

A la mémoire de Norbert Brainin

Fondateur et premier violon du légendaire Quatuor Amadeus

■ Le vide laissé par la mort de Norbert Brainin, le 10 avril 2005, à l'âge de 82 ans, est inestimable. Avec lui, le monde perd l'un de ces grands artistes, de ces êtres humains qui par leur intégrité morale et leur charisme exceptionnel, marquent leur époque en ayant su transmettre au monde entier, à travers toutes les cultures, ce qui est le propre de l'homme : la joie du travail créatif. Les cours que donnait Brainin, principalement à de jeunes musiciens, étaient denses, rigoureux et exigeants, jamais pédants, mais toujours inspirateurs et pleins d'esprit, afin de les amener à comprendre comment interpréter les grandes œuvres classiques de manière à *ennoblir* l'âme de leur auditoire. Ceux qui ont eu la chance d'assister à l'un de ces cours ont pu comprendre la signification profonde de l'exigence de Beethoven : «*So streng wie frei* » (avec autant de rigueur que de liberté). Cette haute exigence morale, valable pour l'art classique comme pour toute science, accompagna Brainin durant toute sa longue vie d'artiste. Il l'intégra consciemment dans «son» Quatuor Amadeus, recherchant toujours son accomplissement.



Pouvoir exprimer dans un quatuor le grand art de l'écriture à quatre voix (dont Beethoven acquit une maîtrise inégalée dans ses quatuors à cordes tardifs), «*de sorte que les auditeurs commencent à comprendre ce concept, est pour l'artiste que je suis ma raison d'être, ce qui me donne le sens d'avoir vécu une vie d'artiste accomplie*». Combien de fois, au cours de nos nombreuses discussions et interviews, avons-nous entendu Norbert prononcer cette phrase, par laquelle il choisit encore de conclure son interview avec *Ibykus*, en juillet 2004 – qui fut, malheureusement, la dernière de sa vie. (voir pages suivantes)

«*Nous étions simplement à l'écoute de la musique. Encore et toujours* » ; c'est la réponse qu'il donnait lorsqu'on lui demandait comment le Quatuor Amadeus avait atteint une telle maîtrise de l'interprétation. Il ajoutait qu'il était l'un des seuls violonistes encore en vie à avoir reçu une formation dans la technique du violon «autorisée» par Beethoven lui-même, sans laquelle «*il est impossible d'exécuter les quatuors tardifs de Beethoven*».

Né à Vienne en 1923, son enthousiasme et son talent pour le violon se manifestèrent dès l'âge de six ans, lorsqu'il entendit Yehudi Menuhin, «l'enfant prodige», alors âgé de douze ans, en concert. Après l'Anschluss d'Hitler, en mars 1938 – le jour même du quinzième anniversaire de Norbert -- la famille décida de mettre les enfants en sécurité à Londres. Carl Flesch accepta Norbert comme élève, jusqu'à ce que la Deuxième Guerre mondiale coupe court à sa formation. Les Nazis ayant commencé à bombarder Londres, Flesch se réfugia à Rotterdam.

Norbert suivit alors l'enseignement de Max Rostal, l'assistant de Carl Flesch, mais, étant considéré comme un « étranger ennemi », il fut envoyé dans un camp d'internement, où il rencontra Peter Schidlöf, qui était presque du même âge. Peter Schidlöf était lui aussi un juif émigré de Vienne et un violoniste de talent ; Brainin et Schidlöf devinrent bientôt des amis inséparables, suite, entre autres, aux représentations du concerto pour violon de Mendelssohn

qu'ils avaient données dans le camp (Schidlöf jouant la partie solo et Brainin «l'orchestre»). Ils devaient le rester toute leur vie.

