

**Brahms, inventeur du passé ?
On sait combien de malentendus
résultèrent des distances prises
par le compositeur vis-à-vis
des défenseurs d'une « musique
de l'avenir » visant l'abolition
des cadres structurels au profit
d'une expression dramatique et
picturale accomplissant le moi
du créateur dans un jaillissement
sans retour.**

Flux et reflux, rumination de la mémoire, trament au contraire le texte brahmsien, suivant un mouvement de dissolution et recomposition des sujets thématiques, de l'écoulement rythmique et des strates harmoniques non sans similitudes avec le logiciel proustien qui bouleversera quelques décennies plus tard les formes et le langage littéraires. Qu'il ait drainé dans son sillage nombre de musiciens moins enclins à la rupture qu'à l'introspection au miroir de la tradition, tel Dohnányi, est révélateur de cette invention de la nostalgie à la fin du XIX^e siècle, à laquelle on ne saurait cependant limiter Brahms, même s'il fallut attendre Schoenberg pour que la dette des modernes à son égard soit reconnue.

Il serait par ailleurs trop facile de considérer Ernő Dohnányi (1877 – 1960) comme un simple suiveur, même si le *Quatuor à cordes n°1*, composé avant l'âge de vingt-deux ans, témoigne de l'influence des deux *Quatuors à cordes op.51* publiés à quarante ans par Johannes Brahms (1833 – 1897) au terme d'une longue gestation de près de dix années, ponctuée de nombreuses tentatives infructueuses.

« S'il n'y a aucune citation littérale, les similitudes de caractère sont frappantes, soulignent les membres du Quatuor Psophos. Le premier quatuor de Brahms est l'un de ceux que nous avons le plus longuement mûri au concert. Lorsqu'est venu le moment de le livrer au micro, le couplage avec Dohnányi est apparu comme une évidence. Non pour les comparer, car s'il est déjà difficile de rivaliser avec Brahms, cela n'aurait de surcroît guère de sens avec une des ses œuvres de la pleine maturité, confrontée à celle d'un jeune compositeur. Mais afin d'illustrer un étrange phénomène de réciprocité entre des mouvements qui paraissent se répondre d'une partition à l'autre. Car ce n'est pas seulement le rapport à la forme classique que Dohnányi va chercher chez Brahms. C'est aussi une sensibilité au passé enfui, et une façon d'intégrer l'héritage populaire et folklorique.

Si Bartók ou Kodály ont une approche affirmative du folklore hongrois, qui structure leur langage musical et leur relation à la modernité, celle de Dohnányi est essentiellement allusive. On a même le sentiment que vibre chez lui une corde intime éveillée par ce père spirituel de la musique hongroise qu'est... Brahms !

Ce dernier avait découvert ce riche patrimoine dès l'adolescence, grâce à son ami le violoniste Ede Reményi. S'il n'est certes pas utilisé dans les quatuors d'une façon objective comme dans les danses pour orchestre, il n'est pas interdit d'en voir une trace discrète dans certains thèmes aux couleurs tziganes, et plus encore dans les accents décalés sur les débuts de phrase qui parsèment le troisième mouvement. János Starker et György Sebők, avec qui notre violoncelliste a travaillé la première *sonate pour piano et violoncelle*, insistaient beaucoup sur cette signature rythmique, qui était pour eux totalement hongroise – mais sans doute n'étaient-ils pas d'une impartialité absolue !

