

Brahms, un musicien allemand

Par Michel Cornu

www.contrepontphilosophique.ch

Rubrique Esthétique

28 septembre 2007

Arrêtons-nous un instant sur le titre choisi. Brahms, musicien allemand, et non pas, la musique de Brahms. Pourquoi? Cette question nous renvoie à une autre, lancinante: peut-on **parler de** la musique et non simplement **bavarder sur** la musique? Ou encore, dans le meilleur des cas: la musique n'est-elle pas, quand on en parle, le prétexte à laisser libre cours à sa subjectivité, tout en croyant que l'on a tout trouvé? Le grand musicologue, Alfred Einstein écrit dans *La Musique romantique*: " Encore une fois, il n'est pas nécessaire d'examiner en détail l'attitude des philosophes du XIX^e siècle envers la musique romantique. Dans presque tous les cas, la formation technique la plus élémentaire leur faisait défaut pour qu'ils fussent en mesure de traiter avec quelque autorité des problèmes musicaux. Lorsqu'ils touchent juste, c'est la plupart du temps par l'effet d'une simple intuition."¹ Serait-ce alors qu'il faut être musicologue ou interprète soi-même pour dire quelque chose de sensé à propos de la musique? Si tant de poètes, de romanciers, de philosophes, de scientifiques ont parlé de la musique, ce n'est pas naïveté, fausse prétention de leur part, mais bien pour la raison qu'indique Roger Laporte: c'est qu'ils "tiennent, non certes la musique «elle-même», du moins certaines œuvres musicales, comme le plus haut accomplissement du génie humain, comme les seules capables de répondre à une nostalgie profonde qu'ordinairement rien n'apaise"². Quant à Nietzsche, qui a composé de la musique, certes pas géniale, mais certainement beaucoup moins mauvaise que celles et ceux qui ne l'ont jamais entendue ne le prétendent, il nous dit "...que plus on devient musicien, plus on devient philosophe". Voici manifesté une fois encore, mais par l'autre bout, le lien étroit qu'entretiennent souvent philosophie et musique. Les romantiques allemands ont montré que la musique touchait à l'indicible. La philosophie s'arrête donc là où commence la musique, mais en même temps, la musique a besoin, malgré tout, d'une parole qui, à défaut de la dire, la présente et en indique le chemin. Tel peut être un des rôles de la philosophie.

Nous allons donc tenter d'éviter le piège dénoncé par Einstein tout en ne renonçant pas à notre "musicophilie", puisqu'on ne peut parler de "musicosophie". Laisser l'indicible à la musique et penser le pensable à l'aide de la parole et notamment de la parole philosophique. Raison pour laquelle nous avons titré ces mots, "Brahms musicien" et non, encore une fois, la musique de Brahms. Est-ce à dire que je vais me livrer à des remarques biographiques? Nullement. Mais tout musicien, comme tout artiste d'ailleurs, ne se comprend pas vraiment si on ne le situe pas dans le contexte spirituel et culturel où il se trouve historiquement, si on ne le relie pas à la tradition, ce que notre autisme postmoderne a trop tendance à oublier. Or le contexte du musicien Brahms est spécifiquement et quasi exclusivement allemand. Et voilà pour notre épithète, "Brahms, musicien **allemand**".

¹ Alfred Einstein, *La musique romantique*, p.404, Gallimard, Paris, 1959.

² Roger Laporte, *Ecrire la musique*, p.11, à Passage, Bordeaux, 1986.

Il n'est pas question ici de retracer tous les aspects culturels et politiques qui ont fait l'Allemagne. J'aimerais simplement souligner deux moments qui, à mes yeux, sont essentiels dans la constitution de la nation allemande. Je pense au rôle de Luther et à celui du romantisme, que l'on peut bien appeler le Romantisme allemand. Les deux ont considéré la musique comme l'art par excellence. Pour Luther, "les merveilles pour la vue sont bien moins importantes que celles qui touchent l'ouïe". Dans son très beau livre sur Bach, Gilles Cantagrel écrit: "...La musique est un don de Dieu, ne cesse de proclamer Luther, en fils spirituel de saint Augustin. Don de Dieu, non industrie des hommes."¹ Et de fait, la musique jouera un rôle immense non seulement dans le culte luthérien, mais dans la vie quotidienne, nourrie de musique, avec les liturgies collectives, les chorales, avec les orchestres dans les principautés comme dans les villes. Le rôle de la musique, qui trouve ses racines dans la Réforme, traverse l'histoire allemande.