Lorsque Brainin put reprendre ses études avec Rostal, celui-ci dispensait aussi des cours gratuits à deux violonistes complètement sans ressources – Peter Schidlöf et Siegmund Nissel, également originaire de Vienne, qui étaient internés dans un camp sur l'île de Man. Leur destin commun d'émigrants et la vie menée en camp d'internement rapprocha ces trois futurs membres du Quatuor Amadeus sur le plan humain, puis artistique, lorsqu'ils jouaient ensemble dans un orchestre de chambre de Max Rostal ou en quatuor.

En 1946, Brainin participa au concours *Carl Flesch*, créé en l'honneur de son ancien professeur, qui venait de mourir – avec la ferme intention de le remporter ! Son interprétation du concerto pour violon de Brahms convainquit totalement le jury. Le premier prix était un concert avec la *BBC-Symphony-Orchestra* de Londres ; il choisit (ce qui était déjà révélateur) le concerto pour violon de Beethoven. Dès lors, une grande carrière de soliste internationale s'ouvrait à lui.

Tout en se préparant à ce concert, Brainin jouait en quatuor avec ses amis Peter et «Siggie», auxquels se joignit le violoncelliste Martin Lovett. «*Je voulais ainsi me développer d'un point de vue musical et artistique. C'est alors que quelque chose de décisif se passa dans ma tête, dans mon âme et dans mon cœur ; la musique en était clairement la cause. Surtout les quatuors de Beethoven, mais aussi ceux de Schubert, Mozart et Haydn... Je ne pouvais plus penser à rien d'autre... Déjà en 1947, j'avais le pressentiment que le quatuor allait devenir ma vraie raison de vivre.*»

Cela s'est passé ainsi. La première représentation (non officielle) du «Quatuor de Brainin» en 1947 fut un énorme succès ; mais les véritables débuts du *Quatuor Amadeus* (qui joua jusqu'à la mort prématurée de son altiste Peter Schidlöf, en 1987, sans le moindre changement de musicien, établissant ainsi un record unique dans l'histoire de la musique)

eurent lieu le 10 avril 1948 et connurent un immense succès. De même que le premier concert donné sur le sol allemand, à Hambourg en 1950, où «*le public faillit tout casser dans un débordement d'enthousiasme*».

Dès lors, Brainin et «son» Quatuor s'imposèrent de plus en plus comme une *institution* musicale, instaurant des critères internationaux dans l'interprétation des grands quatuors classiques – surtout les quatuors à cordes tardifs de Beethoven, véritable *raison d'être* de ces quatre musiciens.

Un autre aspect de la vie de Norbert mérite également d'être mentionné, car il s'avère exemplaire, étant donné que pour lui, la question morale, tout comme son implacable rigueur et son intégrité artistique – son incessante *recherche de la vérité* – ne s'appliquaient pas seulement à l'*art sublime*, mais aussi à la vie de tous les jours, c'est-à-dire à la politique. Nous faisons allusion ici à sa relation avec l'opposant politique américain Lyndon LaRouche, auquel une étroite amitié l'a uni durant ces vingt dernières années.

Son amitié avec LaRouche

Cette amitié était fondée – comme toujours dans pareil cas – sur un échange intensif de grandes idées. Avant leur première rencontre, au printemps 1986, Brainin avait déjà lu quelques écrits de LaRouche sur la philosophie, la musique et – évidemment – la politique. Lorsqu'ils se rencontrèrent non loin de Wiesbaden, en Allemagne, leur sujet de discussion fut le *Quintette à corde* de Schubert – l'un des « projets de musique » sur lesquels LaRouche travaillait alors. Pendant deux heures, Norbert démontra (sans partition) par des gestes, par le chant et le piano, la relation entre les cinq voix de cette œuvre magnifique qu'il connaissait par cœur. Il se développa par la suite une collaboration extrêmement fructueuse entre les deux hommes.

