

Quintettes pour piano et cordes
de Brahms, Bartók et Webern [1995]

Brahms

Si le jeune Bartók et le jeune Webern se sont laissés tenter par l'idée d'écrire pour piano et quatuor à cordes, c'est notamment parce que Johannes Brahms avait créé, pour cette formation instrumentale, un chef-d'oeuvre d'équilibre et de maturité: le *Quintette en fa mineur* opus 34. Or cet équilibre suprême, qui semble couler de source, le compositeur allemand ne l'a pas conquis sans mal. Au contraire, aucune de ses oeuvres n'eut de genèse plus lente et plus hésitante: en 1861-62, Brahms s'essaya d'abord à un quintette à cordes (deux violons, un alto, deux violoncelles: la même formation que celle du fameux *Quintette en ut majeur* D 956 de Schubert). Une audition privée de l'oeuvre, en 1863, se solda par un échec: Clara Schumann, après Joseph Joachim, affirma que la formation instrumentale du quintette à cordes ne rendait pas justice aux idées musicales, extrêmement riches, de cette composition. Elle suggérait de recourir au piano.

C'est ainsi que Brahms, abandonnant les cordes, écrivit alors, en 1863, une *Sonate pour deux pianos*. Mais cette nouvelle mouture, dont il était lui-même très satisfait, ne convainquit pourtant pas non plus les auditeurs lorsqu'elle fut jouée à Vienne (en 1864, par Clara Schumann et le chef d'orchestre Hermann Levi). Levi lui-même considérait que l'oeuvre, sous cette forme, offrait un aspect trop «monotone». Brahms ne se tint pas pour battu. Il choisit la voie médiane: le quintette pour cordes et piano, synthèse de ses deux essais antérieurs.

Cela ne veut pas dire que la *Sonate pour deux pianos* (qui subsiste au catalogue, et porte le numéro d'opus 34 b) ne soit pas elle-même un chef-d'oeuvre, à

tel point que les amoureux du clavier pourront la préférer au quintette — les amoureux du clavier, ou de la musique «pure»: car il s'agit d'un chef-d'oeuvre plus compact, plus abstrait, à cause même de l'uniformité de ses timbres; à la première écoute, on a quelque peine à trier dans ses inépuisables richesses mélodiques et contrapuntiques. Le *Quintette opus 34*, lui, réalise une admirable «explication» de la partition pour deux pianos; grâce à la différenciation des timbres, à la claire opposition (nous dirions presque: au «contrepoint») des cordes et du piano, il propose un maximum de richesses dans un maximum de clarté. Et c'est sans doute cela qui séduisit Webern aussi bien que Bartók: une écriture extraordinairement dense et pourtant lisible. N'est-ce pas la définition même de la maturité artistique: la capacité de mettre en ordre, donc en valeur, toutes les inspirations d'une jeunesse qui nous a quittés, mais que l'on n'a pas quittée?

Quel que soit le nombre de ses qualités, (parmi lesquelles la fougue, l'intériorité, la puissance), le *Quintette opus 34* se distingue donc d'abord par son exceptionnelle densité d'écriture, au point que ses mélodies ne semblent jamais préexister à leur traitement, mais émaner de la volonté même de construire et de maintenir ferme l'ensemble de l'oeuvre, ce qui donne à tout le discours musical une sorte d'étrange sévérité dans la tendresse, et confère une dignité sans pareille aux plus chaudes effusions. Cette puissance ordonnatrice, ce souci constructeur, feront l'admiration d'un Schönberg, et, à travers lui, de son élève Anton Webern.

Mais cette volonté de composer fermement, de ne jamais lâcher la bride à des mélodies ou des harmonies «irresponsables», n'empêche absolument pas l'oeuvre de s'imposer par une constante beauté sonore et mélodique. L'opus 34 apparaît à l'auditeur comme une longue promenade typiquement «romantique»: les moments de progression et de marche décidée (le premier, le troisième mouvements) alternent avec des moments de repos et de méditation (le deuxième mouvement, mais aussi de

nombreux passages du quatrième). Au point que cette oeuvre où des rêveries d'une intériorité raffinée dialoguent avec des thèmes extravertis et «populaires», évoque irrésistiblement les compositions du voyageur romantique par excellence: Franz Schubert. C'est ainsi que le *Quintette avec piano* parvient à réaliser l'union parfaite de la rigueur et du charme, de la passion chaleureuse et de la raison ordonnatrice.

