il, du *Vaisseau fantôme*. À tout prendre, cela fait un ensemble de réactions point trop négatives et point trop haineuses. Si Brahms fut horripilé par un compositeur parmi ses contemporains, s'il eut sa tête de Turc, ce fut plutôt Franz Liszt, dont l'immense générosité ne méritait certes pas un tel dédain. Le magnifique et magnanime Franz, dont l'ingrat Johannes, un jour d'énervement, affirma que ses œuvres « devenaient toujours plus affreuses ».

*

C'est d'ailleurs son allergie à Liszt qui, dans une mesure certaine, est responsable d'un incident lamentable, qui survint en 1860, et qui creusa le fossé entre brahmsiens et wagnériens. Dans le monde de la musique allemande, de véritables clans s'étaient formés, qui opposaient les partisans de la « musique de l'avenir », comme ils l'appelaient eux-mêmes, à ceux d'une mu-

sique plus attachée aux maîtres classiques, ou plus passéiste, selon les points de vue. La question posée à tous les créateurs de toutes les époques, celle du rapport aux œuvres passées, et celle de la nouveauté, se posait alors en termes très aigus, mais aussi très caricaturaux. Et le débat esthétique dégénérait en querelle de personnes. Pratiquement, cette querelle opposait les lisztien à l'école de Weimar (la ville où régnait alors Liszt) à l'école de Leipzig, marquée par le classicisme de Mendelssohn et de Schumann.

Plus précisément encore, cette querelle opposait surtout le fameux violoniste Joseph Joachim, grand ami de Mendelssohn, puis de Schumann, puis de Brahms, à Franz Liszt et Hans von Bülow. L'affaire prit un tour assez sérieux lorsqu'en automne 1860, parut dans la presse un manifeste qui s'en prenait directement à la « musique de l'avenir », et se désolidarisait publiquement de ses représentants, en termes assez virulents. Ce manifeste était signé de quatre noms d'interprètes ou de compositeurs, dont ceux de Joseph Joachim et de Johannes Brahms. Ce texte ne fournissait d'ailleurs aucun argument de fond. Il se contentait de déplorer que les théories de la « musique de l'avenir » soient « contraires à la nature même de la musique ».¹ Les « modernistes » ainsi pris à partie avaient beau jeu de répondre : prouvez-le.

Mais, disons-le tout de suite, Brahms n'aurait jamais accepté de signer le texte tel qu'il avait été publié, sans son accord, à la suite d'une fuite malencontreuse et mystérieuse. Il avait même précisé à Joachim que s'il condamnait la « musique de l'avenir », il se refusait à mettre dans le même sac tous les compositeurs « modernistes ». Et ceux qu'il voulait épargner s'appelaient tout simplement Hector Berlioz et Richard Wagner.

¹ Cité in Cl. Rostand, *Brahms*, p. 263.

Mais ces précisions, hélas, ne figureront pas dans le malheureux brûlot de 1860. Et du coup, Brahms fut considéré comme anti-wagnérien. Cette mésaventure lui servit de leçon : pour le reste de son existence, il ne signera plus le moindre manifeste ni la moindre déclaration, *pour* ou *contre* qui que ce fût. Il se contentera de composer, ce qui nous suffit. Beaucoup plus tard, un an après la mort de Wagner, il écrira : « Je ne suis pas quelqu'un qui veuille se mettre à la tête de quelque parti que ce soit, car je dois faire mon chemin seul, et en paix ».

Peine perdue. Car les « musiciens de l'avenir », depuis longtemps, et pour longtemps, avaient décidé de classer Brahms parmi les représentants attitrés du passéisme. Dès 1853, donc bien avant l'incident du manifeste, l'empressement et la générosité de Schumann lui avaient valu cette étiquette. Schumann, en proclamant *urbi et orbi* que le Brahms de vingt ans était le vrai et le seul musicien de l'avenir, avait enrôlé le jeune homme, bon gré mal gré, sous la bannière des anti-weimariens, donc des anti-wagnériens. Conséquence inévitable, ces anti-wagnériens, dont le fameux critique Eduard Hanslick, vont eux aussi faire de Brahms leur porte-drapeau dans leur croisade contre Wagner. Qu'il le voulût ou non, notre homme était catalogué.

Mais laissons enfin ces querelles de personnes, où l'on voit trop le rôle néfaste et grossissant que pouvaient jouer les jalousies, les divergences de caractères, les ambitions rivales, sans parler de l'influence des proches ; Cosima pour Richard, et, pour Brahms, Joachim ou Hanslick.