Ainsi, en décembre 1987, alors que LaRouche était poursuivi en justice dans un procès purement politique qui devait déboucher sur son emprisonnement, Norbert Brainin donna, accompagné du pianiste Günter

Ludwig, un concert de solidarité en sa faveur au Jordan Hall de Boston, avec des sonates de Mozart, Brahms et Beethoven. Durant plusieurs années, il donna des récitals de sonate au profit de LaRouche dans la capitale des Etats-Unis, mais également dans plusieurs villes européennes – dont Paris, Milan, Munich, Hambourg et Wiesbaden. Il visita son ami deux fois en prison à Rochester, où, malgré le bruit infernal qui régnait autour d'eux, ils discutèrent pendant plusieurs heures de composition classique – notamment du principe du motif générateur (*Motivführung*), auquel Norbert attachait une grande importance.

Son engagement pour le «diapason bas»

Norbert s'engagea activement dans une collaboration musicale et scientifique avec LaRouche. A la fin des années 80, il prit parti en faveur du diapason à 256 Hz, le *la* du diapason 432 Hz de Verdi, un débat qui avait été lancé par Renata Tebaldi au cours d'une discussion avec LaRouche. Après de longues discussions sur l'importance *scientifique* – et pas seulement pratique, à l'évidence – d'un diapason homogène, plus bas que le «diapason de Karajan» en vigueur aujourd'hui et qui, situé à plus de 440 Hz, est absurde et haut. Brainin s'engagea à fond dans cette cause, dont il avait immédiatement reconnu l'importance cruciale.

Il prouva la supériorité du «diapason bas», reconnue entre-temps par plusieurs de ses grands «collègues instrumentaux», comme son ami András Schiff – les chanteurs étant d'avance acquis à cette cause, à quelques exceptions près – dans de nombreux concerts-démonstration. Durant ces concerts, il ne manquait jamais de rappeler que c'était Lyndon LaRouche qui avait lancé cette campagne internationale.

Le motif générateur

En même temps, Brainin s'intéressait à un principe de composition qui l'occupait déjà depuis plusieurs années, ce qui n'a rien de surprenant

pour un artiste qui, pendant quarante ans, n'avait cessé d'étudier tous les grands quatuors à corde classiques et de les interpréter en concert : c'était le principe du *motif générateur*, ainsi nommé par Brainin, mais développé par Joseph Haydn.

Durant une «classe de maître», fin 1995 à Dolná Krupá, un château près de Bratislava en Slovaquie (où Beethoven aurait séjourné occasionnellement), Brainin expliqua que personne encore, à part LaRouche, n'avait compris dans toute sa portée la signification exceptionnelle de ce principe de composition, que Mozart avait continué à développer de manière décisive et que Beethoven avait porté à une maîtrise absolue. Durant toute une semaine, Brainin travailla avec le Quatuor Moyzes et le Quatuor Auer, démontrant à l'aide de quatuors de Beethoven la signification du *motif générateur*. «*Le jeu en quatuor n'est pas un divertissement, mais une chose extrêmement sérieuse, une science*», disait Brainin. Son plus cher désir était de comprendre et d'interpréter de façon juste cette dimension scientifique de la musique, c'est-à-dire le contenu réel de l'œuvre «derrière les notes» (Furtwängler). Là, il n'acceptait aucun compromis et n'admettait aucune plaisanterie, et le charme viennois avec lequel il exprimait ses suggestions (ou ses critiques) n'y changeait rien.

L'immense charisme artistique de Norbert Brainin reposait sur cet immuable sérieux concernant les thèmes profondément humains. Il nous en livra un des exemples les plus émouvants début décembre 1989, peu de temps après la chute du mur de Berlin, lorsqu'il participa à une «*Matinée musicale Beethoven pour l'unité allemande*» à Berlin, en l'honneur de la population de la RDA. Si la représentation des trois sonates de Beethoven (opus 12,3 ; opus 96 et opus 47, les fameuses «sonates à Kreutzer») suscita déjà des débordements d'enthousiasme, la réaction après le rappel final fut le plus grand compliment : un silence prolongé, suivi de plusieurs minutes d'applaudissements, car, en cette période mouvementée, Brainin avait trouvé exactement le ton juste avec son interprétation de l'*Adagio* de la «Sonate du printemps» de Beethoven.

