

Au fil du temps

Les disques sont une sorte de descendance dont on ne peut malheureusement pas dire : je prends soin d'eux jusqu'à ce qu'ils atteignent l'âge adulte, puis je les oublie dès que possible pour les laisser vivre leur vie. Les disques ont tout de suite une vie propre, ils se soustraient à l'influence de leur père et ne deviennent presque jamais adultes! Ils gardent souvent pour l'interprète quelque chose d'infantile. Le disque est un précieux outil de travail, mais pas toujours une source de plaisir[1].

I

On s'accorde généralement à voir dans la carrière artistique un « progrès », au sens positif du terme hérité du XIXe siècle – notion que la fin du XXe, dans une réflexion plus générale sur l'évolution de la société, a tout de même relativisée. La critique s'est ainsi souvent attachée à opposer l'oeuvre de jeunesse à la création du vieil âge, reconnaissant parfois des vertus d'audace à la première, il est vrai, pour privilégier plus généralement l'approfondissement de la seconde. Cette vision esthétique s'est exemplairement illustrée dans la stature de Beethoven, au point que le drame solitaire (renforcé par l'isolement de la surdité) de sa dernière manière a insensiblement déteint sur l'insolence joyeusement conquérante du virtuose, pianiste et compositeur de moins de 30 ans, se taillant au tournant du siècle dans la Vienne musicale et aristocratique une place extraordinaire et sans précédent pour un musicien.

Un interprète aussi réfléchi et cultivé qu'Alfred Brendel est un des rares commentateurs à avoir attiré l'attention sur cette sorte d'illusion auditive :

Ce pathos de la liberté de l'humanité, on le trouve çà et là chez Beethoven, mais pas partout, loin de là. Sur ce point, je voudrais vraiment vous contredire : il y a beaucoup d'oeuvres sur lesquelles on se méprendrait totalement si l'on ne les considérait que sous cet angle-là. D'ailleurs, l'étude et l'interprétation des petits cycles de variations de Beethoven m'ont immunisé contre la tentation de cantonner Beethoven aux grands sentiments et à l'héroïque[2].

Or, au moment même où Brendel avait décidé (2008) de donner son dernier concert en public, nous voyions paraître un coffret[3] de tous les enregistrements qu'il avait réalisés entre 1955 et 1965, lesquels n'étaient plus accessibles depuis longtemps. La moitié de cet ensemble (17 disques) est consacrée à une intégrale pianistique beethovénienne. La première aussi complète dans l'histoire de l'enregistrement et par un pianiste qui l'a gravée entre 27 et 33 ans, alors qu'il n'avait nullement atteint la renommée internationale ; elle ne lui viendra que plus tard, lorsqu'il enregistrera chez Philips. On y trouve en particulier les 15 séries de variations de jeunesse, ce que Brendel appelle les « petits cycles de variations » – beaucoup moins jouées jusqu'aujourd'hui que les *Variations* op. 35 (*Eroïca*) et 120 (*Diabelli*) – sur lesquelles l'interprète n'est jamais revenu ; alors qu'il a réalisé par exemple, après les *Variations Diabelli* de cette période, au moins deux autres enregistrements de la même oeuvre[4], en 1988 et 2001.

La parution de cette somme d'interprétations de jeunesse ne semble pas avoir beaucoup retenu l'attention de la critique, si ce n'est là encore pour privilégier sommairement les enregistrements plus tardifs de Brendel. En cela d'ailleurs ne contredit-elle pas le principal responsable, qui déclare à propos de la version 2001 des *Variations Diabelli* : « C'est désormais ma préférée[5] ».

Or les écoutes comparées auxquelles s'est livré notre groupe de travail ne sont pas tombées d'accord avec ce jugement, chacun de nous trouvant de telles qualités au jeune Alfred Brendel, que la question s'est posée d'une pareille métamorphose au fil du temps et, par suite, de ses raisons imaginables. Voilà une problématique à laquelle je m'attacherai ici.