Voyons plutôt maintenant ce qu'il en est des œuvres. En février 1878, s'il faut en croire le Journal de Cosima, Wagner formule un jugement très négatif sur une symphonie de Brahms, et s'exprime en ces termes : « [On dirait, à l'entendre, que] Bee-

thoven et les grands poètes ont vécu pour rien ». Cette fois, il s'agit d'un argument de fond : pour Wagner, la *Neuvième symphonie* de Beethoven, avec ses chœurs et sa mise en musique du poème de Schiller, marquait l'aube d'une ère nouvelle, celle où musique et poésie devaient fusionner dans l'opéra futur. Et Brahms aurait été coupable de ne pas s'en être avisé. Du coup, c'est bien sur la question de l'*opéra*, ou sur l'idée même d'opéra, que semble se cristalliser la divergence. Car il est temps de signaler que si Brahms, de sa vie, n'a pas écrit le moindre opéra, ce n'est pas faute d'avoir voulu le faire. Tout au long de sa carrière, il a cherché un texte qui lui convînt pour écrire un opéra. Mais, de ses lectures, il sortait toujours déçu. On sait que de son côté Wagner le fut aussi, d'où son idée de composer ses propres livrets. La coïncidence veut que le moment où Brahms fut le plus proche de trouver un texte à sa convenance fut le moment où il lut *Le roi cerf* de Carlo Gozzi, ce Gozzi dont un certain Richard Wagner s'était inspiré pour composer son premier opéra, *Les Fées*, créé l'année de la naissance de Johannes !

Mais on doit noter un autre rapprochement significatif : les œuvres de Brahms qui se rapprochent de l'opéra, à savoir des pièces comme le *Chant du destin*, *Le chant des Parques* ou la *Nänie*, s'inspirent de Goethe, de Schiller ou de Hölderlin ; or à chaque fois, Brahms a choisi, chez ces poètes, des textes qui reprennent eux-mêmes des thèmes de la poésie ou du théâtre antique. En d'autres termes, on peut dire que Brahms accomplissait tout naturellement, pour ces œuvres, le chemin qui conduisit à la naissance de l'opéra dans la musique occidentale, et surtout le chemin que de son côté refit Richard Wagner. Bref, comme l'aurait dit un certain Nietzsche, Brahms lui aussi a voulu faire renaître la tragédie de l'esprit de la musique.

L'œuvre brahmsienne qui se rapproche le plus de l'opéra, c'est sans conteste la cantate *Rinaldo*, d'après Goethe, qui lui-même s'était inspiré de la *Jérusalem délivrée* du Tasse. Rinaldo,

c'est Renaud, chevalier chrétien tombé sous le charme de la magicienne Armide. Brahms s'est contenté de mettre en musique un bref épisode du poème, l'arrivée des chevaliers sur l'île où Renaud est retenu captif par la magicienne, les hésitations de Renaud à s'enfuir pour accomplir la mission sacrée des Croisés, que les chevaliers lui rappellent, et finalement son départ pour la Terre Sainte. Armide, dans cette œuvre, est un rôle muet, et nous n'entendons que Renaud et le chœur des chevaliers. C'est dire que l'intérêt proprement dramatique et théâtral de cette partition demeure plutôt limité. Mais l'intéressant, dans la perspective qui est la nôtre, c'est d'examiner si *Rinaldo* comporte des réminiscences wagnériennes. Les enchantements d'Armide, par exemple, peuvent faire songer au Venusberg de *Tannhäuser*. Selon certains critiques, ils évoquent même l'atmosphère de *Tristan*. J'ai peine, personnellement, à en être tout à fait convaincu. La plus grande partie de *Rinaldo*, à mon sens, s'il doit évoquer un autre musicien que Brahms lui-même, nous renverrait plutôt au Mozart de la *Flûte enchantée*.

Je sou mets néanmoins à votre appréciation le passage où Rinaldo, saisi par le charme de la magicienne Armide, décrit le paradis qu'elle a déployé pour lui, un lieu qui, topographiquement du moins, fait songer au Venusberg. À la rigueur, on peut entendre, dans la musique accompagnant son chant, les échos wagnériens dont tel critique nous garantit la présence.

Rinaldo

5 : 00''-1'55''

Mais il est assez vain de se mettre en quête, à tout prix, de parentés qui restent douteuses. Ce qui est plus important, c'est de comparer l'esprit musical des œuvres de Brahms et de Wagner, leur style et leur facture, leur univers sonore, pour y repérer les différences ou les ressemblances.