Un exemple tout aussi bouleversant était le concert qu'il donna le 24 mars 1993 à Birmingham (Alabama) en l'honneur du défenseur des droits civiques, Martin Luther King, assassiné 25 ans plus tôt. Le maire de Birmingham décréta le 24 mars 1993 «*Jour du concert de Norbert Brainin en hommage aux droits civiques*» et lui remit un diplôme d'honneur. Amelia Boynton Robinson, qui s'était battue aux côtés de Martin Luther King dans les années 60 pour obtenir le suffrage universel pour les Noirs d'Amérique, déclara par la suite : «*Ce genre de concert sème la bonne graine pour une fusion entre le Mouvement des Droits civiques et la culture classique, que nous devons faire revivre aux Etats-Unis.*»

Chaque époque connaît des personnalités de musiciens sublimes, qui, en raison de leurs capacités artistiques et de leur intégrité morale, sont capables non seulement de toucher, stimuler et enthousiasmer les gens au plus profond d'eux-mêmes, mais ont aussi la force de marquer de leur empreinte la culture de leur époque. A ces grandes personnalités du XXème siècle appartiennent sans aucun doute Wilhelm Furtwängler, Pablo Casals, Yehudi Menuhin... et Norbert Brainin.

Hartmut Cramer



Entretien avec Norbert Brainin, premier violon du Quatuor Amadeus*

«Il faut être à l'écoute de la musique, encore et toujours !»

■ Ces vingt dernières années, Norbert Brainin, premier violon du légendaire Quatuor Amadeus, a accordé plusieurs entretiens au magazine culturel allemand *Ibykus*, mais aucun n'atteignait l'intensité de cette interview réalisée en

juillet 2004 par Ortrun et Hartmut Cramer. Nul ne pouvait soupçonner alors que ce serait la dernière de sa vie (il est décédé le 10 avril dernier). Or, elle résume en quelque sorte toute sa vie artistique.

Le fait que Norbert Brainin ait décidé, en 1947, de se consacrer au quatuor, alors qu'il était promis à une grande carrière de soliste virtuose, en dit long sur ses qualités de musicien et sa force de caractère ; ce qui importait avant tout, pour lui, c'était de donner une représentation créative de l'idée musicale. Les divers concerts de par le monde et les nombreux enregistrements, mais surtout l'interprétation des derniers quatuors à cordes de Ludwig van Beethoven, témoignent de la maîtrise avec laquelle lui et ses collègues, le violoniste Sigmund Nissel, l'alto Peter Schidlöf et le violoncelliste Martin Lovett, relevèrent le défi artistique consistant à transmettre la musique classique aux auditeurs de sorte qu'elle «pénètre» et ennoblisse leur âme.

Dans le domaine politique, Norbert Brainin fit, là encore, preuve d'un courage exceptionnel en s'engageant en faveur de Lyndon LaRouche alors que celui-ci était poursuivi par la justice américaine, sur ordre des cercles néo-conservateurs, avant d'être injustement condamné à quinze ans de prison fin 1988. Brainin donna alors, en compagnie du pianiste Günter Ludwig, des concerts de solidarité pour LaRouche, dont plusieurs aux Etats-Unis. En outre, il lui rendit visite en prison, où, dans des circonstances très difficiles, il lui fit part de sa redécouverte du *Motivführung* (motif générateur), le principe de composition révolutionnaire mis en œuvre par Haydn. LaRouche fut immédiatement enthousiasmé par cette idée, qu'il approfondit dans un document intitulé *La révolution mozartienne*. Il s'ensuivit entre les deux hommes un dialogue extrêmement fructueux.

Qu'est-ce qui permit au Quatuor Amadeus, qui joua pendant presque quarante ans avec les mêmes musiciens, de découvrir les secrets de l'interprétation de la musique classique ? C'est ce que Norbert Brainin nous décrit dans cet entretien.

