



LA FABRIK

DOSSIER PÉDAGOGIQUE
Réalisé par Nathalie Ronxin

Attention : Romantique!

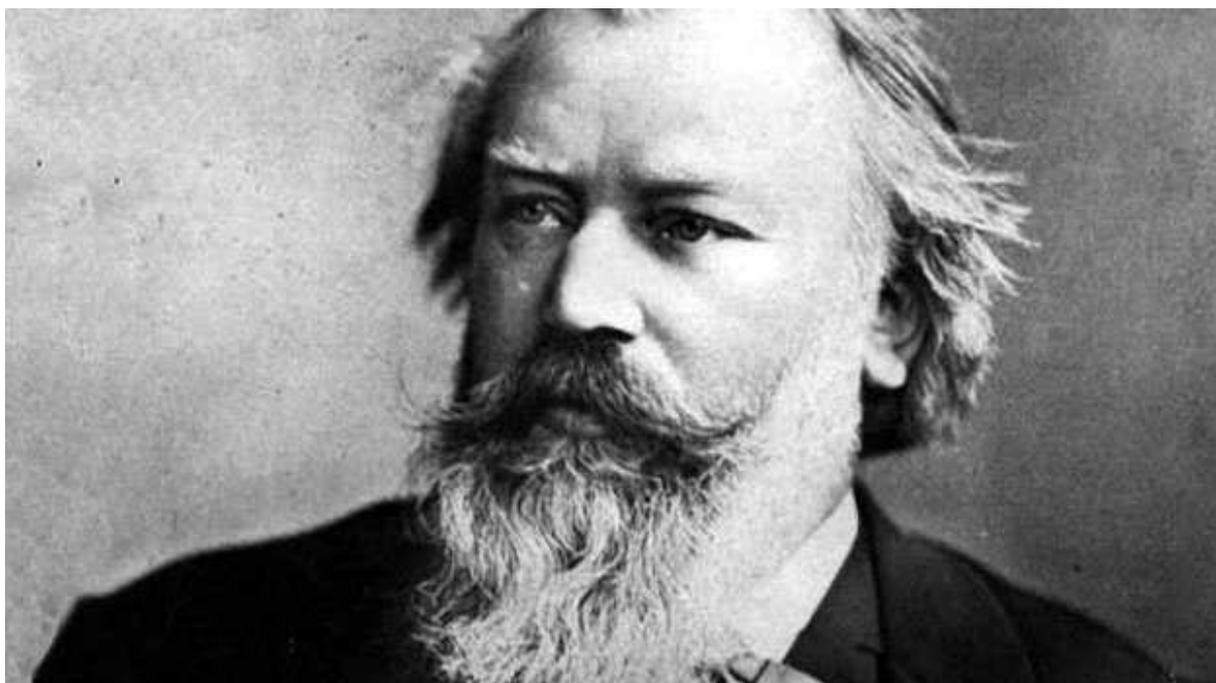
Sascha Goetzl > direction

Johannes Brahms - *Symphonie n° 4 en mi mineur, op.98*

Renseignements

Thérèse Jaslet
tél. : 02 99 275 283
fax. : 02 23 204 782

jaslet@o-s-b.fr



Joh. Brahms. Symphonie n°4 en mi m

« La décision d'abandonner sa liberté pour la première fois est quelque chose de grave ; mais tout ce qui vient de Vienne est doublement séduisant pour un musicien. » Ainsi s'exprime Johannes Brahms en 1863, dans une lettre adressée à la Singakademie de Vienne qui vient de l'élire. Le musicien allemand quitte alors son Holstein nordique pour entrer dans le tourbillon hédoniste de la capitale autrichienne, en pleine fièvre urbanistique, et y demeurer au point d'y composer la majeure partie de son œuvre. Vingt années le séparent encore du grand répertoire symphonique que vient couronner cette majestueuse quatrième et dernière symphonie, sommet à la fois formel et expressif de sa production.

Sommaire

Biographie	4
La symphonie en héritage	6
Brahms ou l'art de la métamorphose	9
Chaconne, passacaille, ground, ostinato : visages changeants d'une forme ancienne	11
Clefs d'écoute	13
Les yeux écoutent : entendre avec la littérature jeunesse	18
Pistes bibliographiques	20

Biographie

Son père avait accompli le premier pas en tournant le dos à la carrière d'aubergiste qui lui était promise, pour embrasser celle, plus hasardeuse, de musicien. C'est à Hambourg qu'il fit une très modeste carrière de contrebassiste au sein de l'orchestre municipal, à Hambourg encore qu'il épousa sa femme, de 17 ans son aînée dont il eut trois enfants. Johannes, né en 1833, manifeste rapidement des aptitudes hors norme pour la musique et apprend tant le piano que le cor ou le violoncelle. Avec sagesse, son entourage décline la proposition d'un agent américain, lui ayant fait miroiter une carrière d'enfant prodige aux États-unis, mais



l'encourage sur la voie de la composition. Grand lecteur, il se familiarise tôt avec la poésie, dont la familiarité le conduira à la composition de nombreux Lieder¹, travailleur acharné il compose à tout moment et passe sa jeunesse à arranger, à jouer jusque dans les cabarets. Il donne ses premiers concerts solistes en 1848 et 1849 à Hambourg et ses trois premiers opus, deux premières sonates pour piano et des Lieder, voient le jour.