Mais je voudrais aussi traiter (comme en contrepoint) d'une autre comparaison – en quelque sorte suggérée par l'interprète lui-même dans ses propos cités plus haut et appuyée par la réédition de son intégrale – mais qui concerne cette fois le créateur : mettre en regard cette dernière grande composition de Beethoven pour piano, les *Trente-trois Variations sur une valse d'Anton Diabelli*, op. 120 (1823) et ses « petites » *Vingt-quatre Variations sur l'ariette « Venni amore » de Vincenzo Righini*, WoO 65, qui datent de ses 20 ans (1790). J'ai déjà abordé ce sujet dans mon livre *Le dernier Beethoven*, je me contenterai d'y renvoyer^[6] en résumant ici mon argumentation.

Nous savons que l'ouvrage est le fidèle reflet d'une improvisation, publiée un an plus tard. Le genre de la variation était en effet alors celui où s'exerçait le plus couramment le don d'improvisateur. Et celui de Beethoven est attesté comme hors de pair par de nombreux auditeurs contemporains. De fait les *Variations « Venni amore »* surpassent d'abord en nombre (24) tout ce que Beethoven a écrit et écrira ensuite jusqu'aux 33 *Variations Diabelli*. À l'unique exception des *Trente-deux Variations en ut mineur sur un thème original*, WoO 80 (1806), dont on n'a jamais élucidé la destination et qu'il n'a pas publiées. Mais ces dernières reposent en effet sur un thème original très caractéristique, à la différence de l'extrême simplicité du motif de Vincenzo Righini pour WoO 65, comparable en cela à celui de Diabelli.



À partir d'un matériau aussi rudimentaire, Beethoven avait imaginé à 20 ans un kaléidoscope extraordinaire d'audaces rythmiques, harmoniques, formelles, pianistiques, qui laissent loin aussi bien les variations de Haydn et de Mozart que les siennes propres à la même époque. Lorsque Diabelli lui demandera trente ans après de contribuer à son recueil par *une* variation (au milieu de bien d'autres compositeurs contemporains), il acceptera l'offre et la transcendera en même temps, dans une sorte d'Art de la variation (comme Bach disait *Art de la fugue*) sans commune mesure avec ce qui se fait alors. La juxtaposition de petits numéros, dont il a plusieurs fois changé le nombre et l'ordre dans ses esquisses, n'a rien de commun non plus avec l'organisation de ses Sonates et Quatuors contemporains. Il dépasse donc à la fois la commande et le genre de la variation pour piano traditionnelle, en résumant son art de l'improvisation et son expérience de compositeur. Tout se passe comme si les *Variations « Venni amore »* contenaient en germe tout l'avenir d'un certain piano beethovénien (moins des apports tardifs comme la fugue ou la majesté haendelienne), alors que les *Variations Diabelli* portent sur le passé un regard qui n'a rien perdu de son acuité – ludique, humoristique, virtuose, traits qui font leur originalité sidérante en face des compositions finales de Beethoven. C'est d'ailleurs bien ainsi qu'Alfred Brendel voit encore l'ouvrage dans le texte de présentation de son dernier enregistrement :

Par leur gravité, leur lyrisme, leur mystère, leur nostalgie, leur caractère cassant et leur virtuosité forcenée, les *Variations Diabelli* sont un véritable abrégé du comique musical. Ce serait une erreur de ne voir le Beethoven de la dernière période que comme le révélateur de mystères cachés au monde et, qui plus est, un révélateur qui ne pensait plus au public quand il composait[7].

Ce qui fait aussi la part de l'humour – trait qu'on invoque rarement, sans raison valable, dès lors qu'il s'agit du dernier Beethoven[8]. Étant entendu que le propos du pianiste sur le « comique musical », résume tout ce qui le précède (« gravité, lyrisme, mystère, nostalgie ») dans le sens d'une véritable scénographie. L'idée du kaléidoscope virtuose apparente décidément deux démonstrations magistrales d'un savoir-faire de génie, à un tiers de siècle de distance.