Outre la musique, un autre point lie luthéranisme et romantisme: le souci de la tradition. Luther, qui sera traité d'hérétique, parce qu'il ne suit pas la marche dominante d'alors, opère, en réalité, un retour aux sources du christianisme occidental, un retour à saint Augustin. Luther s'appuie sur la tradition, non pour bloquer le devenir, comme le tenteront les jansénistes dans leur pessimisme, mais pour donner sens au présent. Qu'est-ce en effet que la tradition? C'est, non pas répéter mécaniquement ce qui fut, mais prendre conscience que le passé n'est pas déterminé à jamais, mais qu'il reste ouvert, qu'il se donne dans le présent pour une reprise. Nous aurons à revenir sur ce point à propos de Brahms.

Autre point commun entre Luther et le romantisme: la valorisation de l'intériorité. Luther en appelle à la responsabilité et à l'esprit critique de l'individu; soit dit en passant, il prépare par là l'*Aufklärung*. Les Romantiques valoriseront eux aussi l'intériorité, comme lieu de la poésie et de la quête de l'Infini. Or, pour Luther comme pour les Romantiques, la musique doit susciter, au plus intime de l'être, la rencontre avec le Christ, chez Luther, avec ce qui est au-delà du dicible chez les Romantiques.

Valoriser l'intériorité, c'est valoriser la solitude qui est indispensable au développement des sens les plus hauts. Citons ici, de mémoire, Rilke: "Une seule chose est nécessaire..., la solitude. La grande solitude intérieure. Aller en soi-même et ne rencontrer pendant des heures personne, c'est à cela qu'il faut parvenir. Être seul comme l'enfant est seul."

Après ces rapides repères, revenons à la musique pour constater d'abord que le choral va être déterminant dans l'évolution de la musique allemande. Cantagrel, dans le livre cité, met bien en évidence ce point: "Le chant du choral à la maison se prolonge bientôt dans les odes moralisatrices et rationalistes de l'*Aufklärung*, qui déboucheront sur le lied, et dans cette pratique de la musique de chambre, si florissante chez les bourgeois de l'époque Biedermeier, qui perdurera jusqu'au XX^e siècle. Désormais, la musique se trouve indissolublement liée à l'intériorité du foyer en même temps qu'au sérieux, au sacré, au métaphysique. Et quand Nietzsche avancera que «Luther représente toujours pour nous l'événement allemand le plus récent», son aphorisme ne sera pas seulement philosophique."²

¹ Gilles Cantagrel, *Le moulin et la rivière. Air et variations sur Bach*, p.68, Fayard, Paris, 1998.

² Gilles Cantagrel, *op. cit.*, p.390-391.