Quelques rencontres décisives orientent sa carrière : Eduard Remenyi, « Le Liszt du violon », un des plus grands virtuoses de son temps, combattant de la cause hongroise en lutte contre la domination autrichienne, l'initie à la musique *alla zingaresca*². Cette dernière séduit nombre de compositeurs romantiques de tous horizons, conquis par sa liberté de ton. Remenyi réunit d'ailleurs dans une même admiration créative Liszt et Brahms, deux figures phares du XIX^{ème} siècle, par delà leur appartenance aux courants antagonistes des novateurs et des conservateurs.

Joseph Joachim, autre violoniste de renom restera toute sa vie son fidèle ami et conseiller technique, et l'invitera à rencontrer le couple Robert et Clara Schumann. Ces derniers l'accueillent à Düsseldorf où naissent à la fois une émulation artistique mutuelle, et des sentiments qui vont de l'amitié admirative à la passion envers Clara. Robert Schumann saluera en 1853 dans l'influent *Neue Zeitschrift für Musik* l'envol de ce « jeune aigle ». Vivant dans leur intimité, l'œuvre de Brahms reflètera la force de son amitié à l'épreuve des souffrances endurées : ainsi en 1854, lorsque Clara met au monde son dernier enfant Félix, quelques mois après que Robert Schumann se soit jeté dans le Rhin avant d'être interné, Brahms, son parrain, lui offre ses *variations opus 9* « Petites variations sur un thème de Lui, dédiées à Elle ».

¹ Le Lied est un genre vocal typiquement germanique, qui aurait pour équivalent la chanson, pour voix seule accompagnée au piano, et dont les préoccupations poétiques sont essentielles.

² Musique « tzigane »

C'est pendant cette période de formation que Brahms se familiarise avec les maîtres de la musique ancienne dont il deviendra vite un fin connaisseur et qui nourrira sa création de contrepoint sévère et d'absolue maîtrise de la forme.

Lorsqu'en 1856 Robert Schumann meurt, Clara s'installe à Berlin et Brahms retourne à Hambourg, où il officie en tant que pianiste, professeur et directeur d'un chœur amateur à la cour de Detmold.



de Avec des amis au «Hérisson rouge» à Vienne

En 1860, il est consacré champion du conservatisme dans les débats esthétiques du jour, en prenant publiquement parti contre les partisans de «la musique du futur», dont Liszt est la tête de file, et Wagner son principal adversaire.

Vienne l'accueille en 1862 et apprécie tant ses qualités de concertiste que de directeur

Singakademie. Dans ce cadre il exhume des œuvres sacrées de Bach. Très vite cependant il se consacre exclusivement à la composition et entame de longues tournées en Allemagne, en Suisse, en Hongrie, au Danemark et en Hollande.

L'ombre de Beethoven l'empêche d'aborder le répertoire symphonique avant quarante ans, et lorsqu'il compose ses *Variations sur un thème de Haydn* puis sa première symphonie, c'est dans le moule d'œuvres classiques qu'il coule sa musique, aux antipodes des poèmes symphoniques de ses adversaires de la Nouvelle musique. De même, et contrairement à de nombreux contemporains, il n'écrit pas un seul opéra, se cantonnant à la musique instrumentale et à la musique vocale non scénique, genres qui correspondent mieux à son caractère, lui qui aurait pu faire sienne la devise de son ami Joachim *Frei Aber Eisam* (Libre mais seul).

Sa collaboration avec Hans von Bülow qui fait de l'orchestre de Saxe-Meiningen un des meilleurs d'Allemagne, donnera naissance aux troisième et quatrième symphonies.

Bon vivant, amateur de cigares, maniant à la fois le sarcasme le plus impitoyable et une immense générosité (qui lui attira, entre autres, la grande reconnaissance d'un Dvořák dont il lança la carrière), il ne confie ses tourments intérieurs qu'à sa seule musique.

À partir des années 1890, une série de deuils et de brouilles entament sa vitalité, et il s'éteint en 1897, un an après avoir enterré Clara Schumann.

La symphonie en héritage

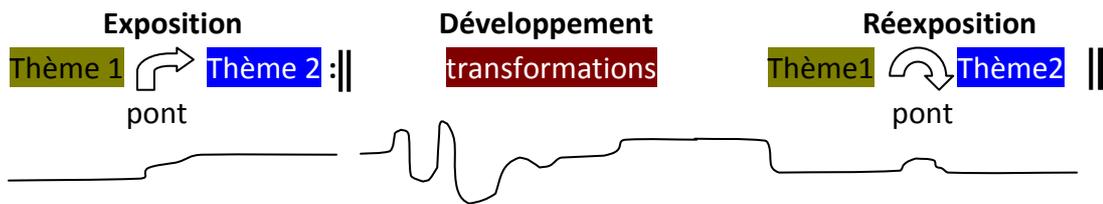
Plus que tout autre compositeur avant lui, Brahms aura cherché à renouer avec les musiques du passé. La rigueur contrapuntique, la perfection formelle, la souplesse rythmique de Bach ou de Haendel, mais également d'ancêtres plus lointains tels Lassus ou Palestrina irriguent une œuvre qui conjugue cet héritage aux accents tour à tour tragiques ou élégiaques du romantisme. On lui en tint longtemps grief, au nom d'une injonction à l'avant-garde, posture incontournable de l'artiste « de son temps » à partir du XIX^{ème} siècle. Hugo Wolf, compositeur et porte-parole acerbe des partisans de la nouvelle musique fit ainsi, malgré lui, l'éloge de sa vertu cardinale : la capacité à varier à partir de rien.