III

Nous voilà donc en présence de deux évolutions, celle de l'interprète Brendel et celle du créateur Beethoven, s'inscrivant dans deux trajectoires opposées : la seconde magnifiant un exploit de jeunesse, la première l'atténuant. Car ce qui frappe d'emblée lorsqu'on écoute les premiers enregistrements du pianiste est une extraordinaire virtuosité, qui semble en même temps être le résultat d'une aisance naturelle. « Je n'étais pas du genre nerveux. J'étais détendu, j'avais toujours aussi un peu d'ironie, et puis j'aimais bien réfléchir », répond-il à Martin Meyer qui l'interroge sur son jeu à cette époque[9]. Ce brio pianistique a de toute évidence perdu de son éclat dans les deux dernières exécutions des *Variations Diabelli*, au point que les variations VII, XVI, XVII et XXIII, par exemple, sont certes maîtrisées, mais au prix d'une sensation d'effort qui laisse passer quelques inégalités sonores. Comme Brendel le dit lui-même, la détente, l'absence de nervosité (dans le sens négatif du terme), règnent dans la première interprétation. Il semble alors aborder ce monument, intimidant à tant d'égards, avec une témérité qu'on pourrait attribuer à l'insouciance d'un jeune exécutant tellement riche de dons naturels, triomphant de tous les obstacles ; pourtant « et puis j'aimais bien réfléchir » a aussi sa part dans l'exploit : « J'ai travaillé pendant cinq ans et demi à cette série d'enregistrements de Beethoven »[10]. Laquelle a débuté en 1958 pour se terminer en juillet 1964 avec les *Variations Diabelli*[11].

La deuxième impression d'ensemble concerne la sonorité. À l'écoute de la version en studio de 1988, elle n'est plus la même, ce qui paraît d'abord attribuable à la prise de son : sa définition moins précise nimbe à la fois l'instrument de quelque chose de cotonneux (sensible dès la variation II et plus évident encore dans la variation XIV), en même temps qu'un spectre restreint des basses cause une sorte d'« effet tonneau » (comme disent les techniciens), dès la variation I et pour l'ensemble. On pourrait se demander pourquoi Brendel a souscrit à cette optique sonore, lui qui revient à plusieurs reprises dans ses écrits sur l'attention qu'il

portait aux étapes de la mise en disque. L'explication se trouve sans doute dans ce qu'il a dit à Martin Meyer :

Une dizaine d'années ont été nécessaires pour parvenir à comprendre comment il faut enregistrer en numérique, avant que les ingénieurs du son n'apprennent à entendre le son véritable, et pas l'idée qu'ils s'en faisaient[12].

On peut considérer l'observation valable en 1988, aux premiers temps de l'enregistrement numérique, et cela se confirmerait avec le *live* de 2001 où ces défauts ne se retrouvent plus. Raison pour laquelle mes comparaisons porteront dorénavant sur les versions 1 et 3, d'autant que la dernière ne diffère jamais fondamentalement, en ce qui concerne l'interprétation proprement dite, de celle qui l'a précédée.

Or plus on écoute l'enregistrement de 2001, plus il semble que la sonorité de l'interprète s'est modifiée depuis 1964, changement que la prise de son de 1988 trahissait (dans les deux sens du terme) probablement déjà.

Trois des variations lentes révèlent bien que quelque chose a vraiment changé. Dans la variation XIV, les accords pleins de la main gauche sonnent en 2001 de façon compacte, alors que leur « transparence » (individuation de chaque note de l'accord par le timbre et donc le toucher) donnait autrefois une vie sonore à cette sorte de pédale, faisant rayonner le chant. Cela est si vrai que Brendel accentue maintenant la première des deux quadruples croches de la mélodie pour lui donner de l'expression. Tout autre choix que le phrasé impassible de ce chant, infiniment plus troublant lorsqu'il se dégage de l'aura des accords, dans la première conception.



Ce problème de timbrage polyphonique des accords apparaît encore plus clairement dans la variation XX, où le tempo lent et l'écriture en longues durées harmoniques exigent une constante variété et subtilité d'attaques, jamais heurtées et rayonnant longtemps. Ce jeu permanent entre la sensation de non percussion de l'accord – le laissant vivre jusqu'au suivant pour assurer la continuité de la ligne, malgré les accidents harmoniques les plus inattendus – et la façon de timbrer plus franche (parfois claire comme un son de cloche) sur les climax harmoniques ou selon les registres de l'instrument, tout cela créait dans la première version une sorte de pulsation interne malgré la régularité métrique. Alors que c'est cette dernière, marquée par une attaque plus percutante et moins différenciée, qui raidit la dernière version. Là où le son tenait, quelle que soit la nuance (et le plus souvent entretenu par résonance avec la basse), chaque attaque donne maintenant l'impression d'un pas, puis d'un autre, comme au hasard, sans cette direction intérieure de l'ensemble, cap tenu dans une série d'éclairages troubles.