Un premier point de comparaison se présente à notre esprit. Il porte sur la question de l'univers harmonique des deux compositeurs, et de la plus ou moins grande nouveauté de cet univers. A priori, l'on estime évident que Wagner est infiniment plus novateur que son cadet. Or, voilà que les deux hommes se révèlent plus proches qu'on ne soupçonnait, plus proches en tout cas que ne l'a propagé la rumeur anti-brahmsienne. Le premier qui ait souligné cette proximité n'est autre que le compositeur Arnold Schönberg, dans un grand article consacré à Brahms, et qui date de 1937. Schönberg n'hésite pas à dire que les audaces harmoniques de Brahms, habituellement considéré comme passéiste, dépassent toutes celles de ses prédécesseurs, et rejoignent celles de Richard Wagner, notamment dans le début du premier mouvement du *Quatuor à cordes* opus 51.

Je cite Schönberg : « Brahms fut un grand découvreur en matière d'harmonie. (...). Asseoir sur une harmonie aussi complexe l'exposition d'un premier thème, c'était déjà une dangereuse hardiesse pour les oreilles de l'époque. Mais l'harmonisation de [la] section [suivante] peut rivaliser heureusement avec celle de plus d'un passage wagnérien »². Nous allons entendre successivement ce premier thème, et la section qui suit.

Quatuor op. 51 n°1, 0'0" - 1'20" ~

Nous constatons qu'effectivement, l'univers harmonique de ce début de quatuor est tourmenté, complexe, et surtout qu'il glisse d'une tonalité à l'autre, n'atteignant que tardivement son centre de gravité tonal. Et même si ces audaces sont plus secrètes et discrètes que celles de Wagner, elles n'en sont pas moins grandes.

² Cf. Schönberg, *Le style et l'idée*, p. 309.

Sur un autre point capital, celui de la conception d'une œuvre comme *totalité*, comme un tout cohérent, intégralement structuré et maîtrisé du point de vue thématique, Schönberg place également sur le même plan d'excellence les deux compositeurs. Il faut y voir de plus près.

Pour Wagner, on sait quel prodige d'organisation constituent ses opéras, en particulier la *Tétralogie*, dont l'unité du matériel thématique est notamment assurée par la présence des leitmotifs. Et l'on sait à quel point Wagner non seulement fait réapparaître, sous des couleurs chaque fois nouvelles, les motifs fondamentaux, mais aussi à quel point il relie et rapproche ces différents motifs, au point d'en suggérer l'unité secrète. Autrement dit, Wagner sait nous dévoiler, en cours d'œuvre, les affinités mystérieuses de ses thèmes, qui pourtant nous paraissaient au début tout à fait distincts, et même étrangers les uns aux autres.

Les leitmotifs wagnériens remplissent en somme deux fonctions essentielles, ou comportent deux sens fondamentaux : d'une part assurer l'unité d'une œuvre entière par leur retour périodique, manifeste et signifiant, et d'autre part l'assurer plus profondément encore par leur parenté secrète et non moins signifiante. Or, aussi étrange que cela puisse paraître, ces deux usages structurants et signifiants, nous les retrouvons à plus d'une reprise dans les compositions brahmsiennes.

Pour le premier usage, le plus manifeste et le plus simple, assurer l'unité de l'œuvre par le retour périodique d'un motif, on le retrouve par exemple dans ce chef-d'œuvre de la musique de chambre qu'est le *Quintette pour clarinette et cordes* en si mineur opus 115, où Brahms fait du premier motif du premier mouvement ce que son biographe Claude Rostand appelle précisément « une sorte de leitmotiv »³, qui va réapparaître à plusieurs reprises, et notamment dans le deuxième mouvement,

³ Cf. Rostand, p. 692

Adagio, puis dans le *finale*, et singulièrement tout à la fin. Nous allons entendre ce leitmotiv, sans transition, tout au début et tout à la fin de l'œuvre. Au vrai, à la fin, la partie du motif qui sera répétée ne constitue que la fin, comme si, à travers l'aventure vécue tout au long du quintette, il n'en restait plus que le souvenir. Mais c'est bien le souvenir de ce motif-là. Et sa présence donne à l'ensemble un caractère mystérieusement clos sur lui-même.