La symphonie marquée par la figure tutélaire de Beethoven consacre l'autonomie de la musique instrumentale, jusqu'alors assujettie à la danse ou à la voix, porteuse de texte. Sa naissance avait résulté d'une conjonction de facteurs, parmi lesquels, le développement d'orchestres de virtuoses, notamment en Allemagne, à Mannheim, autour des années 1750, mais également les besoins des salles de concert public qui avaient vu le jour en Angleterre ou à Paris, symptômes de l'évolution d'une société caractérisée par l'émergence de la bourgeoisie. À public nouveau, genre nouveau. Moins cultivée que l'aristocratie, cette dernière s'était étourdie des émotions fortes que procure l'orchestre, et avait contribué à faire glisser la création musicale sur le terrain de la loi du marché, tributaire de l'offre et de la demande, mais également des impératifs de rentabilité.

Lorsque Brahms s'attaque à ce monument, le genre symphonique a déjà pris le chemin de la narrativité, avec le poème symphonique, tandis que les quatre mouvements traditionnels semblent déjà appartenir à l'académisme. Pourtant, c'est au modèle canonique qu'il fait appel, en architecte épris de perfection formelle.

Il perpétue donc la composition en quatre mouvements de tempo, de caractère et de forme différents dont la norme s'établit comme suit :

- Le **premier mouvement**, éventuellement précédé d'une introduction lente, est presque toujours constitué d'une forme sonate. Il affiche, comme un noble portique d'entrée, le sérieux et la grandeur du genre qu'il introduit. La **forme sonate**, héritée du classicisme consiste en une trajectoire allant d'une section de présentation thématique (l'**exposition**), à sa **réexposition**, après avoir traversé les zones de turbulences d'un **développement**, lieu de toutes les tensions : tonale, par des changements de pôle tonal à la fois rapides, imprévisibles, et éloignés du pôle principal de l'exposition (représentés par la courbe au dessous du schéma), et thématique, par répétitions, transformations, déstructuration du matériau de l'exposition.



Dans le sillage de Beethoven, la réexposition est assez systématiquement prolongée par une ultime zone de développement, destinée à absorber les tensions qui n'auraient pas été complètement résorbées, appelée **développement terminal**.

- Le **deuxième mouvement**, respiration expressive, méditative, peut adopter une **forme ternaire A B A**, ou une forme **thème et variations**, dans laquelle un thème présenté au début du mouvement est successivement repris en modifiant un ou plusieurs de ses paramètres, sans que sa structure en soit affectée, autrement dit, le schéma de chacune des différentes variations, conserve toujours les mêmes proportions et peut se superposer à celui du thème initial, selon le modèle :

A A' A'' A''' A''''.

Il peut également recourir à une forme sonate plus lâche que celle du premier mouvement.

- Le **troisième mouvement** qui avait au XVIIIème siècle une fonction de divertissement incarné par le **menuet**, danse légère à trois temps et en trois volets : **menuet-trio-menuet**³ a été définitivement supplanté, depuis Beethoven, par le **scherzo**, en accélérant radicalement son tempo et en lui donnant un caractère incisif et dionysiaque.
- Le **quatrième mouvement**, moment où l'on prend congé avec urbanité de l'auditeur à l'époque classique, s'est mué en synthèse magistrale, censée résoudre toutes les tensions de la symphonie, dans un style triomphal, pas toujours épargné par la grandiloquence. Mouvement du dépassement, il est hanté par le souvenir du grandiose finale de la neuvième symphonie de Beethoven, unissant chœur et orchestre dans un hymne à la fraternité universelle. Il adopte souvent la **forme sonate** ou **thème et variations**.

Les symphonies de Brahms témoignent de son inscription dans une tradition aux multiples ramifications : de Beethoven, il a perpétué la grandeur dialectique, en confrontant de façon dynamique des matériaux thématiques antinomiques, de Schubert le souvenir de thèmes d'inspiration populaire ou le caractère élégiaque, de Schumann, le lyrisme instable. Il tourne également le regard vers des périodes plus anciennes dont il réhabilite le contrepoint. De Beethoven encore il conserve l'unité thématique et un subtil caractère cyclique qui ne saute pas aux oreilles, tant est grand son art de la variation. Il reprend également à son compte

³ Le trio équivaut à un deuxième menuet de caractère contrastant.

l'orientation, et c'est particulièrement flagrant dans la quatrième symphonie, vers un finale grandiose, même si les moyens mis en œuvre diffèrent : le déplacement du centre de gravité du début à la fin de l'œuvre, marquant ainsi l'avènement d'une orientation téléologique de la forme, c'est-à-dire conçue comme progressant vers un but, et non comme juxtaposition d'éléments fermés sur eux-mêmes.