Monsieur Brainin, la situation culturelle et politique s'est fondamentalement transformée depuis un demi-siècle. A l'époque, nul ne contestait le pouvoir de l'art classique d'élever, ou d'ennoblir (dans le sens schillérien du terme), la population et de créer, plus généralement, un climat d'optimisme culturel. Ainsi, dans les années 50 et 60, il semblait encore impensable qu'une musique pop plus que médiocre soit prise au sérieux, ou que des pratiques comme le «crossover», qui alterne grandes œuvres classiques et rengaines primitives de musique rock, soient tolérées dans nos salles de concert. Le public n'aurait guère accepté une telle corruption de l'art, les auditeurs ayant une sensibilité infallible pour l'interprétation du grand art.

Ainsi, lorsque vous êtes venus en Allemagne, en 1950, alors que le Quatuor Amadeus était encore méconnu sur le continent européen, votre concert à Hambourg a reçu un accueil triomphal. Vous disiez, dans la première interview que vous nous avez accordée il y a tout juste vingt ans, que dans leur enthousiasme, les auditeurs avaient failli démolir la salle. D'où vient cet enthousiasme pour la musique classique ?

Cela tenait avant tout, bien sûr, à l'époque et aux conditions politiques d'après-guerre : l'Allemagne avait été quasiment détruite et la population était complètement désorientée. Les horreurs de la guerre étaient encore très présentes à leur mémoire. On comprend qu'après tant d'effroi, ces gens aient terriblement soif de musique classique, d'art et de beauté en général.

Les nazis avaient non seulement interdit «l'art dégénéré», mais aussi de nombreuses œuvres classiques qui pouvaient s'avérer dangereuses pour eux, comme par exemple «Don Carlos» («Donnez-nous la liberté de pensée») et «Guillaume Tell» de Schiller, car Hitler et Goebbels y voyaient un appel direct à la révolte et au tyrannicide. D'autres grandes œuvres, comme la «Symphonie N° 5» ou la N° 3 (dite «Héroïque») de Beethoven, furent perverties pour servir la propagande nazie...

De même que les Anglais ont utilisé Beethoven pour parvenir à leurs fins... C'est pourquoi cette soif immense d'une interprétation juste de l'art classique et, en Allemagne, plus spécialement de la musique classique, était tout à fait naturelle.

Mais l'enthousiasme qui accueillit notre concert à Hambourg était également dû au fait que nous étions Juifs. Cela a certainement joué un rôle. Les gens se sont dit : «L'art classique crée le bon climat pour la paix, la paix entre tous les hommes, et surtout entre Juifs et Allemands». A part nous, il y eut d'autres artistes juifs qui se sont engagés après guerre en faveur de cette entente, surtout Yehudi Menuhin. Parmi les musiciens d'aujourd'hui, Daniel Barenboïm travaille dans ce même esprit. De tels artistes ont contribué de façon colossale à la compréhension entre hommes et entre peuples. Barenboïm fait travailler ensemble musulmans, juifs et chrétiens, et bien sûr tout particulièrement des Juifs et des Palestiniens. Il organise avec eux des concerts où il est à la fois chef d'orchestre et pianiste. C'est ce qu'il faut faire. Il faut montrer que la musique classique, ou l'art classique, appartient à tous les hommes, quelle que soit leur origine culturelle. Cette entente, que Barenboïm promeut de façon exemplaire, surtout chez les jeunes,

est très importante. Même s'il est à déplorer que les efforts actuels soient moins importants qu'après-guerre.