Webern

Autant l'opus 34 de Brahms représente un achèvement, une version définitive, une oeuvre accomplie, autant le quintette de Webern est une oeuvre de jeunesse, une simple esquisse de sa création future. Comme toutes les oeuvres de jeunesse des grands créateurs, elle est fascinée par la maturité de son modèle. Webern tente d'habiter Brahms, mais ce faisant, il n'en dessine pas moins les plans de sa propre demeure. Il mime, non sans la miner de l'intérieur, la maturité brahmsienne.

Le *Quintette pour piano et cordes* remonte aux années où Webern était élève de Schönberg. Il fut donné en première audition le 7 novembre 1907. Le compositeur avait donc vingt-quatre ans. C'est un ouvrage inachevé, au sens où il ne comporte qu'un mouvement, mais aussi dans le sens plus profond qu'on vient de suggérer: Webern s'efforce d'y mettre en oeuvre le langage post-romantique, et singulièrement la construction brahmsienne, mais il les confronte, fût-ce involontairement, avec les exigences naissantes de son propre langage.

Le modèle ancien, et la nostalgie romantique, sont largement perceptibles dans de magnifiques envols mélodiques, un pianisme digne de Brahms, et de beaux paroxysmes; en outre, à la fin comme au début de l'oeuvre, le jeune Webern impose la tonalité, affirmative s'il en est, de *do majeur*. Mais ce qui nous frappe tout autant, et qui annonce le style propre du compositeur, ce sont les ruptures, les suspens, les

bifurcations subites, les noeuds presque inextricables que boucle et resserre soudain le fil mélodique. Le climat harmonique est hésitant, houleux, bouleversé, les tempi et les intensités subissent des variations brutales, les thèmes se dissolvent ou se cassent, des trémolos fantomatiques brouillent les lignes du récit.

On a l'impression justifiée que la forme héritée du romantisme, à travers Schönberg, est sollicitée avec tant d'intensité qu'elle finira par implorer. Le tissu brahmsien n'est pas complètement déchiré, mais il est tellement serré, tellement froncé que les moirures en sont ternies, dissimulées dans les plis. D'ores et déjà le compositeur est habité par une intuition nouvelle du temps musical: un temps plus ramassé, plus concentré, plus imprévisible et pourtant plus précis.

Le jeune Webern a voulu mimer l'accomplissement, la maturité de Brahms, mais il est trop tard pour qu'il se les approprie tels quels, naïvement, sans distance. Sa propre maturité, son propre équilibre, il les trouvera par de tout autres voies; on pourrait même dire: par des voies tout opposées, puisque désormais il va s'efforcer d'organiser toujours plus rigoureusement cela même qui, dans ce *Quintette* de 1907, apparaît comme un élément perturbant, un facteur de rupture ou d'échec. C'est de l'inquiétude même que naîtra la sérénité future. Et le romantisme brahmsien, brisé, va se recomposer en un nouveau classicisme.

Bartók

Le *Quintette pour piano et cordes* de Bartók est quasi contemporain de celui de Webern: il remonte à 1903-1904, alors que le compositeur est âgé de 23 ans. Son ami Dohnanyi, de quatre ans son aîné, lui a communiqué sa passion pour Brahms (ses professeurs, déjà, ne juraient que par le compositeur du *Requiem allemand*). La ferveur brahmsienne, chez le jeune Bartók, voisine avec l'admiration pour Liszt. Et ses