Un dernier cas montre encore ce qui a évolué dans la sonorité : la variation VIII. La belle mélodie des accords de la main droite semble maintenant épelée, parce que forcée, au lieu de constituer une ligne de chant faisant oublier le piano ; ce qui était le cas autrefois, par surcroît entretenu par une main gauche beaucoup plus phrasée. Il semble même que l'interprète soit conscient de ces déperditions, au point d'altérer la nuance *piano, dolce e teneramente*, (miraculeusement maintenue dans son premier enregistrement), ainsi que la rigueur du tempo (*poco vivace*), souvent dérouté par le *rubato* ou les accents expressifs trop explicites.



Il va de soi que cet appauvrissement des couleurs sonores se ressent aussi dans la réalisation polyphonique des deux variations fuguées (XXIV et XXXII). Je ferais alors l'hypothèse que cette nouvelle manière de traiter l'instrument est consciente et assumée, me fiant à ce que Brendel raconte dans *Le Voile de l'ordre*.

- À cette époque, celle du pianiste quadragénaire, votre technique s'est-elle encore développée et affinée ?

- Je le suppose ; cela s'est fait aussi bien dans l'affinement que dans l'endurance, et surtout dans l'énergie. Quand j'étais jeune, je jouais plutôt doucement. Enfin, c'est ce que je dirais aujourd'hui.

- À quoi cela tenait-il ?

- Au fait que j'ai répété assez longtemps dans des salles qui résonnaient beaucoup et où le son était fortement amplifié. Cela tenait aussi au fait que j'ai très longtemps joué dans d'assez petites salles. Et au fait que je n'ai pas eu d'enseignant pour me dire d'élargir le son, la dynamique. À quarante ou cinquante ans, j'avais vraisemblablement deux fois plus de volume qu'au début.

- Cette évolution, vous l'avez induite volontairement, ou bien est-ce que cela s'est produit tout seul ?

- Ce sont d'abord des amis qui m'ont dit que je devais évoluer sur ce point. D'un autre côté, c'était aussi un besoin musical. J'avais toujours joué de bon coeur le *Concerto en ré mineur* de Brahms. Cela m'a aidé à développer un jeu plus ample^[13].

Une telle recherche peut évidemment avoir favorisé l'ampleur de la sonorité, mais sans doute au détriment de ses caractéristiques naturelles, ainsi qu'on peut l'entendre dans ces comparaisons. Ce qui a été gagné en « poids » amoindrirait la variété du toucher et même la virtuosité. Cela peut d'ailleurs se vérifier pour d'autres œuvres du coffret Brilliant Classics, réenregistrées plus tard pour Philips.

Un troisième point de vue concerne la dynamique de l'ensemble et peut se remarquer dans quelques exemples caractéristiques. Le premier semble d'abord prêter à discussion, parce qu'il interprète librement le texte : on tient ordinairement pour blâmable de doubler un *crescendo* par un *accelerando*. Ce que fait néanmoins le jeune Brendel dans la variation XVIII, soulignant ainsi le

caractère fantasque du brusque changement d'écriture à mi-parcours.



Les versions plus tardives reviendront à plus de sagesse, ce qui ne veut pas forcément dire plus d'imagination, surtout après une orchestration moins prononcée des registres extrêmes dans le passage initial.

Dans la variation suivante



Brendel accentuait plus distinctement la réponse décalée du motif à la main gauche, comme une folle poursuite de celui-ci par son ombre. Plus tard, une sorte d'homogénéisation des deux plans en un seul fait disparaître le fantastique de l'écriture. Une fois de plus la question du timbre s'allie à la perception dynamique.

Pour la variation comique invoquant Leporello dans *Don Giovanni*, la manière tardive d'accentuer les premiers temps, sur le modèle de la deuxième mesure, freine une progression vertigineuse dans la première version.



L'ensemble de ces remarques, selon les trois points de vue différents que j'ai privilégiés, peut se concentrer dans trois des variations finales (XXIX, XXXI et XXXIII), où l'étonnante vitalité de la jeunesse paraît désormais figée par une sorte de mise à distance.