Brahms ou l'art de la métamorphose

La variation en tant que procédé (outil d'écriture localisé à l'intérieur d'une forme) ou en tant que forme autonome, occupe une place importante dans la production de Brahms. Au-delà des innombrables réitérations de thèmes revisités, qui jalonnent des créations appartenant à des genres différents, on peut dénombrer 7 séries de variations indépendantes:

Variations pour piano sur un thème de Schumann, op.9

Variations pour piano sur un thème original, op.21, 1 « variations philosophiques »

Variations pour piano sur un thème hongrois, op.21, 2

Variations pour piano sur un thème de Haendel, op.24

Variations pour piano sur un thème de Paganini, op. 35

Variations pour orchestre sur un thème de Haydn, op. 56

et 9 mouvements de forme thème et variation, intégrés à des pièces plus larges :

2èmes mouvements des *sonates pour piano op.1 et op.2*, du *sextuor à cordes op.18*, du *quatuor avec piano op.87*, du *quintette à cordes op.111*

3èmes mouvements du *sextuor à cordes op.36* et de la *sonate pour clarinette op.120*

4^{ème} et dernier mouvement du *quatuor op.67*, de la *symphonie n°4 op. 98* et du *quintette avec clarinette op.115*.

Ses modèles sont d'une part Bach et Beethoven, pour la variation « stricte », et Schumann, pour la variation fantaisie, laquelle s'éloigne plus de son modèle, et s'inscrit notamment dans un cadre formel plus lâche. Les détracteurs de Brahms, plus enclins à l'écriture *durchkomponiert*⁴ et affichant leur rupture vis-à-vis des modèles très itératifs de la musique classique, ont eu beau jeu d'insister sur sa propension à recourir à ce type de relecture « du même », tandis que le XXème siècle a redécouvert, sous la plume d'un Arnold Schönberg, les formidables ressources de ces incessantes métamorphoses. Cette capacité foncièrement musicale, à restituer sous un jour nouveau le déjà entendu, à mettre l'accent sur les modalités de l'énonciation, plus que sur le sujet même de l'énonciation, a d'ailleurs contribué à faire de la musique un modèle pour les autres arts.

Ainsi, postulant la complexité du matériau musical, Gérard Genette, précise en quoi le principe de la variation est si fructueux dans cet art : "En musique, les possibilités de transformation sont sans doute beaucoup plus vastes qu'en peinture et certainement qu'en

⁴ C'est-à-dire composée en continu, en visant le renouvellement permanent (Liszt, Wagner, Wolf)

littérature, du fait de la plus grande complexité du discours musical, qui n'est nullement lié, comme le texte littéraire, à la fameuse "linéarité" du signifiant verbal. Même un son unique et isolé se définit par au moins quatre paramètres (hauteur, intensité, durée, timbre) dont chacun peut faire l'objet d'une modification séparée. [...] Une mélodie, ou succession linéaire de sons uniques, peut subir dans sa totalité ou dans chacune de ses parties autant de modifications élémentaires; mais de plus, elle se prête en tant qu'ensemble successif à des transformations plus complexes : renversement des intervalles, mouvement rétrograde, combinaison des deux, changement de rythme et /ou de tempo, et toutes combinaisons éventuelles de ces diverses possibilités. La superposition, harmonique ou contrapuntique, de plusieurs lignes mélodiques multiplie encore ce répertoire déjà considérable." ⁵

De contrainte, la répétition se mue en potentiel créatif infini, et devient synonyme de liberté. En ce sens, l'image d'un Brahms corseté dans le respect des formes anciennes, doit être révisée pour mettre en lumière sa contribution exceptionnelle aux techniques de variation, art du changement par excellence.

La variation pratiquée par Brahms, illustrant le commentaire de Gérard Genette, s'attache au traitement d'un maximum de paramètres. Au lieu de s'arrêter à ce que l'on pourrait considérer comme la **surface** du thème, ce par quoi il s'impose à la perception, autrement dit sa **mélodie**, il met à nu la profondeur et explore toutes les potentialités du thème, en s'attachant plus particulièrement à sa **basse**, non pas simple ligne mélodique grave, mais source fondamentale de toutes transformations, en vertu de ses implications harmoniques⁶, non pas simple faire valoir d'une mélodie, mais selon lui, siège de son âme, psyché secrète⁷.

« Dans un thème, c'est à vrai dire presque seulement la basse qui compte pour moi. Mais celle-ci m'est sacrée c'est le terrain ferme sur lequel je bâtis mes histoires. Si je varie seulement la mélodie, alors je peux difficilement être davantage qu'intelligent ou gracieux, ou plein de sentiment [...] Sur la basse donnée, j'invente quelque chose de véritablement nouveau, je lui découvre de nouvelles mélodies, je crée »⁸

« La basse est plus importante que la mélodie, non parce qu'elle reste exactement la même, mais parce qu'une variation de la basse peut modifier complètement le caractère de la mélodie, plus fortement qu'une variation de la seule mélodie »⁹.

Cette focalisation sur la basse amène à comprendre une des raisons d'être du finale de la 4^{ème} symphonie : l'élaboration d'une série de variations sur un thème de basse, en empruntant le strict cadre de la passacaille ancienne, dans une tension entre contrainte maximale et liberté maximale.

⁵ In Gérard Genette *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Seuil, 1982

⁶ C'est-à-dire des accords qui la sous-tendent.

⁷ "Der bass muss eine Art Spiegelbild der Oberstimme sein" la basse doit être une sorte de miroir de la voix aiguë In *Erinnerungen an Johannes Brahms. Tagebücher aus den Jahren 1875 bis 1897*, ed. Kurt Hofmann, p.14

⁸ Lettre à Adolf Schubring février 1869

⁹ In Gustav Jenner, *Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler* (Brahms comme homme, professeur et artiste, Marburg 1905.