oeuvres d'adolescent seront marquées à parts égales par les deux compositeurs. Cependant, Bartók ne va pas tarder à traverser la crise décisive de son existence créatrice: de plus en plus impérieusement, il éprouvera le désir de secouer le joug de la musique «germanique». Son langage à venir, il va le puiser aux sources de la chanson populaire de son pays, dont il se fera le musicographe et l'ethnographe enthousiaste et scrupuleux, avant d'en assimiler et d'en reverser les trésors dans ses compositions «savantes». En 1898, à l'âge de dix-neuf ans, il avait pris plaisir à orchestrer les *Danses hongroises* de Brahms. Mais bientôt cette oeuvre lui donnera le sentiment d'un exotisme facile; elle acclimate trop bien la Hongrie dans la Germanie. De même, les *Rhapsodies hongroises* de son compatriote Liszt cesseront de le satisfaire: trop européennes, trop clinquantes, trop salonnardes. Avec toujours plus d'intransigeance, Bartók cherchera l'authenticité.

Pour autant, il ne quittera jamais l'univers tonal, même dans sa grande maturité; il ne renoncera jamais à un certain «classicisme» mélodique et harmonique. Ce qu'il contestera, c'est plutôt l'antithèse *majeur-mineur*, puisqu'il adoptera très constamment les modes «archaïques» de la musique populaire (lydien, phrygien, mixo-lydien, etc.), des modes qui précisément ne sont ni majeurs ni mineurs. Il rejettera donc, plutôt que l'univers tonal, ce romantisme conventionnel qui se nourrissait de l'alternance majeur-mineur (donc du balancement joie-douleur, espoir-angoisse, exaltation-dépression, etc.). La musique de Bartók, comme celle de Webern, en renonçant à cette expression trop attendue des sentiments, sera donc plus «objective» ou plus «pure» que la musique romantique dont elle s'est d'abord nourrie; en même temps, et tout au contraire de celle de Webern, elle évitera tout danger d'abstraction, puisque, même très savante, elle n'oubliera jamais tout à fait ses racines populaires.

Le *Quintette* du jeune Bartók est beaucoup plus «sage» que celui de Webern.

A la fois parce que son auteur n'envisage pas et n'envisagera jamais l'atonalisme, et parce que l'oeuvre remonte à une époque qui précède immédiatement la crise décisive; une époque où les maîtres romantiques ne sont pas encore contestés ouvertement au nom de l'authenticité nationale: dans le premier mouvement, lorsque la musique s'écarte des somptuosités postromantiques, ce n'est guère pour nous faire entendre de la musique hongroise, mais bien plutôt des échos de la musique tzigane la plus conventionnelle. Le thème principal du deuxième mouvement, quant à lui, évoque presque littéralement le Finale du *Deuxième concerto* pour piano de Brahms! Le troisième mouvement, *adagio*, évoque l'atmosphère tzigane, plus constamment encore que le premier. On frôle parfois le style de café-concert. Mais certains frémissements ou chants d'oiseaux, qui préfigurent les musiques nocturnes du Bartók de la maturité, nous font échapper à la mièvrerie.

La future évolution du compositeur s'annonce à d'autres traits encore: dans l'aspect soudain austère et comme rêche de certains passages, qui contrastent avec la fluidité quasi straussienne de l'ensemble. Et d'autre part dans la volonté, perceptible à plusieurs moments, de faire un sort plus authentique à la musique populaire: c'est ainsi que Bartók introduit, dans son Finale, une «danse hongroise» extrêmement brahmsienne, certes, mais dont le traitement apparaît plus sobre, plus stylisé que chez Brahms. Cette stylisation la rend plus fidèle à sa vérité populaire originelle. Le jeune Bartók, encore tout pétri de romantisme et de «germanisme» musical, et qui prend encore la musique des violoneux de café pour le chant de l'âme hongroise, commence lentement à devenir lui-même. C'est en 1904, l'année où il terminait son *Quintette*, qu'il entendit, de la bouche d'une jeune fille, son premier vrai chant populaire magyar. Il va découvrir alors, et définitivement, cette pure simplicité dont sa musique, même très «savante», ne se départira plus.