

Point historique

Brahms est l'une des personnalités musicales, au sein de la famille des « grands musiciens classiques », qui a donné lieu dans la première moitié du xx^e siècle aux plus tenaces clichés et tout particulièrement prêté à la controverse. Il a longtemps occupé une place à part dans l'imaginaire, parfois pour des raisons futiles et superficielles comme sa barbe blanche ou son apparente austérité d'homme du Nord... Cela va même jusqu'à la publicité dérisoire que, pour des raisons totalement étrangères à la musique elle-même, lui fit jadis Françoise Sagan par son ouvrage *Aimez-vous Brahms* ?

Auparavant, des personnalités aussi sérieuses que Camille Saint-Saëns ou Édouard Lalo n'avaient pas manqué d'ajouter leur voix à une sorte de concert d'éreintement. Fauré, en 1904, presque sadique, déclara : « Dans tous les cas, il est manifeste que tant d'efforts pour nous le faire apprécier et aimer restent vains¹. » D'autres furent moins malveillants : Debussy affichait une muette indifférence, Ravel tint des propos prudents mais, tout en admirant l'orchestrateur, demeurait peu enthousiaste à l'égard de Brahms. Quant à Darius Milhaud et Francis Poulenc, il est préférable de passer carrément leurs dires sous silence...

De son vivant, Brahms eut lui-même à pâtir maintes fois du scepticisme de ses contemporains. Aujourd'hui, sa musique est largement comprise et jouée à travers le monde, et personne ne songerait plus à remettre en doute l'importance de son œuvre. Tous ces clichés n'ont plus cours aujourd'hui. Cependant, il fallut attendre l'article décisif d'Arnold Schoenberg intitulé « Brahms, le progressiste », en 1947, publié dans *Le Style et l'Idée* pour que justice pût être faite².

L'un des grands acteurs de la réhabilitation de Brahms fut aussi, sur le plan biographique, Claude Rostand, à l'excellent ouvrage duquel je renvoie pour qui serait avide de connaître plus complètement la vie de ce génie. Ce livre est une véritable somme, un monument de plus de 700 pages dont la lecture nous trouble et ne laisse pas indemne, car on découvre une personnalité énigmatique, pudique, mais aussi profondément attachante.

Qui était donc Brahms, et surtout, où se situe dans sa vie, la *Deuxième Rhapsodie* pour piano, que nous nous proposons aujourd'hui d'étudier ?

Hambourg, le berceau

Fils de Johann Jakob et de Johanna Henrika Christina Nissen, Johannes Brahms est né le 7 mai 1833 dans le nord de l'Allemagne, à Hambourg. Ce pays de brumes que l'on nomme « la *Dithmarsch* », constellé de marais et de dunes basses, va influencer son caractère et sa musique. Là-bas, comme le disait son compatriote l'écrivain allemand Theodor Storm, on ne s'épanche pas facilement : « Nous autres, hommes du Nord, nous avons l'habitude de nous contenter en toutes circonstances d'une poignée de main. » D'ores et déjà, voici un trait saillant de la façon d'être de Brahms : rudesse et pudeur. Ses sentiments sont rentrés, tout est à l'inverse du tempérament latin, expansif et démonstratif.

1. Sauf mention contraire, toutes les citations reproduites dans le présent texte sont extraites de Claude ROSTAND, *Brahms*, collection Bibliothèque des grands musiciens, Paris : Fayard, 2000. On se reportera à cet ouvrage pour approfondir tel ou tel épisode de la vie de Brahms.

2. Arnold SCHOENBERG, « Brahms, le progressiste », *Le Style et l'Idée*, Paris : Buchet-Chastel, 1989, p. 305 (l'article de Schoenberg date de 1933).