Ce parallélisme dans le rapport au temps entre les deux compositeurs est particulièrement net pour les sections lentes. Brahms a intitulé *romance* le second mouvement de sa pièce. On a parfois voulu y voir l'expression de son amour pour Clara Schumann, volontairement renvoyé dans le champ du souvenir et retenu par le voile de la mémoire. Mais au-delà d'une interprétation biographique, c'est toute sa sensibilité à l'égard de l'ancien, du désuet qui s'exprime, excluant toute mièvrerie pour mettre en exergue ce qui, du passé, nous reste comme seule preuve tangible de notre existence présente. Dohnányi procède de même avec son troisième mouvement, et même la délicatesse du premier, évoquant une sérénade, témoigne du désir inquiet de garder entre ses doigts la poussière du beau, qui donne la force d'affronter un futur incertain. »

Si le dix-neuvième siècle de Brahms ne fut évidemment avare de conflits ni esthétiques, ni militaires, Dohnányi vécut en effet une époque où l'impératif de modernité se crispait dans les convulsions du double suicide de la culture européenne, perpétré par les guerres mondiales. Il y réagit d'une façon ambiguë, tant au travers de sa vie professionnelle que de son œuvre.

Pianiste virtuose et excellent chef d'orchestre, il connut dès vingt ans un éclatant succès comme interprète en Europe et aux États-Unis. Brahms eut le temps de louer les premières œuvres du jeune compositeur avant de disparaître, mais c'est surtout Joseph Joachim, violoniste fétiche et complice du vieux maître, qui prit Dohnányi sous son aile, lui ouvrant les portes de la Hochschule de Berlin où il allait enseigner de 1905 à 1915.

Dans la Hongrie indépendante, mais humiliée par la défaite, le musicien allait occuper une position de pouvoir écrasante, cumulant au fil des années la direction de l'Académie Franz Liszt, de l'Orchestre Philharmonique et de l'Orchestre de la Radio de Budapest. Il s'honorait en programmant très peu ses propres œuvres, et en donnant au contraire le plus large écho aux nouvelles pièces de Bartók et de Kodály. Pédagogue recherché, il exercerait une forte influence sur des interprètes aussi brillants que Géza Anda, Annie Fischer, György Cziffra ou Georg Solti.

Malgré de rares épisodes de rébellion et quelques gestes parcimonieux pour protéger des proches d'origine juive, son image serait toutefois ternie par une allégeance de plus en plus marquée au pouvoir autoritaire en place et un antisémitisme allant au-delà des demandes officielles (l'Académie Liszt se fermerait à sa demande à tous les élèves et professeurs juifs). Pourtant, son fils Hans, issu de son premier mariage et installé à Berlin, figurerait au premier rang des opposants à Hitler, engagement motivé par ses idéaux humanistes et antiracistes – il serait exécuté par les nazis dans les derniers jours de la guerre, laissant un orphelin adolescent, le futur chef d'orchestre Christoph von Dohnányi. Et si l'aïeul prendrait à ce moment là le chemin des États-Unis, ce ne serait pas, comme Bartók avant-guerre, par idéal antifasciste, mais pour échapper à l'avancée des troupes soviétiques.

Naturalisé américain, il coulerait des jours heureux en Floride, y achevant sa carrière d'enseignant et mettant les dernières touches à une œuvre musicale elle aussi tissée de paradoxes. Jusqu'à la première guerre mondiale, l'influence de Brahms resterait dominante, mais nullement inhibitrice, conduisant Dohnányi sur des chemins aussi personnels sur le plan du développement structurel que de la sensibilité, ce qui, après le premier quatuor, apparaît également sous son meilleur jour dans la *Symphonie n°1 op.9* et la *Suite pour orchestre op.19*.

Affichant de façon moins magistrale des influences américaines à la fin de sa vie, le catalogue de l'exil des accents d'une poignante sincérité, avec noirceur contenue et la tentative d'une impossible intégration d'un matériau issu des traditions des propres déchirements du compositeur. Comme si dans sa maturité au jeune homme qui le fuyait monde d'hier...

folkloriques hongroises entre les deux guerres, compositeur trouve à nouveau au moment de en particulier la *Symphonie n°2 op.40*, dont la synthèse entre romantisme, modernisme et divers pays belligérants reflète sans doute les le présent, dans sa violence, s'imposait finalement autrefois dans l'idéalisation brahmsienne du