Chaconne, passacaille, ground, ostinato : visages changeants d'une forme ancienne

Le choix d'une **chaconne** finale, *ciaccona* en italien, inscrit sans conteste Brahms dans la lignée d'illustres musiciens du passé. Cette forme particulière de variations, basée sur un thème de basse plus ou moins obstiné, connaît son heure de gloire à l'époque baroque, où elle apparaît également sous le nom de **passacaille**, (*passacaglia*), **ground** ou encore **ostinato**. Elle est conçue soit isolément, soit comme couronnement d'une œuvre de grande envergure, comme une tragédie lyrique (cf la référence de Lully ci-dessous) dans la France du XVII^{ème} siècle, ou, et c'est le modèle que Brahms avait en tête, une suite de danses, en l'occurrence, la *partita n°2* de Jean Sébastien Bach pour violon seul, dont Brahms réalisa une adaptation au piano pour main gauche seule¹⁰. Lorsque sa mesure comprend trois temps elle emprunte à la **sarabande**¹¹ la noble solennité de son deuxième temps appuyé, figure rythmique que Brahms reprendra à son compte dès la quatrième variation.

Ci-dessous figurent les références, à des fins de comparaison, de différentes versions de cette forme de l'époque baroque jusqu'au XX^{ème} siècle.

Francesco Corbetta Chaconne *La guitarre royalle* (1671) guitare baroque

<http://www.youtube.com/watch?v=M4WVjDxMalo>

J. Baptiste Lully Chaconne *Phaéton* (1683) Chorégraphie feuillet

<http://www.youtube.com/watch?v=8f9qxMvbfcs>

Henry Purcell *Dido and Aenea* (1689), *When I am laid to earth*

<http://www.youtube.com/watch?v=ksuidPgbkxk>

François Couperin *Concerts royaux, n° 3* (1715) Chaconne légère

<http://www.youtube.com/watch?v=Tj-raFQ07Qw>

J. Sebastian Bach *Messe en si m* Crucifixus (1748)

<http://www.youtube.com/watch?v=ak0yVKJ4I8>

J. Sebastian Bach *Partita n°2*, pour violon (~1720) chaconne

<http://www.youtube.com/watch?v=tPWQjOxjMs>

J. Brahms / Bach 5^{ème} étude pour piano (1877 ?) arrangement pour la main gauche de la chaconne <http://www.youtube.com/watch?v=Pcba8NwzE3I>

¹⁰ Etude n°5, dont il est possible d'écouter un enregistrement et de le comparer au modèle de Bach aux adresses mentionnées ci-dessus.

¹¹ Danse lente de la suite de danse. Comparer le rythme récurrent (noire-noire pointée-croche = deux longues une très courte) sur <http://www.youtube.com/watch?v=dXGt45-04RY> à 0'58 et la version de Haendel dans sa sarabande la plus connue, grâce au film *Barry Lindon* <http://www.youtube.com/watch?v=1ANqA6TOON0>.

Stokowski/ Bach chaconne pour violon orchestrée (1930)

<http://www.youtube.com/watch?v=QxKID2BcBT4>

Anton Webern *Passacaglia op.1* pour orchestre (1908)

http://www.youtube.com/watch?v=IVeaz_KlenU

Bela Bartok Sonate pour violon seul, tempo di ciaccona (1944)

<http://www.youtube.com/watch?v=Rj1H5UeQzRU>

Dmitri Chostakovitch Concerto pour violon n°1, 3^{ème} mvt, passacaglia (1948)

<http://www.youtube.com/watch?v=vhJgzg8nEZI>

Symphonie n°8, 4^{ème} mvt, passacaglia (1943)

<http://www.youtube.com/watch?v=aXQ34KyJLY0>

Benjamin Britten Quatuor n°2 (1945) finale (1945)

http://www.youtube.com/watch?v=3EzZQczZ_b0

Sofia Gubaïdulina Chaconne pour piano (1961)

http://www.youtube.com/watch?v=B_D2H47jhNQ

György Ligeti Hungarian rock pour clavecin (1978)

<http://www.youtube.com/watch?v=qdzvk1BJOBQ>

Clefs d'écoute¹²

Une symphonie automnale

C'est au cours d'une période viennoise paisible, ponctuée de séjours prolongés au café Bauer, que Brahms s'attelle à la composition de la quatrième symphonie. S'il l'écrit relativement rapidement, comme la troisième symphonie du reste, elle constitue la seule œuvre composée pour l'année 1885, et aurait disparu dans les flammes du début d'incendie qui s'était en son absence déclaré chez lui, si une voisine n'avait eu la présence d'esprit d'extraire le papier musique en désordre de son bureau.

De même que les première et deuxième symphonies formaient un ensemble, les troisième et quatrième appartiennent à la même veine, tout en offrant deux visages contrastés : à la troisième héroïque (pour décalquer le sous-titre de la 3^{ème} symphonie de Beethoven du même nom), succède une quatrième symphonie de ton plus intérieur. Elle annonce par sa mélancolie grave, le climat des dernières œuvres pour piano. Oublié, le brio alla hungarese des danses, l'atmosphère prend ici des teintes plus sourdes, nordiques, automnales selon Claude Rostand.