Luther trouve une telle force spirituelle dans la musique qu'il pourra mettre des paroles pieuses sur des chants populaires. Et pensons à Bach qui peut fort bien reprendre la musique d'une cantate d'église pour en faire une cantate populaire. Nous touchons ici un point capital, croyons-nous. Alors que la tradition catholique gardera la séparation entre musique sacrée et musique profane, d'où la musique d'église et l'opéra, pour Luther, il n'y a plus de musique sacrée ou profane, mais une sanctification du profane par la musique. Pour Luther, nous dit Marcel Beaufils, "la musique est ce mi-parti entre le ciel et la terre, entre le monde de l'esprit et celui des sens..."¹ En passant, une remarque: n'est-ce pas là, la manifestation de l'incarnation? Phénomène universel et singulier, l'acte musical ne représenterait-il pas, comme le suggère Boudinet, une essence divine régissant à la fois l'Esprit général du monde et l'âme de chaque individu?² N'est-ce pas aussi la même expérience que l'on fait lors d'une interprétation exceptionnelle? Je ne prends qu'un seul exemple, tout subjectif: les sonates pour violon et piano de Beethoven N° 3, 5, 9, par Leonid Kogan et Emil Gilels: l'esprit universel de Beethoven s'incarne dans une interprétation unique qui le révèle singulièrement et même au-delà de lui-même³. Incarnation encore, où l'universalité n'est plus à considérer statiquement comme réalisée une fois pour toutes, mais comme éclosion permanente de nouveaux modèles⁴. Il y a là un thème de réflexion que j'espère développer un jour, car je le crois fondamental. Pour l'Allemand, la musique aura sa place dans la vie de tous les jours, mais en même temps elle aura toujours une dimension surnaturelle et métaphysique. Cette tendance, est-il nécessaire de le rappeler, est au centre du romantisme. Tieck, Hoffmann, Novalis, Jean Paul: "tous complotent, nous dit Beaufils, à mettre le fait musical au rang de position-clé dans le drame de la parturition universelle".⁵ Contre le rationalisme exclusif de l'Aufklärung, les Romantiques valorisent la *Dichtung* comme chemin d'accès à l'infini. Que faut-il entendre par *Dichtung*? Non pas la poésie au sens traditionnel d'un texte écrit en vers. "Le mot poétique, nous apprend Carl Dahlhaus, ne désigne aucunement une dépendance de la musique par rapport à la poésie, mais une substance commune à tous les arts, qui se manifeste même, comme le pensent Tieck et Hoffmann, à l'état le plus pur dans la musique: dans la musique instrumentale."⁶

Si Luther revenait à saint Augustin, non pour le répéter servilement, mais pour y trouver une base doctrinale solide, capable de faire face aux déviances de son temps, les Romantiques reviendront au moyen âge et à ses légendes, pour retrouver, en dehors du classicisme et de ses références à la Grèce, des origines germaniques. Quant aux compositeurs comme Schumann ou Brahms, par exemple, ils n'auront de cesse de faire retour à Bach, de se nourrir, tout comme Bruckner, du contrepoint. Ce dernier, nous dit Cantagrel, n'est pas uniquement, chez Bach, "le fait du géomètre

¹ Marcel Beaufils, *Comment l'Allemagne est devenue musicienne*, p.62. Robert Laffont, Paris, 1983. (Coll. Diapason)

² Gilles Boudinet, *De l'universel en musique. Fugues et variations d'un savoir*. Cf. p.15. Publisud, Paris, 1995.

³ Si cela peut être entendu de manière non idolâtre, je dirais que nous avons là un symbole de la dimension trinitaire: Kogan et Gilels s'écoutent et se répondent, se taisent et se parlent avec un tel respect, une telle connivence que l'on croirait entendre un seul instrument. Et, dans ce mouvement, léger et grave, ludique et sérieux, on entend cette respiration qui fait vivre le fœtus et, en même temps, on croit échapper à la pesanteur du corps. Peut-être parce que l'esprit de Beethoven est sans cesse présent. Alors, oui, la musique est reçue comme un don divin.

⁴ "La reconnaissance même de cette diversité que ne cessent de souligner les variations de l'universel musical postule en fait une *dynamique de création*. Celle-ci, par son action continue de construction et de transgression, guide l'incessante éclosion d'une multitude de modèles, de formes et de représentations pouvant leur être liées. Elle donne ainsi à penser que les muses semblent opposer à la notion «d'universalité» une réalité qui serait celle de leur «pluriversalité»." Gilles Boudinet, *op. cit.*, p.40.

⁵ Marcel Beaufils, *op. cit.*, p.366-367.