Au fond, ce que redoutaient les nazis, et leurs sympathisants anglo-américains surtout après-guerre, c'était la formidable influence que peut avoir sur la population le sublime, pour emprunter le terme de Schiller, c'est-à-dire cette force morale que le chef d'orchestre Wilhelm Furtwängler transmettait d'une façon extraordinaire grâce à «son» orchestre, le Philharmonique de Berlin. Furtwängler était ainsi un véritable représentant de «l'authentique Allemagne», même pendant la période nazie, et, bien sûr, également après la guerre. La plupart des responsables anglo-américains du programme de «rééducation» des Allemands le savaient très bien, et c'est pourquoi ils voulaient, à l'époque comme aujourd'hui,

nous dit en riant : «Et maintenant, du sublime au ridicule.»

Quelles différences observez-vous en comparant, d'un point de vue général, les critères moraux de la musique des années 50/60 avec ceux d'aujourd'hui ?

La situation est très différente aujourd'hui en ce qu'il existe bien plus de quatuors et d'ensembles qu'avant. Dans les années 50/60, il n'y avait que quelques pianistes et violonistes très célèbres qui se produisaient. Parmi les quatuors d'aujourd'hui, quelques-uns jouent très bien (peut-être pas toujours comme je l'entends, mais ils maîtrisent au moins la technique). La plus grande différence se situe certainement au niveau de la «réceptivité», de la part du public et surtout des médias.

La compréhension de la musique classique disparaît de plus en plus et ce n'est pas tellement la faute des auditeurs eux-mêmes, mais plutôt de la presse et des critiques d'art qui ont contribué de plus en plus énergiquement à changer, voire à déformer, la compréhension générale de ce qu'est la culture et de ses devoirs essentiels vis-à-vis de la société. C'est quelque chose que j'aimerais changer avec ma fondation, «la fondation Norbert Brainin», que je viens de créer. Le but de cette fondation est avant tout de remédier aux erreurs dans l'interprétation d'œuvres classiques ; autrement dit, je veux orienter dans le sens classique tout ce qui touche à la manière de «faire de la musique» et à l'interprétation. J'ai déjà quelques collègues qui m'aident, car je n'y arriverai évidemment pas tout seul.

Pouvez-vous nous donner un exemple de «déformation» dans la compréhension de l'interprétation durant les cinquante dernières années ?

C'est difficile à exprimer avec des mots. Cela concerne avant tout le chant et la production du ton (*Tongebung*). Pour le chant, tout dépend du bon placement de la voix, sinon on n'atteint jamais le bon ton -- c'est vrai pour l'intonation, donc la hauteur du ton, comme pour sa qualité. C'est exactement la même chose pour le jeu du violon, puisque le jeu instrumental est en fait un «chanter» instrumental. Le problème général de l'enseignement de la technique du violon aujourd'hui réside dans le fait que souvent, les professeurs ne savent pas quelle est la cause de la mauvaise production du ton. A cela, il faut ajouter la conception, aujourd'hui si populaire, du «grand ton», qui serait, paraît-il, la marque d'un «grand» violoniste. C'est ainsi que l'on détruit le seul concept devant faire autorité pour un véritable artiste, à savoir que dans l'interprétation d'une œuvre classique, il doit chercher en premier lieu à com-



Le maestro, qui se passionna pour la formation des jeunes, venait de créer la «Fondation Norbert Brainin» pour jeunes musiciens lorsque la mort le surprit.

encourager dans la population allemande d'autres traits de caractère que le sublime.

A propos du sublime, que Schiller place tout à fait consciemment au cœur de l'art classique, car lui seul est «totalement libre», j'ai une histoire amusante, mais aussi pertinente, à vous raconter. Elle montre le haut niveau moral qui régnait encore dans les années 60 en général, mais aussi les exigences intellectuelles et morales que les artistes s'imposaient à eux-mêmes. Pour un concert au Festival d'Aldeborough, nous avions répété avec le compositeur Benjamin Britten son deuxième quatuor à cordes ainsi qu'un quatuor pour piano de Mozart. Après avoir répété le quatuor de Mozart, avec Britten au piano, celui-ci rangea ses notes et, alors que nous nous attendions à ce qu'il nous explique comment jouer son œuvre, il

*L'Amadeus Quartet fut dissous en 1987 suite à la mort prématurée de Peter Schidlöf, l'alto. Norbert Brainin en était le premier violon, Siegmund Nissel le second violon et Martin Lovett le violoncelliste.

munique au public l'idée de la composition, et ce, à travers la forme (*Gestalt*) et le processus de développement du concept général, ce qui signifie que le ton doit être produit avec une intensité bien précise, et non pas simplement avec le volume du ton.