L'orchestre de Brahms demeure sobre par rapport à la démesure qui aura cours à la fin du XIX^{ème} siècle. Il ne fait qu'étoffer l'orchestre classique en ajoutant au quintette de cordes et aux bois par deux, un troisième basson, quatre cors, deux trompettes, trois trombones, des timbales et un triangle.

Le **1^{er} mouvement**¹³ de structure allegro de sonate est ouvert par un thème haletant entrecoupé de silences, qui sous une apparence d'extrême lyrisme dissimule un rigoureux empilement de tierces perpétuellement descendantes. L'orchestre le sertit d'échos aux bois et de contrechants. Brahms enrichit le bithématisme de la forme sonate standard en adjoignant aux deux thèmes principaux, quatre thèmes secondaires mais concentre son développement sur le premier thème, dont la permanence, fragmentaire ou littérale garantit une grande unité et préfigure déjà le monothématisme du dernier mouvement, vers lequel est tendue l'œuvre entière. Brahms sollicite souvent les couleurs graves et sombres des violoncelles et cors, accentuant cette couleur automnale évoquée ci-dessus.

¹² L'œuvre peut être intégralement entendue à l'adresse suivante <http://www.youtube.com/watch?v=wUe6r9Uclkw>

¹³ Pour les anglophones, consulter l'analyse filmée de Leonard Bernstein sur http://www.youtube.com/watch?v=wXo2Ab_KFsE

4^{ème} mouvement¹⁵

Brahms couronne l'édifice symphonique par un finale éblouissant, savant dosage de rigueur et de constante métamorphose qui, plus que les trois autres mouvements, manifeste explicitement sa dette envers le passé.

Acte de métempsychose musicale, l'allégeance à Bach revendiquée de cet ultime mouvement se manifeste à plusieurs niveaux : forme, techniques d'écriture, citation explicite ou cryptée.

L'enveloppe formelle reprend les séries de variations de la chaconne de sa deuxième partita pour violon seul, y compris l'interpolation d'une série centrale de variations en majeur¹⁶.

Les techniques d'écriture nourries de **contrepoint**¹⁷ animent l'orchestre. Elles enchâssent le thème de base dans un réseau de contrechants par mouvements contraires (var. 6, 18), le diffractent en éclats se répondant en multiples échos (var°7, 10) le dissolvent en une arabesque ornementale (var° 12), le proclament en majesté tel un **cantus firmus**¹⁸ dilaté en valeurs longues surgissant de l'entrelacs effervescent de contrechants en valeurs brèves (var° 23), ou encore varient son inscription temporelle en accélérant, par diminution, ou en ralentissant, par augmentation, les motifs mélodiques qui l'étoffent (var° 3 et 21).

Le thème est quant à lui directement issu de la ciaccona finale¹⁹ de la Cantate n°150 « *Nach Dir, Herr verlanget mich* », depuis longtemps tombée dans l'oubli à l'époque de Brahms.

The image shows two musical staves. The left staff is in bass clef, 3/4 time, and contains a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The right staff is in treble clef, 3/4 time, and contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. A red bracket highlights the G5 note in the Brahms staff, which is a chromatic alteration of the G4 note in the Bach staff.

Basse de Bach

Thème de Brahms

Brahms se contente d'y ajouter une note à la cinquième mesure : un la# chromatique qui d'une part enrichit sa progression harmonique, et d'autre part crée une ambiguïté favorable à la fluidité et à la subtilité des enchaînements d'une variation à l'autre. En effet, le la dièse (la haussé d'un demi-ton) sonne exactement comme un si bémol (si baissé d'un demi-ton) mais appartient à une toute autre palette de tonalités.

Par ailleurs, il est propulsé au soprano, contrebalancé par un contrechant en miroir qui s'enfonce dans les graves à mesure que le thème progresse dans les aigus, générant de puissantes lignes de force qui traverseront l'ensemble de la pièce.

¹⁵ Les indications chronométriques se rapportent à la version de Karajan à écouter sur

<http://www.youtube.com/watch?v=dXGt45-04RY>

¹⁶ Écouter le passage en majeur dans l'enregistrement de la chaconne de Bach (à l'adresse suggérée dans le chapitre précédent) à 6'56, et son équivalent chez Brahms à 3'51.

¹⁷ Superposition de lignes mélodiques autonomes, le contrepoint, hérité des premières polyphonies médiévales de la musique occidentale, est porté au faite de sa maîtrise à l'époque baroque, et notamment sous la plume de Jean-Sébastien Bach.

¹⁸ Mélodie généralement issue du chant grégorien qui servait de support aux différentes élaborations polyphoniques dans la musique médiévale et renaissance.

¹⁹ A écouter sur <http://www.youtube.com/watch?v=uWKfypJAwaU> à 3'48

Enfin, Brahms, en fervent héritier de Bach, cultive comme lui le goût du cryptage musical. De même que Bach signait ses œuvres d'un B.A.C.H. (soit Sib – La – Do – Si) en vertu de l'équivalence entre lettres et notes de musiques du système de notation anglo-saxon, Brahms a laissé dans ses œuvres quelques motifs à double entente, en hommage à un amour perdu (Agathe) ou à son ami Joachim dont la devise *Frei Aber Einsam* se traduit par F.A.E. (fa-la-mi).