⁶ Carl Dahlhaus, *L'idée de la musique absolue. Une esthétique de la musique romantique*, p.63, Ed. Contrechamp, Genève, 1997.

sonore auquel on voudrait parfois réduire le musicien; il plonge ses racines dans quelques zones obscures d'une psyché pour le moins complexe elle aussi"¹. Sans doute peut-on en dire autant de Schumann et de Brahms. Chez ce dernier, nous aurons les deux versants du classicisme formel et de l'inspiration romantique: contrepoint, "versant le plus purement classique" et élan, "humeur musante, *Wanderlust* de cette musique (soit son versant le plus purement romantique)"².

Avec ces mots de Benoît Maillet Le Penven dans son *Dinu Lipatti ou l'amitié de la grâce*, nous en arrivons précisément à Brahms. Et pour commencer, reprenons notre titre en insistant cette fois sur l'épithète, **allemand**. En effet, Brahms, avec Schumann peut-être, est le musicien allemand par excellence. Alfred Einstein compare Liszt et Brahms: "Liszt, le plus Européen, le plus cosmopolite, le plus Parisien de tous les musiciens; Brahms, si typiquement national, si obstinément attaché à la tradition allemande créée par Bach, Beethoven, Schubert, Schumann et la chanson populaire que son audience est à jamais condamnée à rester en deçà de certaines limites. Liszt, fils de la culture de son temps qui, après l'avoir nourri, lui devient un fardeau; Brahms, l'un des rares maîtres du XIX^e siècle qui, bien que fils d'un humble musicien, se soit assimilé toute la culture de son temps."³ Et il est vrai que la musique de Brahms ne se comprend pas vraiment si l'on ne se réfère pas à Beethoven, à Mozart, à Haydn, à des maîtres plus anciens que Bach, Palestrina par exemple, et surtout à Bach lui-même qui est son vrai maître. Hugo Wolf, un wagnérien, adepte de la nouvelle musique allemande ne verra en Brahms qu'un copiste, allant jusqu'à affirmer que "L'art de composer sans idée a décidément trouvé en Brahms son représentant le plus valable"⁴. Espérons pour Wolf qu'il ne s'agit là que de mauvaise foi, car un tel propos est en soi aveu d'une incompréhension radicale du sens et du fondement de la tradition, telle que nous les signalions plus haut: la quête d'un passé à la fois passé et présent, qui vise à nourrir et ouvrir l'avenir⁵. Chez Bach, Brahms trouvera le contrepoint qui donne rigueur à la forme. Il détestait l'approximation et le flou. Le contrepoint permettra à sa mélancolie si présente de ne pas se disperser en un vague flux sentimental. Du contrepoint, José Bruyr écrit: "Le contrepoint, disait Schütz, est une dure noix où il faut mordre pour atteindre le fruit et la quintessence de la musique. Bach avait eu bonnes dents. Brahms aussi qui, sa vie entière, s'en était nourri. Ami de Spitta, premier exégète du Cantor, il était lecteur assidu de son œuvre complet réalisant, dit-on, au piano et à vue, ses fugues pour orgue."⁶ De même, Brahms écrira des variations, genre pratiqué par les vieux maîtres de l'Allemagne du Nord.

Mais si Brahms cherche cette rigueur auprès de Bach, ce n'est pas pour des raisons uniquement formelles, mais aussi pour des raisons existentielles. Brahms s'est toujours senti comme venant trop tard, comme si, et ce sentiment, il le partage avec tant de compositeurs de son époque, après Beethoven, il n'y avait plus rien à dire. Et pourtant Brahms écrit des sonates, des symphonies, des quatuors, mais c'est comme un crépuscule. Il y a chez lui la nostalgie d'un paradis perdu,

¹ Gilles Cantagrel, *op. cit.*, p.106.

² Benoît Maillet Le Penven, *Dinu Lipatti ou l'amitié de la grâce*, p.49. Balland, Paris, 2001.

³ Alfred Einstein, *op.cit.*, p.180.

⁴ Cité, *in*, Jean-Michel Ferran, *Brahms*, p.99, Editions Jean-Paul Gisserot, Paris, 1998.