Quintette avec clarinette, I, début (40''~)

Quintette avec clarinette, IV, fin (40''~)

Il faudrait ajouter, phénomène plus subtil encore, que dans le deuxième mouvement, *adagio*, de ce même quintette, le thème qu'on vient d'entendre réapparaît sous des formes diversement variées, étranges, et notamment dans des valeurs plus rapides, procédé de doublement rythmique qui anticipe sur ceux de Schönberg et de l'École de Vienne. À l'égal, d'ailleurs, du procédé qui consiste à ne citer d'un thème que sa dernière partie, son souvenir fragmentaire, ou ce que la théorie musicale, à propos de Schönberg, de Berg ou de Webern, appellera tout simplement le « reste » du thème.

Quant aux variations que nous allons entendre, à partir du même motif, elles permettent d'établir, entre les mouvements, un lien à la fois sûr et secret. Et cela nous conduit à la deuxième fonction, ou à la deuxième vertu des leitmotifs, telle qu'on la connaît chez Wagner : *dévoiler secrètement*, si j'ose dire, par-delà leur différence, une ressemblance profonde, essentielle.

Quintette avec clarinette, II, « solo » de cl. (1'20''~)

Parfois, chez Brahms, les ressemblances sont plus cachées encore, comme il advient chez Wagner. On peut le montrer par un exemple que nous fournit Schönberg : la passacaille qui fait le quatrième mouvement de la *Quatrième symphonie*, en dépit des apparences et au-delà d'elles, est fondée sur un thème qui recouvre, ou fait renaître, métamorphosé et pourtant semblable à lui-même, le thème du *premier* mouvement.

Comment est-ce possible ? Écoutons d'abord ce thème du premier mouvement (que, soit dit en passant, et s'il faut en croire le Journal de Cosima, Wagner n'aimait guère, estimant qu'il ressemblait trop à du Johann Strauss) :

4^e symphonie, début 1^{er} mouvement (35''~)

Maintenant, voici le thème de la passacaille, qui apparemment n'a rien de commun avec celui que nous venons d'entendre :

4^e symphonie, 4^e mouvement, thème de la passacaille (15''~)

Mais, nous fait remarquer Schönberg, ce thème de passacaille suscite des variations par descentes de tierces :

4^e symphonie, 4^e mouvement, variation x, près de la fin
(15''~)

Or cette descente de tierces (*mi do la fa ré dièse si*), transposé à la quinte, donne *si sol mi do la fa*, c'est-à-dire, très exactement, les notes du thème du premier mouvement !

4^e symphonie, début 1^{er} mouvement (15''~)

On le voit, et Schönberg le souligne, cette parenté est aussi mystérieuse que peut l'être la ressemblance entre divers leitmotivs wagnériens apparemment distincts ou même disparates. Brahms nous fait éprouver, consciemment ou non, que le premier et le dernier mouvements de sa symphonie, en apparence fondés sur des thèmes totalement étrangers l'un à l'autre, à la vérité sont frères, pour ne pas dire identiques.

Ainsi donc, Brahms parvient à conférer, aux différents mouvements d'une symphonie, une profonde et secrète parenté thématique. Le fait est d'autant plus frappant que les anti-brahmsiens, à commencer par Nietzsche, reprochaient aux compositeurs de symphonies, après Beethoven, leur incapacité à concevoir leurs constructions musicales comme des totalités. En particulier, ils stigmatisaient leur impuissance à établir un lien qui fût vraiment organique et nécessaire entre les différents mouvements d'une symphonie⁴.

Or Brahms y parvient. Sur ce point, il est vraiment le contemporain de Wagner, et son égal. Et ce pouvoir de réaliser une synthèse à la fois irréfutable et secrète signale, chez les deux compositeurs, une même volonté de dominer tout le matériau thématique, de construire des œuvres dont la structure soit d'une absolue solidité, des pièces dont le tissu chatoyant et serré ne comporte pas le moindre accroc ni le moindre relâchement. Si différents soient donc les univers de ces deux compositeurs, ils se signalent à notre admiration par un même pouvoir de boucler la boucle, et de totaliser, si l'on ose dire, leur inspiration ; ils témoignent d'une semblable maîtrise de tout le matériau musical.

*

⁴ Cf. Nietzsche, *Considérations inactuelles*, p. 273.