Il est ainsi très tentant de voir dans la fin de la basse qui sert de miroir au thème de Bach, les quatre notes chromatiques (transposées) correspondant aux quatre lettres de Bach, inversées deux à deux, intégrant donc la technique contrapuntique du mouvement rétrograde, motif qui sera abondamment utilisé par tous les disciples de Bach au XIXème et XXème siècle²⁰. Brahms souligne ce groupe de quatre notes par un roulement de timbales à valeur signalétique²¹.



À partir de ce matériau, à la fois extrêmement simple (8 mesures dans une même nuance fortissimo, adoptant une seule figure rythmique, un seul accord par mesure dans une couleur très dense de vents) mais déjà riche de potentialités (la# exogène, chromatisme de la fin de la basse et harmonies instables)²².

²⁰ Cf Etienne Barilier, B-A-C-H histoire d'un nom dans la musique, éditions Zoe, 1997

²¹ Cf enregistrement à 0'08

²² Il est impossible d'entrer ici dans les détails de l'harmonisation originale de Brahms, mais, pour ceux qui seraient familiers des rouages de la syntaxe tonale, voici le cheminement de ces huit mesures, aux couleurs modales archaïsantes combinées au chromatisme, préférant l'indécis au prévisible, l'évitement à l'affirmation, très éloigné donc de l'académisme présumé auquel les détracteurs de Brahms ont voulu le réduire.

Il sera repris trente et une fois sans que jamais l'oreille ne se lasse de ses répétitions toujours changeantes. Texture, caractère, couleurs, nuances, densité, polyphonie se renouvellent en permanence pour lui offrir des visages changeants. Passé maître dans l'art de la transition, Brahms s'ingénie en outre à masquer les articulations par trop visibles d'une forme fondamentalement basée sur la juxtaposition du même, en unifiant plusieurs variations successives autour d'un motif commun (var° 4 à 6), en anticipant ou retardant les caractéristiques des variations contiguës (passage de la var° 24 à la var°25), en assouplissant en fin de phrase, la métrique immuable des trois temps grâce aux **hémioles**²³ (passage de la var°7 à la var°8 ou de la var° 21 à la var°22), autre héritage de la musique baroque, en variant l'harmonisation du dernier accord du thème pour qu'il nécessite une résolution dans la variation suivante (passage de la var° 10 à la var° 11, 2'48), ou encore en détournant l'attention de l'auditeur par un rappel impromptu de motifs issus des mouvements antérieurs (retour des tierces empilées du premier mouvement dans les var° 29 et 30).

En illusionniste accompli, il invente avant l'heure le principe du cinéma : faire oublier par le défilement et grâce à la persistance rétinienne, transposée ici dans le domaine du sonore, le passage d'une image à l'autre.

Var°1 0'15	Var°2 0'29	Var°3 0'44	Var°4 0'58	Var°5 1'16	Var°6 1'30	Var°7 1'47	Var°8 2'03	Var°9 2'19	Var°10 2'36
Var°11 2'50	Var°12 3'11	Var°13 3'51	Var°14 4'24	Var°15 5'01	Var°16 5'41	Var°17 5'54	Var°18 6'05	Var°19 6'17	Var°20 6'28
Var°21 6'41	Var°22 6'53	Var°23 7'05	Var°24 7'17	Var°25 7'30	Var°26 7'42	Var°27 7'56	Var°28 8'08	Var°29 8'20	Var°30 8'33
Var°31 8'53	CODA								

Allegro energico e passionato

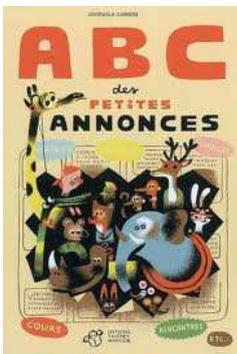
The image shows a musical score snippet for a piano piece. The tempo is marked 'Allegro energico e passionato'. The score is in 3/4 time and G major. The bass line features a sequence of chords and notes with red annotations: '6', '6', '5', '6', '7', '6', '#+6', and '#'. Below the notes, Roman numerals are written in red: IV, II, I, IV, V/V, I, V, I. The notes are mostly octaves and some chords, with a few eighth notes in the later measures.

²³ L'hémiole consiste à donner l'illusion d'un passage momentané à deux temps dans une mesure à trois temps, en décalant les appuis sur 6 temps afin d'entendre trois groupes de deux temps en lieu et place de deux groupes de trois temps.

Les yeux écoutent : entendre avec la littérature jeunesse

Plusieurs ouvrages dans l'esprit (ou la lettre !) du thème et variation, pour faire écho au finale de la symphonie de Brahms.

Tout d'abord, un inventaire de quelques abécédaires inventifs, qui offrent un parallèle intéressant avec la forme musicale, en raison de la contrainte forte de leur sujet, l'alphabet : arbitraire, litanique et non narratif par essence. Non seulement la variation est au cœur du genre, puisqu'il s'agit, sans lasser, d'illustrer à 26 reprises, des signes abstraits à la valeur graphique relativement limitée, mais l'abécédaire en tant que genre est aussi ancien que la littérature de jeunesse et n'a cessé de mobiliser l'énergie créatrice des auteurs, au même titre que la *follia*, basse contrainte baroque, qui a donné lieu à des centaines de séries de variations.