IV

Pareille involution peut être le résultat, comme on l'a remarqué, d'un changement dans la technique pianistique. Mais aussi bien le fruit d'une vision plus réfléchie, ce qui n'aurait rien de surprenant de la part d'un interprète qui s'exprime parallèlement avec tant d'intelligence dans ses écrits. Dans *Musique, côté cour, côté jardin*, en 1990, un chapitre entier est consacré aux *Variations Diabelli*[\[14\]](#). Brendel reprend des textes déjà cités ici, avec des analyses détaillées de certaines variations et propose même des titres comme guides de l'imaginaire pour chaque variation ; à l'instar de ce qu'avait fait Alfred Cortot dans ses éditions de Chopin. Toutes ces réflexions, pour intelligentes qu'elles soient, ont peut-être altéré la spontanéité réfléchie de son premier enregistrement, dans la suite de son exécution étincelante des *Variations « Venni amore »*[\[15\]](#) et de ce qu'il écrivait peu de temps après (1966) dans *Réflexions faites*[\[16\]](#).

Les leçons que le pianiste peut tirer des oeuvres à variations et le plaisir que l'auditeur peut y trouver leur seront utiles pour aborder les Sonates. Les Variations demandent rapidité d'adaptation, précision et délicatesse dans la caractérisation, ainsi que l'aptitude à concevoir chacune d'elles comme ayant une identité propre. [...] Nous réalisons ainsi qu'il ne faut pas dramatiser inutilement certains passages des Sonates, et que l'image d'un Beethoven héroïque est une représentation assez bornée du XIXe siècle bourgeois. [1966].

La question se pose finalement : le temps écoulé pourrait engendrer des mutations comparables chez autres grands instrumentistes ? Deux exemples, parmi d'autres possibles, viendraient à l'esprit. Alfred Cortot^[17], dans ses dernières apparitions en public, avait certes perdu en virtuosité et en sûreté, mais cela n'affectait nullement, dans mon souvenir de ses derniers concerts, la richesse sonore de son jeu, pas plus que son imagination poétique. Des critères physiques ont certes altéré plus tard, on le sait, le miracle sonore du jeune Yehudi Menuhin, sans porter préjudice à sa ferveur. Si l'on revenait à des problèmes de technique instrumentale, il serait possible de s'interroger sur un épisode que raconte *Le Voile de l'ordre* :

- *Vous continuez à vous voir en mouvement, même au cours des vingt-cinq dernières années ?*

- J'espère n'être ni pétrifié, ni gelé. J'espère que ça ne s'arrêtera pas tout de suite. Il y a huit ans, il y a eu une grande coupure : j'ai dû m'arrêter quelques mois après une tournée avec le Philharmonique de Berlin, intégrée un peu rapidement à mon planning. [...] Pendant le vol, déjà, j'ai ressenti des douleurs dans mon bras gauche. J'ai donné les concerts tout de même. C'était une erreur. Ensuite, pendant un an, peut-être plus, j'ai été en crise. Je suis allé voir différents médecins, des physiothérapeutes, des ostéopathes, et je finissais par désespérer à force d'entendre des pronostics qui ne devenaient pas réalité. Un acupuncteur connu m'a dit : « Si trois séances ne font rien, changez de métier ». [...] Peu après, j'ai enfin consulté à Munich un célèbre médecin du sport qui a une méthode de traitement tout à fait spéciale, tellement personnelle que certains médecins aiment bien l'attaquer. Je ne peux dire qu'une chose : manifestement, il m'a permis de continuer à jouer, et il m'a aussi donné la confiance nécessaire pour que les choses progressent. Aujourd'hui, je ne le vois plus que rarement. Mon état s'est manifestement stabilisé^[18].

Cette crise est néanmoins tardive puisqu'elle remonterait aux années 90 ; en chercher les raisons antérieurement pourrait avoir un sens, encore faudrait-il pour cela que l'auteur le permette, parce qu'il s'en serait expliqué...