⁵ "Le propre d'une telle «valeur culturelle» est de conjuguer deux notes, d'une part la référence à un *lointain* comme apparaître, à savoir un au-delà qui se donne en transparence, une véritable transcendance qui se manifeste paradoxalement à la fois comme inapprochable par essence et cependant proche, d'autre part une présence dont l'épaisseur constitue son *unicité*, lourde de tous les rapports vécus où elle trouve son insertion ce qu'on nomme *tradition*." Raymond Court, *Le voir et la voix. Essai sur les voies esthétiques*, p.31., Cerf, Paris, 1997.

⁶ José Bruyr, *Brahms*, p.172, Seuil, Paris, 1965. (Coll. Solfèges)

nostalgie qu'il partage avec Bach. On pourrait pratiquement dire de Brahms ce que Cantagrel écrit de Bach: "Restaurer l'univers anéanti, rétablir le domaine en son intégrité, monde cohérent, solidement structuré, bien refermé sur lui-même, à l'abri désormais de toute atteinte de l'extérieur. Le traumatisme de son enfance devient le plus puissant ferment d'un art qui se concentre sur des valeurs essentielles."¹ Comment retrouver le chemin de l'enfance? Voilà une question qui nourrit la quête de notre musicien et qui n'est peut-être pas entièrement étrangère à ces morceaux, intermezzi par exemple, que Brahms appelait *les berceuses de ses douleurs*. Comme chez Bach encore, même si de manière moins omniprésente, la mort prend une place importante dans l'inspiration brahmsienne. Il y a chez Brahms une conscience aiguë de la précarité de toute réalisation humaine, de toute activité terrestre. Et comment ici ne pas penser au *Requiem allemand*. Comparons ce que Cantagrel dit de la mort chez Bach et ce qu'Einstein dit d'elle chez Brahms. Cantagrel: "Plus que d'accepter dans la soumission résignée à un ordre inéluctable plus même que dans la sérénité, c'est dans la paix et la joie que se fait cette acceptation. Bach fera bien plus qu'accepter la mort, il en exaltera le désir."² Et Einstein: "...Ce Requiem nous révèle l'un des plus grands et des plus personnels conflits qui ait mis un musicien aux prises avec la mort, conflit d'autant plus grand et plus personnel que Brahms, à l'inverse des musiciens catholiques, n'avait pas la ressource de s'appuyer sur la liturgie ou le chant grégorien."³ Et Bruyr, quant à lui, affirme que le *Requiem* tout entier n'est qu'une longue paraphrase du "Selig sind die Toten". Musicalement, ce *Requiem* marque une date dans l'histoire de la musique: il ouvre, selon Bruyr toujours, "le troisième âge de la polyphonie allemande, les deux autres, successifs, ayant été à Schütz et à Bach"⁴. Clara Schumann, elle, se dit possédée par cette œuvre dont le "...mélange de gravité et de poésie a de quoi transporter, de quoi apaiser tour à tour"⁵. Mélange de gravité et de poésie: ne tenons-nous pas là deux composantes que l'on retrouve dans la culture allemande et particulièrement dans le romantisme? En même temps qu'il est attaché à la tradition, Brahms, tout comme Schumann, est en effet l'authentique musicien romantique. On sait et nous l'avons déjà signalé, que les Romantiques allemands font retour au moyen âge pour retrouver ce qui est propre à l'âme allemande. On sait que nombre d'entre eux, déçus par la politique impériale de Napoléon, vont lutter pour que se développe une conscience nationale. Brahms est bien de ceux-là. Parlant de Johannes Brahms, Karl Geiringer écrit: "Lui qui se savait indissolublement lié au caractère national et à la religion de ses ancêtres embrassait avec amour tout témoignage d'art allemand du temps passé et s'efforçait d'être un maillon utile dans la puissante chaîne de la vie intellectuelle allemande."⁶ Brahms, tout comme Schumann, avait une grande culture littéraire et admirait des écrivains romantiques, tels que Jean Paul Richter, Novalis, Hoffmann, allant jusqu'à se nommer lui-même Johannes Kreisler Junior, en hommage au personnage de Hoffmann. Que les textes de ces auteurs aient influencé sa *Dichtung* est évident.