Ces ressemblances ne suffisent pas, bien sûr, à effacer les différences qui séparent les deux œuvres et les deux esthétiques. Elles tendent seulement à nous suggérer que Brahms, même s'il se rattachait à la musique du passé beaucoup plus manifestement et beaucoup plus explicitement que Wagner, était lui aussi conscient du fait qu'on ne pouvait simplement réemployer les formes anciennes, sonate ou symphonie, comme si le temps n'avait pas existé. Il était lui aussi conscient qu'une menace pesait désormais sur ces formes héritées, la menace de la crise, ou du vide. Brahms lui aussi sentait qu'il fallait y parer, donc élaborer des structures renouvelées, repensées, réinvesties, des structures à la fois plus intimes, plus secrètes, plus volontaires et plus nécessaires. Des structures qui, à la limite, résisteraient même à la mise en question du système tonal. Et parce qu'il était conscient de tout cela, Brahms, non moins que Wagner, a préparé la révolution formelle du XX^e siècle, et singulièrement celle de Schönberg.

En somme, la différence qui, sur ce terrain, subsiste entre Brahms et Wagner n'est qu'une différence de degré. Wagner a jugé nécessaire d'abandonner ou de renouveler complètement les structures et les formes anciennes, tandis que Brahms, s'il les a repensées et réinvesties, les a cependant réutilisées avec constance. Ainsi de la *Chaconne* dont on vient d'entendre quelques mesures, et qui structure le dernier mouvement de sa *Quatrième symphonie*. Ou, plus généralement, on peut songer aux nombreuses compositions brahmsiennes en forme de *variations*, souvent brodées sur des thèmes résolument anciens, comme les *Variations sur un thème de Händel* pour piano, ou les *Variations sur un thème de Haydn*, pour orchestre. La « modernité » de Brahms, incontestable, ne sera jamais aussi manifeste que celle de Wagner. Mais Schönberg nous convainc avec force qu'il serait décidément trop caricatural de classer

Wagner du côté des Modernes, et de reléguer Brahms du côté des Anciens.

*

Voyons maintenant si, par-delà leurs différences de style, on ne peut pas opposer nos deux compositeurs en confrontant leur conception même de la musique, en comparant les idées qu'ils se faisaient, l'un et l'autre, de son sens et de son rôle. L'opposition Brahms-Wagner, alors, ne serait pas à chercher dans leur allégeance plus ou moins grande aux musiques du passé, mais bien dans cette antithèse : *musique pure* contre *musique au service du drame*.

Cependant, sur ce terrain fondamental mais théorique, il est difficile de faire disputer *post mortem* les deux personnages de notre drame à nous : l'échange, entre eux, risque d'être fort inégal, car si Wagner a beaucoup écrit sur l'essence de la musique telle qu'il la concevait, et notamment son ouvrage *Opéra et drame*, rédigé en 1851, en guise de prélude à la *Tétralogie*, il n'en va pas de même de Brahms, qui ne s'est guère exprimé sur sa conception philosophique de la musique. Voilà d'ailleurs un point qui les sépare avec netteté : Wagner n'est pas seulement compositeur, il est aussi poète et penseur ; il est philosophe, voire théoricien de la musique. Brahms est un pur praticien, qui n'a laissé presque aucune réflexion théorique, si ce n'est telle phrase isolée, au hasard de sa correspondance. D'ailleurs, il garda toute sa vie un certain complexe à cet égard. Il avait beaucoup lu, notamment les poètes, et ne manquait donc pas de culture, mais il ne se sentait pas à l'aise dans la pensée abstraite.

Bien heureusement, Brahms eut son porte-parole et son philosophe attitré, qui se mit en devoir de répondre à Wagner, en se faisant le chantre du compositeur hambourgeois. Une douce ironie du sort voulut que ce philosophe pro-brahmsien fût le

fameux critique musical Eduard Hanslick, dont j'ai déjà eu l'occasion de mentionner le nom, et que Wagner caricatura dans les *Maîtres Chanteurs*, sous les traits de Beckmesser.

Eduard Hanslick vaut mieux que sa réputation, du moins celle que lui fit Wagner. C'était un mélomane des plus avertis, doublé d'un philosophe. Qu'il ait pris un peu bruyamment parti pour Brahms contre Wagner n'est heureusement pas son seul titre de gloire. Hanslick est d'abord l'auteur d'un ouvrage de philosophie musicale récemment réédité en français, et qui s'intitule *Du beau dans la musique*. Ouvrage dont les musicologues d'aujourd'hui saluent l'acuité de vues, et le caractère prémonitoire, pour ne pas dire le caractère moderne, aussi étrange que cela puisse paraître. C'est ainsi que les vues de Hanslick sur la musique préfigurent presque mot pour mot celles d'un Stravinsky.