En outre, cette affreuse musique pop joue également un rôle dans cette «déformation» ; elle a des effets dévastateurs sur ce qu'on «aime» aujourd'hui, car on entre en «glissant» dans le ton et il n'existe pas de vraie dynamique. Cela vaut aussi d'ailleurs au sens figuré, surtout dès le début d'une œuvre. Par contre, Wilhelm Furtwängler, que nous venons de mentionner, est le meilleur exemple de la façon dont un artiste parvient d'une part à captiver le public dès la première note, puis à l'impliquer complètement dans tout le processus de développement de l'œuvre classique. Son ton était immédiatement présent et ses fameux coups de baguette sont des exemples typiques de la manière dont un chef d'orchestre doit créer, tant chez les musiciens que chez les auditeurs, ce mélange particulier de tension émotionnelle et d'intelligence éveillée, indispensable à l'interprétation adéquate d'une œuvre classique. (Surtout, ne pas essayer de l'imiter formellement, on ne sait jamais ce qui pourrait se passer !) En général, on peut considérer ainsi les relations géniales de Furtwängler avec son orchestre : il tentait d'amener les musiciens placés sous sa direction à jouer comme *lui* l'entendait (c'est-à-dire du point de vue de l'œuvre entière). Jamais il ne les a laissés jouer comme *eux* le voulaient.

D'ailleurs, Furtwängler ne parlait jamais beaucoup pendant ses répétitions, car en pareille situation, les mots ne servent pas à grand-chose. Tous les participants -- outre le fait évident qu'ils devaient connaître le morceau -- devaient se concentrer entièrement sur la musique, ils devaient l'écouter intensément. Les musiciens

per en l'honneur de mon professeur, le grand Carl Flesch, qui venait de mourir. Le prix était un concert avec la *BBC-Symphony-Orchestra*, pour lequel j'ai joué un concerto pour violon de Beethoven. J'avais gagné le prix pour mon interprétation du concerto pour violon de Johannes Brahms et comme je ne voulais pas rejouer le même morceau, je me suis décidé pour celui de Beethoven. Parallèlement aux préparatifs de ce concert, qui devait avoir lieu un an plus tard, j'ai commencé à jouer en quatuor avec d'autres instrumentistes à cordes et, de plus en plus souvent, avec quelques élèves de l'ancien assistant de Carl Flesch, Max Rostal, auprès de qui j'avais étudié durant la guerre. C'est à partir de 1947 que nous avons commencé à travailler intensément le quatuor, avec mes trois collègues -- l'alto Peter Schidlof, que j'avais rencontré dans un camp d'internement, le deuxième violon Sigmund Nissel, que Peter avait rencontré dans un autre camp, et le violoncelliste Martin Lovett, dont l'amie était une élève de Max Rostal. Lorsque je ne répétais pas pour le concert de Beethoven, je consacrais de plus en plus de mon «temps libre» au jeu du quatuor avec mes trois amis. Curieusement, après le concert de Beethoven, la carrière de soliste m'intéressait moins, mon attirance pour le quatuor à cordes était plus forte. Il était incontestablement devenu le plus important pour moi. Depuis lors, je me suis de plus en plus intéressé à la littérature des quatuors.