Comment travailler la Rhapsodie en sol mineur op. 79 de Johannes Brahms

Brahms a composé ses deux rhapsodies pour piano (opus 79) en 1879. Il avait déjà quarante-six ans. L'un de ses amis, Théodore Billroth, recevant de Brahms lui-même la partition déclara, enthousiaste : « La seconde m'a complètement fasciné » et il ajouta qu'il s'agissait là du retour du « Johannes jeune et tempétueux¹ ». Avant de nous mettre au piano, laissons-nous envahir par cette image... Compte tenu de la beauté apollinienne du jeune Brahms que l'on pourrait sans doute rapprocher de celle du jeune Hölderlin – demi-dieu juvénile instruit tant de philosophie que de langues antiques –, on aimerait voir ce tableau que fit de Brahms le peintre Wilhem von Beckerath en 1889 : cet artiste peignit en effet de mémoire un portrait de Brahms jouant précisément au piano cette *Rhapsodie en sol mineur* op. 79, œuvre à laquelle nous nous proposons de consacrer ici quelques conseils de travail. À quoi ressemblait Brahms dans ce tableau ? Qu'y avait-il dans son regard ? Comment sonder sa pensée au moment même où il interprétait cette rhapsodie ? Lorsqu'il la compose, de grandes œuvres sont encore à venir : les troisième et quatrième symphonies, le deuxième *Concerto en si bémol majeur* et surtout le testament pianistique de Brahms, ses vingt pièces des opus 116 à 119, qui seront écrites à Bad Ischl (Autriche) entre 1892 et 1893.

Brahms homme mûr, Brahms barbu, ayant pris un peu d'embonpoint a-t-il encore quelque espoir de bonheur ici-bas ? À-t-il oublié son deuxième sextuor à cordes, dont les notes *la – sol – la – si – mi* (A – G – A – H – E) détenaient le secret de son amour inassouvi pour Agathe von Siebold ? Mystère que ne pourra jamais percer l'agilité même d'un portraitiste et que seule la musique et les tourments qu'elle recèle peuvent nous permettre de sonder...

Rhapsodie, rapsodie...

Sonder ce mystère, c'est ce que nous allons tenter de faire ici, mais le terme de rhapsodie mérite en préambule quelques éclaircissements. Pour les Grecs, la *rhapsodia* était, étymologiquement, « une succession de chants cousus ensemble » ; pour tout dire : quelques fragments de poèmes homériques que les rhapsodes allaient chanter de ville en ville.

Liszt, dans ses propres rhapsodies toutes imprégnées de Hongrie, voulait désigner « une épopée bohémienne » et se souvenait « que l'antique orateur enchâssait dans sa "rhapsodie de mots" l'histoire de son peuple² ».

En somme, afin de laisser toute latitude à l'expression, la forme d'une rhapsodie doit être assez libre par nature, proche de la « ballade », forme par laquelle Brahms s'est du reste abondamment illustré. Ses rhapsodies opus 79 s'inscrivent tout à fait dans la continuité de ses ballades opus 10.

Soyons maintenant plus pragmatiques. Comment jouer ce morceau, comment l'apprendre au plus vite et jeter les bases d'une interprétation intelligente ?

1. Claude ROSTAND, *Brahms*, collection Les indispensables de la musique, Paris : Fayard, 2000, p. 588.

2. Alan WALKER, *Franz Liszt*, t. I : 1811-1861, traduit de l'anglais par Hélène PASQUIER, collection Bibliothèque des grands musiciens, Paris : Fayard, 1989, p. 353.



Il faut savoir jouer le plus *legato* possible des notes répétées. Pour cela, gardez bien le contact du doigt avec la touche, en particulier lorsqu'elle remonte. Le poignet doit rester complètement souple, effectuant ce minuscule geste de bas en haut : remonter avant la note répétée, puis redescendre sur elle. Le contrôle s'effectue en s'écoulant soigneusement pour éviter toute sécheresse de la répétition.

Mesures 32 à 53 : développement

Debussy disait volontiers à propos d'un compositeur médiocre : « Ciel ! il développe !... » Il va de soi qu'une telle indignation ne peut trouver ici son objet. La façon dont Brahms développe ses motifs est évidemment lumineusement intelligente, logique et cohérente. On peut dire qu'elle procède de ce *es muss sein*, mis en exergue par Beethoven dans son dernier quatuor, soulignant ainsi combien le développement musical doit être le fruit d'une nécessité fondamentale.

Comment apprendre les notes dans tout ce passage ? N'est-il pas plus difficile à mémoriser à cause des modulations ?

La conduite mentale des notes d'un morceau se fait de la façon suivante : il faut se dire le nom des notes de la partie principale, en pensant en même temps qu'elle est *la place* de chacune de ces notes dans l'harmonie qui l'accompagne. Cela permet d'acquérir une pensée globale : de penser *en même temps* la mélodie et l'ensemble de l'harmonie.