Stravinsky, on le sait, partit en guerre non seulement contre toute idée de musique à programme, mais aussi contre l'idée que la musique puisse exprimer autre chose qu'elle-même. Or Hanslick, près de cent ans plus tôt, en 1854, ne disait pas autre chose, et se faisait le chantre de la musique « pure », dont il considérait que Brahms, parmi ses contemporains, était le plus éminent représentant. Il refusait à l'art musical ce que la plupart des auditeurs, et même la plupart des compositeurs, lui accordent pourtant généreusement : je veux dire le pouvoir et le devoir d'*exprimer des sentiments*.

Pour Hanslick, la beauté de la musique est une beauté pure, une beauté en soi, dont la valeur doit être indépendante des émotions du compositeur lorsqu'il l'écrit, et non moins indépendante des émotions qu'éventuellement elle suscitera chez l'auditeur. Hanslick ne nie pas que les affects du compositeur puissent jouer dans son œuvre un rôle moteur, ni que la musique, une fois composée, puisse induire une émotion chez l'auditeur. Mais cette émotion, ce doit être celle de la beauté

musicale pure. Ce ne sera donc pas la joie, la souffrance ou le désir d'amour. La musique n'a ni pour tâche ni pour sens de traduire ou de « représenter » avec des notes quelque sentiment que ce soit⁵.

À l'appui de ses affirmations, Hanslick observe que nombre de musiques d'opéra, où tel personnage est censé exprimer tel ou tel sentiment précisé par le texte du livret, peuvent parfaitement s'adapter à des paroles dont le sens est exactement contraire. Ainsi le fameux air « J'ai perdu mon Eurydice / Rien n'égale mon malheur » de Gluck, qui a fait verser tant de larmes à Jean-Jacques Rousseau, a été réemployé par un autre musicien, d'une façon fort convaincante, sur les paroles : « J'ai trouvé mon Eurydice / Rien n'égale mon bonheur »⁶.

Bref, ce que prône Hanslick-le-brahmsien, c'est l'autonomie de l'œuvre musicale et de la beauté musicale. Et du coup, il s'en prend nommément et directement à Wagner, dont l'ouvrage *Opéra et drame* proclame la nécessité d'inverser le rapport entre musique et texte, ou du moins entre musique et drame, pour mettre celle-là au service de celui-ci⁷.

Pour tout dire, le débat entre musique pure et musique-expression-des-sentiments, entre l'œuvre musicale considérée comme forme autosuffisante ou comme moyen mis au service d'une expression plus « transitive », ce débat n'a pas été tranché, ni du temps de Wagner et de Brahms, ni du nôtre. D'un côté, des compositeurs comme Webern ou Boulez, incontestablement, se situent du côté de Stravinsky, donc de Hanslick. Boulez par exemple n'hésite pas à écrire : « La musique est un

⁵ Cf. Hanslick, DBM, Bourgois, 1986, p. 56.

⁶ Id., p. 81.

⁷ Id., p. 91.

art non-signifiant »⁸. On ne saurait être plus clair, et plus anti-wagnérien. D'un autre côté, nombre de compositeurs, encore aujourd'hui, écrivent une musique qu'ils veulent « signifiante » ou « expressive », et qu'ils mettent au service du drame, puisqu'on n'a pas cessé, au XX^e siècle, de composer des opéras. En outre, Boulez lui-même ne dédaigne pas, comme vous le savez, de diriger Richard Wagner.

Ce n'est donc pas aujourd'hui qu'on va départager les tenants de la musique pure et ceux de la musique expressive-des-sentiments; ce n'est pas aujourd'hui non plus, par conséquent, qu'on va départager, sur ce point, les brahmsiens des wagnériens.

*

Mais au fait, qu'en fut-il de Brahms lui-même ? J'ai dit qu'il ne s'était jamais exprimé dans des écrits théoriques, et c'est pourquoi, afin de défendre sa cause, j'ai laissé la parole à son thuriféraire Eduard Hanslick. Mais les *œuvres* de Brahms, pouvons-nous vraiment les ranger sans hésiter dans la musique « pure » ? N'en est-il pas qui revendiquent d'exprimer des sentiments, et même des sentiments fort précis ? Après tout, s'il n'a pas écrit d'opéras, Brahms n'en est pas moins l'auteur de nombreuses œuvres vocales, dont *Rinaldo* nous fournissait un exemple. Il est en outre l'auteur de *Ballades* pour piano (son opus 10), dont la première commente musicalement, et de très près, le texte d'une vieille chanson d'Écosse. Même si Claude Rostand tient à préciser que cette musique ne constitue qu'une « illustration poétique » et non une « illustration dramatique » du texte⁹, peu s'en faut que cette œuvre ne mérite le nom de « musique à programme ». Écoutons-en les premières mesures :

⁸ Cf. P. Boulez, *Points de repère*, p. 18, cité in Nattiez, préface à Hanslick, p. 44.