En tout état de cause, on peut aussi se souvenir qu'il existe parfois chez de grands artistes un certain fléchissement de l'invention créatrice. Les dernières toiles de Courbet paraissent tristement académiques en regard de l'insolence

juvénile qui a tant choqué en son temps et fait aujourd'hui sa gloire. Lorsque Conrad renonce dans ses romans aux sources de sa veine maritime, ce qu'il écrira dès lors devient beaucoup plus conventionnel. Le cinéma de Bernardo Bertolucci s'engage, à partir de l'ambitieux *1900*, dans la voie de la superproduction et du grand spectacle, tournant le dos à des films à forte implication sociale et politique aussi imaginatifs que *La Stratégie de l'araignée* ou *Le Conformiste*. Peut-être faudra-t-il convenir un jour que la carrière internationale d'Alfred Brendel, pour glorieuse qu'elle ait été, a laissé derrière elle un jeune musicien passionnant, que l'on redécouvrira dans les enregistrements qui paraissent au moment même où il se retire de la scène.

Quelles que soient les diverses hypothèses que j'ai évoquées au sujet de l'interprète (modification du jeu instrumental, réflexion plus intellectuelle, fléchissement de l'inspiration), cela me ramène à Beethoven, dont l'immense courbe créatrice ne renie jamais la verve torrentielle de sa jeunesse, jusque dans les formidables *Variations Diabelli*. Peut-être n'est-ce pas un hasard si Brendel leur a donné d'abord une intrépidité et un brio qu'il ne retrouvera plus par la suite. Un ton qui demeure aujourd'hui si vivace, même en regard des interprétations plus colossales de géants qui viendront après, comme Richter ou Sokolov. Peut-être une telle interprétation du dernier Beethoven tire-t-elle sa verdeur, venant d'un homme autour de la trentaine, aussi impétueusement doué et surgissant par surcroît dans le climat de renaissance effervescente de la musique qui a suivi le cauchemar de la deuxième guerre mondiale. À cet âge et dans ce temps, peut-être voyait-il plus juste alors, d'un point de vue plus proche du premier Beethoven, tout ce que le dernier n'a jamais perdu de vue – jusqu'à la fin, souveraine et concentrée tant qu'on voudra – d'une inaltérable jeunesse.

[1] Alfred Brendel, *Réflexions faites*, traduction Dominique Miermont et Brigitte Vergne, Buchet/Chastel, 1979, p. 215 : « Entretien avec Jeremy Siepman » en 1972.

[2] Alfred Brendel, *Le Voile de l'ordre*, entretiens avec Martin Meyer, pour son 70^e anniversaire, traduction Olivier Mannoni, Christian Bourgois, 2002, p. 135.

[3] 35 CD Brilliant Classics.

[4] 1988 : en studio, Philips 426 2322, parution 1990 ; 2001 : *live* au Royal

Festival Hall, Philips 475 8322, parution 2007.

[5] Ce que dit la traduction du texte de présentation du disque ; l'original allemand est un peu différent : « Eine weitere Live-Aufnahme (...) soll meine Begeisterung für dieses Meisterwerk des musikalischen Humor ein allerletztes Mal dokumentieren ».

[6] Gallimard, 2001, p. 48-50.

[7] Texte d'Alfred Brendel pour l'enregistrement de 1988, repris dans celui de 2001.

[8] Et qui se retrouve pourtant dans les *Bagatelles* op. 126 (dernier mot de Beethoven au piano), ainsi que dans le *Quatuor* op. 135 et le Finale de remplacement pour le *Quatuor* op. 130, ses ultimes compositions.

[9] *Le Voile de l'ordre*, *op. cit.*, p. 34.

[10] *Réflexions faites*, *op. cit.*, p. 12.

[11] *Op. cit.*, p. 12-13.

[12] *Le Voile de l'ordre*, *op. cit.*, p. 63.

[13] *Op. cit.*, p. 82.

[14] « L'envers du sublime », *Musique, côté cour, côté jardin*, traduction Ernst-François et Rose-Marie Podlesnigg, Buchet/Chastel, 1994, p. 57-75.

[15] Enregistrées entre 1958 et 1960, comme il est dit dans *Réflexions faites*, *op. cit.*, p. 13.

[16] *Op. cit.*, p. 17.

[17] Qui est, avec Edwin Fischer et Wilhelm Kempff, l'objet d'une admiration particulière de Brendel.

[18] *Op. cit.*, p. 89-90.