Pour apprendre et maîtriser mentalement un passage très modulant, il faut être capable de se dire les notes de chaque partie, en pensant en même temps quelle est *la place* de chacune de ces notes dans l'accord. Car la mélodie induit l'harmonie et réciproquement. Il faut repérer les marches harmoniques, connaître les rapports entre les tonalités successives (par exemple un ton plus haut, ton voisin, etc.), posséder une vision claire des altérations qui s'ajoutent ou se retranchent. C'est là un travail d'intense concentration. Joseph Hofmann déclarait : « Avant d'étudier un nouveau morceau, il est impératif qu'une image tonale d'une parfaite clarté soit préparée dans l'esprit, elle doit être préalable à toute étude mécanique ou technique¹². »

Comprenez bien la périodicité du phrasé et son irrégularité, sa compression qui viennent « casser la mesure ». Étudiez beaucoup sans piano en chantant et en réfléchissant

Voici donc le passage un peu plus difficile à apprendre. Rassurez-vous, avec patience et minutie, lenteur et concentration, l'on parvient à tout, ou presque !

Tout d'abord, pour assimiler ce passage, considérez le phrasé :

- en ce début du développement (mesure 33), le phrasé dure tout d'abord deux fois quatre temps ;
- puis, il se compresse : la phrase suivante dure alors trois temps, durant une seule phrase (*la* $\flat$ – *sol* – *ré* $\flat$, mesures 34-35, 3^e et 4^e temps) ;
- il se raccourcit encore : deux temps seulement, répétés deux fois (*do* – *sol* et *fa* – *do*, mesure 36, deux premiers temps).

Une dernière phrase semble s'élancer, qui débute par la note *si*, mais cette ébauche, à pense esquissée, tronquée, ne dure qu'un seul et misérable temps. Elle aura pour ainsi dire le « souffle coupé », puisque le phrasé suivant repart déjà sur le dernier temps de la mesure 36.

12. Joseph HOFMANN, *Piano playing with piano question answered*, New York : Dover, p. 37.

Entretien avec Marie-Josèphe Jude

— ALEXANDRE SOREL : *Quel est selon vous le caractère de cette rhapsodie de Brahms ?*

— MARIE-JOSÈPHE JUDE : Il est déjà un peu indiqué par la mention au début de la partition : *molto passionato*. C'est, à l'évidence, dramatique et passionné. Cette pièce a toujours eu pour moi une résonance assez sentimentale et amoureuse ; à mon avis elle fait appel à des émotions qui peuvent être de l'ordre du sentiment amoureux, en tout cas de la passion, plutôt que la mélancolie ou de la nostalgie que l'on peut trouver dans d'autres œuvres. Cela a pu m'aider à lui donner de l'élan autrement qu'à travers les notes, à travers le texte. Le caractère est aussi évidemment très noble. Cette musique est à la fois très déclamée, mais reste en même temps assez pudique. C'est généralement ce qu'on trouve chez Brahms, quelque chose : qui est plein d'élan et en même temps d'introversité, une grande pudeur des sentiments.



— *L'extrême aboutissement de cette retenue serait les opus 117 ou 118, où l'on remarque un certain renoncement, où tous les tourments de la passion semblent passés ?*

— Exactement, mais ici, dans cette rhapsodie, il y a encore la fougue, il y a l'élan, quelque chose de très volontaire surtout dans les accords, et un accent très héroïque.

— *Comment conseilleriez-vous d'aborder cette rhapsodie à une personne qui ne la connaîtrait qu'à peine d'oreille, et ne l'aurait jamais travaillée ? Quel travail préparatoire doit-elle faire ? Vous-même, vous lancez-vous tout de suite à déchiffrer, où travaillez-vous à la table comme Walter Gieseking ?*

— Les deux. J'agis de façon très intuitive, je ne suis pas très méthodique dans la façon d'aborder les choses. Souvent j'aime bien faire beaucoup de lectures qui peuvent paraître un peu « en surface », mais qui me permettent

au bout d'un certain temps de laisser apparaître une certaine architecture et de comprendre petit à petit. Je ne vais pas forcer et brûler les étapes. À partir du moment où c'est relativement déchiffrable, j'aime bien faire des passages successifs chaque jour, et j'ai toujours procédé ainsi, jusqu'à ce qu'apparaissent finalement en relief certaines choses. Plusieurs aspects se font jour. Certains problèmes pragmatiques apparaissent, des difficultés par exemple que je ne vais pas pouvoir vaincre uniquement en les lisant. Ensuite il y a le sens, donc la structure de l'œuvre. Ici en l'occurrence, elle apparaît assez facilement, car la forme est simple. Ensuite on peut faire un travail par section.