⁹ Cf. Rostand p. 156.

Ballade opus 10, n° 1 (1'10"~)

On ne s'en doute guère, mais ces quelques notes illustrent ou plutôt accompagnent pas à pas les vers d'un poème, qui raconte le dialogue dramatique entre une mère et son fils, lequel rentre à la demeure familiale en tenant à la main son épée sanglante, et finit par avouer qu'il a tué son père.

Bien entendu, Hanslick pourrait soutenir que cette musique se porte très bien sans le texte, ou qu'un autre texte aurait pu tout aussi bien la susciter, ou la commenter. Mais il n'en reste pas moins que l'auteur de la *Rhapsodie pour alto et orchestre* a pu flirter avec la musique-expression-des-sentiments, pour ne pas dire la musique à programme. En ce sens, il n'est sans doute pas aussi « pur musicien » que le voudrait Hanslick.

*

Nous avons quêté en divers lieux ce qui pourrait faire la différence décisive, essentielle, irrécusable, entre Brahms et Wagner. Or nous avons constaté que cette différence n'était pas vraiment dans la plus ou moins grande modernité de leur langage harmonique ; qu'elle ne résidait pas vraiment non plus dans leur plus ou moins grand pouvoir de synthèse dans le traitement des formes musicales. Nous constatons maintenant qu'il serait également excessif d'opposer ces deux créateurs comme on oppose les tenants de la musique pure et ceux de la musique à programme, ou de la musique dramatique...

Bien sûr, je ne dis pas que sur ces trois points essentiels, la nouveauté harmonique, le traitement des motifs ou des formes, et la mission donnée à la musique, Brahms soit *identique* à Wagner. Sur chacun de ces points, Wagner est plus hardiment et plus manifestement novateur que son cadet. Mais contrairement à ce qu'on aurait pu croire a priori, leur différence est plus

une question de nuance qu'une question d'essence. C'est une affaire de plus ou de moins, pas une affaire de oui ou de non. Mais alors, où trouverons-nous, entre ces deux compositeurs, une différence qui soit vraiment décisive, vraiment essentielle, vraiment irrécusable ?

Je crois qu'à tout prendre, il faut quand même la chercher dans les attitudes respectives des deux compositeurs en face de la *modernité*. Non pas, je l'ai suffisamment indiqué, que Brahms ait été incapable d'innover dans sa musique. Mais le rapport qu'il entretenait avec le passé n'était pas le même que celui de Wagner. Et par conséquent aussi le rapport à son propre temps, à son propre romantisme. On pourrait dire, en reprenant le fameux mot de Gide, que le romantisme de Brahms est un *romantisme dompté*, donc un romantisme qui aspire au classicisme, et souvent y atteint. Le recours aux maîtres anciens n'est pas chez lui recul nostalgique, ou marque d'impuissance ; c'est un recours contre les vertiges du romantisme même. Alors que Wagner instaure et incarne, en face de ce romantisme dompté, ce qu'on pourrait appeler un *romantisme surpassé*, un romantisme qui se dépasse lui-même *par lui-même*, un romantisme à la plus haute puissance, qui accepte hardiment, et qui même intensifie les forces qu'il renferme.

Ces considérations rejoignent d'ailleurs les impressions les plus élémentaires et les plus frustes que l'auditeur non prévenu peut éprouver en écoutant successivement du Wagner et du Brahms. Devant les œuvres de Wagner, on a le sentiment, c'est bien connu, de ne pouvoir résister ; le sentiment d'être saisi, emporté, envoûté par le sublime. Ces œuvres agencées avec une parfaite précision, une totale maîtrise, sont faites pour que l'auditeur, lui, perde la maîtrise, sinon de son âme, du moins de son esprit. En écoutant Brahms, en revanche, vous avez toujours le sentiment contraire, presque jusqu'à l'excès. Vous sentez que le compositeur tenait à s'y retrouver, mais, surtout, qu'il

tenait à vous guider. Il apparaît infiniment attentif à ne pas vous lâcher la main, presque à vous tenir la bride.