Avec les romantiques, il partage le goût de la nature. Il faut s'arrêter un instant sur ce point. Des intellectuels allemands et français ont publié un livre fort riche pour qui veut comprendre les différences culturelles, *Au jardin des malentendus. Le commerce franco-allemand des idées*. Sous l'article, *nature-environnement*, nous lisons notamment ceci: "La théorie de la civilisation de

¹ Gilles Cantagrel, *op. cit.*, p.107.

² *Op.cit.*, p.531.

³ Alfred Einstein, *op. cit.*, p. 217.

⁴ José Bruyr, *op. cit.*, p.86.

⁵ Cité par José Bruyr, *op. cit.*, p.85.

⁶ Karl Geiringer, *Brahms. Sa vie, son œuvre*, p.289. Buchet/Chastel, Paris, 1982.

Norbert Elias met en évidence le fait suivant: la société féodale française a civilisé la nature extérieure, ainsi qu'en témoigne la géométrie des jardins à la française. La «bourgeoisie» allemande a fui la vie pratique pour se réfugier dans la nature, qu'il s'agisse des paysages infinis ou des profondeurs de l'âme. Portée à son paroxysme, cette antithèse peut se traduire dans des formules qui allient d'une part l'amour de la nature et l'isolement, d'autre part le goût pour la vie en société et le dédain de la nature."¹ La musique de Brahms est toute nimbée de cette lumière du Nord, lumière indécise, avec ses ciels hauts, ses dégradés subtils de gris, de bleus. Présence du Nord également avec ses marais et ses tourbières, ses dunes et ses landes qui donnent à toute chose un caractère de douceur, d'insaisissable et d'infini. Et encore la profondeur des forêts du Harz. "«C'est dans l'ombre des profondes forêts que respire l'âme allemande». Le poète avait raison, nous dit José Bruyr qui continue, la plus touffue des forêts françaises reste soumise à quelque lumineux cartésianisme. La plus aérée des forêts allemandes est assiégée de légendes, de mystères, de phantasmes."² Brahms recherche le chemin de l'enfance et celui-ci passe et repasse toujours par son Nord natal.

On notera également, dans les valeurs défendues par les romantiques, la présence de la poésie qui devait faire réaction au rationalisme de l'Aufklärung. Mais chez Brahms, comme chez Schumann d'ailleurs, la poésie n'exclut pas la rigueur. Pour preuve la structure, omniprésente dans toutes les œuvres de Brahms. En ce sens il est le parfait opposé de Liszt. Geiringer nous dit que Brahms "...rejetait absolument la musique descriptive au sens où l'entendait Liszt. Même lorsqu'il dépeignait un contenu poétique –comme c'était souvent le cas dans ses pièces pour piano- celui-ci était subordonné à la forme musicale pure. La décomposition de la forme, telle qu'elle existe dans les *Poèmes symphoniques* de Liszt, était absolument inconcevable pour Brahms qui considérait l'architecture musicale comme la base de toute création."³

La mélancolie est un autre trait commun aux romantiques et à Brahms. Cette «Sehnsucht», "qui dévore la musique de Brahms", selon l'expression de Marcel Brion⁴ est à la fois quête, désir d'infini et nostalgie d'un passé, d'un retour au pays natal. Tout cela accompagné d'un sentiment de solitude. André Tubeuf nous dit qu'"absence, séparation, délaissement sont la note profonde, innée, dans la sonorité de Brahms..."⁵ Les tonalités qui manqueront peut-être à son génie sont celles de la joie et de l'humour. Cette mélancolie s'accompagne, comme si souvent chez les romantiques, de rêverie qui, selon la belle expression de Bruyr, "peut être intermédiaire entre un chagrin qui sourit et une joie qui sous-pleure..."⁶

Sur le plan plus purement musical, on peut aussi relever de nombreux traits, de nombreux genres propres au romantisme et à la musique allemande que l'on retrouve chez Brahms.