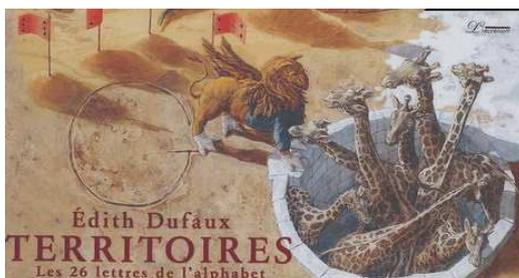


Abécédaire des petites annonces, Gwenola Carrère, Thierry Magnier, 2019
Compilation loufoque de petites annonces de A à Z. Le caractère hétéroclite de cette succession d'attentes, des plus terre à terre aux plus existentielles, est compensé, pour peu que l'on y prête attention, aux échos furtifs reliant les annonces de page en page, laissant entendre que chacun peut trouver chaussure à son pied dans ce foisonnement que seul l'ordre sévère de l'alphabet organise. La dernière annonce, boucle le cycle en répondant aux attentes de la première, dans un mouvement comparable à celui qui relie entre eux les différents moments d'une symphonie.



ABC3D, Marion Bataille, Albin Michel, 2008

Redonner de la profondeur, du rythme, une charpente, de la mémoire aux lettres, voilà le projet d'Anne Bataille. Une fois encore la pure successivité des signes est battue en brèche par un subtil jeu de rappels formels, par des fondus-enchaînés, par des échos en miroir : un thème et variation en somme, sur trois couleurs, quelques figures géométriques de base et une exploitation de l'espace et du mouvement.



Territoires, Edith Dufaux, L'inventaire, 2004

Abécédaire traditionnel dans le sens où chaque page rassemble, à la manière d'un dictionnaire, une litanie de mots commençant tous par la même lettre, inventaire poétique dont l'illustration sur la belle page manifeste l'onirisme. Territoires se singularisent du fait que chaque lettre détermine une portion d'un territoire plus vaste, dont un poster joint au livre restitue la cartographie intégrale. Chaque signe, associé à une multitude d'images, rencontre à son tour l'univers de

ses voisines, pour offrir une métaphore de l'écriture comme géographie poétique. Comme dans la symphonie de Brahms, le fragment est à mettre en relation avec le tout, et la contrainte de l'énonciation successive (dans le finale, alignant les 31 variations) se métamorphose en cheminement aventureux



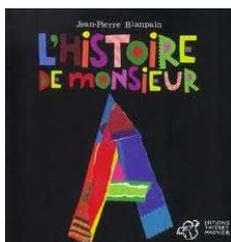
Labyrinthes, Philippe Mignon, Nathan, 2000

Dans la même veine géographique, une succession de lettres ouvragées glorifient chacune des lettres de l'alphabet et les transforment en labyrinthes dans lesquels il est plaisant de se perdre, et de mesurer la variété : qu'ils adoptent les sinuosités des marais, la rectitude des buis taillés, les méandres d'un fleuve ou le lacis de ruelles enchevêtrées, ils exigent de se laisser porter par leurs courbes et contre-courbes, le temps d'un poème illustrant l'objet de la quête. Rigueur et lyrisme conjugués organisent ces variations juxtaposées.



Le nouvel abécédaire, Philipp Moritz, 1790, illustré par Wolf Erlbruch, Étre, 2003

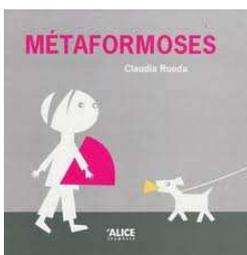
Ouvrage du XVIIIème siècle illustré au XXIème siècle, cet abécédaire constitue un cheminement initiatique qui invite à penser le monde et l'existence, de A à Z, des sens à l'esprit, de l'animal à l'humain, du temps de la vie au temps de la mort. S'affranchissant de la mise en séquence de l'alphabet, cette réflexion est portée par un souffle qui unifie ce que la juxtaposition arbitraire des lettres segmentait.



L'histoire de Monsieur A, Jean-Pierre Blanpain, Thierry Magnier, 2003

Cet abécédaire déjoue la segmentation en modules étanches de l'alphabet, en inventant une histoire intégrant des homonymes signifiants de chacune des lettres : la pure itération devient narration.

Beau parallèle avec la différenciation entre genres musicaux narratifs (poème symphonique) et musique pure (symphonie) mêlés ici par un subterfuge sonore.



Métaformes, Rueda Claudia, Alice éditions 2009

Quand une forme rencontre une autre forme qui la déforme et se transforme, des formes de couleur vont et viennent, se transforment au contact de l'un ou de l'autre et créent une histoire. L'éblouissant jeu graphique et géométrique qui défile sous nos yeux sert un récit poétique

particulièrement original

Bibliographie

Claude Rostand *Johannes Brahms*, Fayard 1978

Enregistrement de la voix de Brahms et d'une de ses danses hongroises, fixée sur rouleau de cire en 1889 par Thomas Edison

<http://www.youtube.com/watch?v=BZXL3I7GPCY>

L'avant-scène musique, Brahms, les symphonies, Juin 1983

Analyse de Leonard Bernstein :

1/5 http://www.youtube.com/watch?v=wXo2Ab_KFsE

2/5 <http://www.youtube.com/watch?v=0CzB63yCg0c>

3/5 <http://www.youtube.com/watch?v=Y9YTjFFyVQk>

4/5 <http://www.youtube.com/watch?v=W66wrC3wVCo>

4/5 <http://www.youtube.com/watch?v=rHLkkVFhwwU>