Peut-être peut-on sentir cette différence essentielle si l'on compare l'usage que les deux compositeurs font de ce qu'on pourrait appeler la « figure du vertige », ou de l'exaltation. Que se passe-t-il, chez l'un et l'autre, lorsque leur musique est saisie d'un mouvement à la fois tournoyant et ascendant ? Chez Wagner, ce mouvement suggère toujours l'infini, par multiplication, ou par évanescence, en jetant d'ailleurs le doute sur la certitude ou sur l'aboutissement tonal. Cela se produit mille fois dans son œuvre, et j'en propose simplement, un exemple tiré de l'Ouverture des *Maîtres chanteurs*, l'œuvre de Wagner qui avait les préférences de Brahms :

Maîtres chanteurs (1, 7'50"-9')

Puisque nous sommes à la fin de l'ouverture, on peut dire que l'exaltation doit bien retomber, l'élan s'arrêter. On dirait pourtant que des nappes de musique se succèdent et se recouvrent sans cesse, des nappes d'exaltation sans retombée et sans faille, et que jamais le tissu ne va se rompre. Alors même qu'on parvient à la conclusion, l'accord parfait qui doit la marquer ne cesse de ruisseler, de s'étaler, de se survivre ; la tension extatique jamais ne se relâche, et le charme jamais ne se brise.

Chez Brahms, ce même mouvement d'exaltation, si tournoyant et si violent soit-il, finit toujours par s'apaiser, par se refermer sur le silence, par retomber sur terre ; on devrait dire : les deux pieds sur terre ; il s'accomplit avec décision, et sans équivoque, dans la certitude tonale. Un exemple frappant en est la conclusion de la puissante *Sonate* pour deux pianos opus 34 b – une autre version, moins connue, mais admirable, du fameux quintette pour cordes et piano opus 34 a, version rarement jouée, et dont je me fais une joie de vous offrir un extrait par la

même occasion. On va voir comment Brahms y interrompt maintes fois sa propre ascension, son propre vertige, et finit par conclure avec une brusquerie littéralement dégrisante, même si l'ensemble demeure puissant et grandiose :

fin de la *Sonate 2 pianos* (7'44" -9'46")

Certes, je ne veux pas faire dire, à ces deux exemples, plus qu'ils ne peuvent dire. Mais ils nous suggèrent que Brahms est en effet un classique, donc un romantique *dompté*, et Wagner un romantique *surpassé*, un hyperromantique. Ici, nous rencontrons un dernier paradoxe, du moins si nous prenons le mot de romantisme dans l'acception que lui donna Thomas Mann, dans les textes admirables qu'il a consacrés à Richard Wagner. Le romantisme, nous dit Thomas Mann, ce fut, en Allemagne, une passion fervente pour les forces premières de la psyché humaine, les forces obscures, les forces de la nuit. Avec toutes les beautés et tous les envoûtements que cela suppose, mais aussi tous les dangers que cela comporte. Car le romantisme allemand, cet « abandon à l'irrationnel et au passé », possède « une affinité profonde avec la mort »¹⁰.

Or, si le romantisme, et singulièrement le romantisme allemand, fut bien cette descente vertigineuse vers l'originel, vers le passé de la psyché humaine et le passé tout court, le compositeur qui, en le surpassant, couronne ce romantisme et le porte à sa plus haute intensité, Richard Wagner, se retrouve étrangement, dans sa modernité même, fasciné par la nuit, par l'obscur, par l'irrationnel et par l'originel. Donc, d'une certaine manière, fasciné par le *passé*. En revanche, le compositeur qui repousse le romantisme, et le dompte au profit du classicisme, Johannes Brahms, est aussi celui qui évite le pacte avec les forces de la

¹⁰ Cf. Th. Mann, WNT, p. 186.

nuit. Brahms, en ce sens, serait plus « moderne » que Wagner, puisqu'il refuserait de céder aux charmes meurtriers de la nuit romantique...

Ce qui est sûr, et c'est là-dessus que je voudrais conclure, c'est que Brahms et Wagner, aujourd'hui, nous sont forcément nécessaires, l'un et l'autre. Car nous avons besoin du romantisme dompté comme nous avons besoin du romantisme surpassé. En termes contemporains, nous avons besoin d'aller au plus profond de nos mystères les plus obscurs, comme l'a fait Richard Wagner. Mais nous avons également besoin de garder en nous les forces qui nous fassent remonter des profondeurs, ou redescendre du ciel noir, pour poser enfin les deux pieds sur la terre. Nous avons besoin de cette lueur douce, belle et fidèle, qu'un Johannes Brahms, toujours, sait projeter dans nos nuits les plus profondes, les plus inquiétantes ou les plus désespérantes.