Passé ce travail de lecture, j'aime bien alterner avec le fait de lire la partition sans la jouer. Cela m'aide beaucoup. D'un point de vue mémorisation, c'est la chose que me rassure le plus.

— *Lorsque vous apprenez une œuvre nouvelle, faites-vous d'abord un travail purement formel, seulement pour apprendre les notes ?*

— Sur certains passages seulement, cela peut m'arriver. Prenons ici par exemple les octaves de la main gauche. Je me souviens que j'avais appris très précisément les intervalles avec visualisation des touches noires et des touches blanches, des octaves, des tierces...

— *Il est pour moi une question cruciale : vous dites-vous toujours le « nom » des notes en jouant ? Est-ce qu'elles viennent toujours immédiatement à votre esprit ? Quand vous jouez, y a-t-il toujours des noms de notes, ou n'y a-t-il très souvent que des sons ?*

— Pas du tout. Je dirais même que ce ne sont jamais des notes. Je crois que cela ressemblerait plutôt à la façon dont je chante intérieurement. Et si je chante, je ne chante pas le nom des notes.

Quelques interprétations de la Rhapsodie en sol mineur

**Marie-Josèphe Jude, *Brahms, Lyrinx*, 130, 1994 ;
nouvelle édition, 25 ans de piano, Lyrinx, 2001**

Marie-Josèphe Jude, qui nous a fait l'honneur d'un entretien dans la présente publication, est l'une des meilleures interprètes actuelles de Brahms. Elle a enregistré chez Lyrinx l'intégrale de l'œuvre pour piano à deux mains du compositeur. On trouvera à la fin de notre entretien le résumé de son parcours.

L'interprétation qu'elle nous offre de cette rhapsodie est incontestablement l'une des meilleures et des plus belles qui soient. Elle est à recommander absolument. À l'écouter, on peut apprendre beaucoup sur ce qu'est le son juste, le goût, le style pour jouer Brahms.

Ce qui frappe d'emblée dans l'interprétation de Marie-Josèphe Jude, c'est l'ampleur du son, sa rotondité. En effet, on trouve ici l'illustration des préceptes de Claudio Arrau enjoignant d'utiliser l'ensemble du poids du bras afin d'atteindre à l'ampleur sonore, sans jamais jouer une seule note dure. Cela est particulièrement important dans Brahms. Or, dans le jeu de la pianiste, jamais un son n'est dur, ni frappé, chaque passage bénéficie, en outre, de la juste déclamation, d'une vraie pâte sonore.

Par ailleurs, sur le plan de la conception de l'œuvre, on ne peut qu'admirer la noblesse et l'intelligibilité dans la façon de jouer. Cela s'exprime à la fois par la manière dont l'interprète fait entendre les respirations, la mise en lumière des carrures, mais aussi la conduite du tempo, l'agogique, les plans sonores, les rythmes et les timbres. À mon avis, nous avons ici le parfait équilibre entre la flamme romantique et l'aspect néanmoins très classique et architecturé de Brahms. Nous sommes emportés par un lyrisme communicatif, par le discours, la passion et la flamme de la pianiste, mais ce discours très senti, demeure pensé et contrôlé.

On verra ci-dessous combien la conception du grand Arthur Schnabel répond aux mêmes critères : une expression passionnée, toujours maîtrisée néanmoins. Car Brahms est bien ce compositeur qui est à la convergence du romantisme et d'un certain classicisme, ce qui est pleinement rendu ici. On comprend d'ailleurs mieux cette parenté entre l'interprétation de Marie-Josèphe Jude et celle de Schnabel lorsque l'on sait qu'elle fut l'élève de Maria Curcio, elle-même disciple de Schnabel.

Les respirations sont évidemment aussi très importantes dans une telle musique : ici aucune ne manque, et cela n'est manifestement pas le fruit d'une seule contrainte extérieure, mais d'une véritable mise en lumière du discours de Brahms. Dans cette interprétation, nous respirons avec les carrures musicales, les grands « blocs » de thèmes et d'expression.

Marie-Josèphe Jude fait aussi preuve d'un usage particulièrement juste et subtil de l'agogique : dans le deuxième thème par exemple (mesure 14), il semble qu'on nous parle et qu'on nous raconte une histoire, avec un souffle naturel qui est mouvant et vivant, tout en étant régulier, jamais artificiel.