Et d'abord, l'absence d'opéras. Schubert, Schumann, après Beethoven, ont aspiré à composer des opéras. Ce qu'ils ont laissé dans ce genre, quand ils ont laissé quelque chose, n'est pas le sommet de leur œuvre. Il y a diverses explications à cela. D'abord, peut-être ceci: la lutte menée par les musiciens pour imposer, aussi bien à la cour des princes que dans les grandes villes bourgeoises,

¹ *Au jardin des malentendus. Le commerce franco-allemand des idées*, p.491. Textes édités par Jacques Leenhardt et Robert Picht, Actes sud, Arles, 1990. (Coll. Babel)

² José Bruyr, *op. cit.*, pp.78-79.

³ Karl Geiringer, *op. cit.*, p.289.

⁴ Cité, in José Bruyr, *op. cit.*, p.162.

⁵ André Tubeuf, *Le Lied allemand. Poètes et paysages*, p. 271. François Bourin, Paris, 1993.

⁶ José Bruyr, *op. cit.*, p.160.

une musique allemande s'est opérée contre l'opéra italien tout puissant et la musique française. Ensuite, ce que nous avons dit de la fin de la distinction entre sacré et profane chez Luther peut être une autre explication. Les passions de Bach ne sont-elles pas, comme le suggère Cantagrel, des opéras sans la scène¹? Ce refus de l'opéra procède, chez Brahms, d'un choix délibéré. Tubeuf nous dit qu'"il a eu en commun avec pratiquement tout musicien vrai-allemand l'horreur de l'opéra vocalement virtuose et trop facilement public"². Brahms était profondément enraciné dans la forme de musique absolue, la musique pure, si chère aux romantiques et dont Hoffmann voyait un modèle dans la cinquième symphonie de Beethoven.

À l'opéra, les romantiques ont préféré le lied. Parlant de Schumann, Tubeuf nous donne une explication qui vaut tout autant pour Brahms: "son mépris pour les romances, les parisiennes comme les italiennes, n'est pas artiste seulement, mais allemand; il faut *aus dem Feld zu schlagen* toute cette chantaillerie, ce *Gesinge*, en faire place nette, comme Jeanne d'Arc entendait bouler l'ennemi hors de France; alors on ravivera l'amour inné du peuple pour une musique qui sache faire de l'art avec des sentiments que tout le monde comprend, et qui sont aussi les plus profonds et les plus naturels. Telle est la sainte mission du lied allemand."³ Le lied romantique, dans lequel le piano n'est pas simple accompagnement, mais tient une place aussi importante que la partie chantée, lie poésie et musique dans une véritable fusion, et, sans s'embarrasser de détails extérieurs et de données convenues, exprime la plus profonde intériorité.

À l'inspiration du lied est lié le retour au chant populaire qui jouera un rôle essentiel chez Brahms; rôle comparable à celui de la cantate et de la fugue chez Bach." Cet attachement du Romantisme au chant populaire", nous dit Einstein, "est de nature sentimentale: il s'y mêle des résonances émotionnelles inconnues aux siècles antérieurs et qui confèrent à la musique de l'époque romantique une fonction absolument nouvelle: Elle devient en même temps un calmant et un stimulant."⁴ Brahms composera des Lieder toute sa vie.

Arrêtons-nous là. Si toute réception de la musique contient certes une part de subjectivité, nous espérons qu'avoir tenté de resituer le musicien Brahms dans son époque et son contexte allemand, n'aura pas effadi la subjectivité, mais aidé par contre, ne serait-ce qu'un tout petit peu, à se sortir de son moi pour aller jusqu'à la musique.

© Michel Cornu

www.contrepointphilosophique.ch

Rubrique Esthétique

28 septembre 2007

¹ Cf. Gilles Cantagrel, *op. cit.*, p.308.

² André Tubeuf, *op. cit.*, p.239.

³ *Op. cit.*, p.240.

⁴ Alfred Einstein, *op. cit.*, p.55.