Pourtant, au début, jouer en quatuor n'était qu'une occupation secondaire. Je voulais ainsi me développer au niveau musical et artistique. Puis, il se passa quelque chose de décisif, dans ma tête, dans mon âme et dans mon cœur, et c'est la musique qui en était clairement la cause, surtout les quatuors de Beethoven, mais aussi ceux de Schubert, Mozart et Haydn. Cette musique m'avait fait une impression colossale

plus. Il nous a posé les plus grands problèmes du point de vue de l'interprétation. Les différents développements qui ont influencé ses quatuors -- son étude intensive de Jean-Sébastien Bach alors qu'il composait les «quatuors Haydn», son utilisation du *Motivführung* (motif générateur), que Haydn avait déjà commencé -- il nous était très difficile de comprendre cela. Nous n'en avions aucune idée. Ce n'est qu'avec le temps que nous avons compris le développement qui se fait réellement dans un quatuor de Mozart. Pour les novices en musique, cela reste largement incompris. En fait, ils n'y comprennent rien, Mozart reste pour eux une merveille, et quelqu'un de merveilleux...

Comment l'avez-vous compris ?

Paradoxalement, j'ai d'abord compris de moins en moins. Mais nous ne nous sommes pas laissés déconcerter, nous avons simplement continué à être à l'écoute de la musique*. Encore et toujours. Nous avons surtout essayé, par un jeu et une écoute mutuelle plus intenses, de comprendre le processus de développement musical. En fin de compte, nous avons essayé la chose suivante : j'ai dit aux autres : «Je joue et vous me suivez. Vous devez bien sûr jouer, vous aussi, comme vous le voulez [dans vos parties respectives], pour ainsi dire comme vous l'entendez, et moi je m'y adapterai.» Cela a beaucoup amélioré notre compréhension de l'œuvre et notre jeu d'ensemble.

Pour beaucoup, la musique de Mozart représente -- et à l'époque cette opinion était très répandue -- une musique légère et agréable, qui doit être jouée plutôt «doucement». Moi, par contre, j'ai insisté sur le fait que Mozart devait être joué non pas «doucement», mais au contraire intensément, car sa musique renferme une force et une dynamique énormes. Nous avons mis des années avant de pouvoir faire ressortir cette force avec justesse. Entre-temps, nous avons évidemment joué beaucoup de Mozart lors de nos concerts et nous avons beaucoup appris pendant les exécutions, où nous ne faisons que suivre la musique. Nous avons très bien joué dans les salles de concert, ce qui ne nous a pas empêchés de continuer à répéter à la maison, afin de découvrir comment améliorer encore notre interprétation. Nous voulions vraiment comprendre la musique de Mozart et, en fin de compte, nous y sommes parvenus.

Le Quatuor Amadeus a ainsi appris de Mozart comment jouer en quatuor ? L'étude des quatuors de Mozart était-elle donc si primordiale ?

À vrai dire, oui. Mais pas seulement de Mozart, de Beethoven également. Nous nous sommes beaucoup concentrés sur le premier quatuor *op. 18,1* de Beethoven, et aussi, parce que le public nous le demandait, sur *La jeune fille et la mort* et le *Quartetsatz en ut mineur* de Schubert.

Les quatuors *op. 18* de Beethoven sont très étroitement liés par leur contenu aux «quatuors dédiés à Haydn» de Mozart. Beethoven les a étudiés de très près, surtout le *K. 464 en la majeur*. Haydn les avait très sérieusement étudiés également (d'autant plus qu'ils lui avaient été expressément dédiés en tant que «cher ami»), comme on peut le voir et l'entendre dans ses quatuors postérieurs à 1785. Mozart et Haydn entretenaient un dialogue artistique très fructueux et apprirent beaucoup l'un de l'autre.

Sans aucun doute. Il est vrai que nous le savions, mais nous n'en avions aucune idée réelle au début. Il nous fallait d'abord travailler très dur pour acquérir ce véritable savoir et la fa-

* Le terme in die Musik hinein hören, utilisé par Brainin, est difficile à rendre en français ; il signifie écouter la musique mais de manière tout à fait active et très intense, écouter ce que la musique nous dit. Nous avons choisi l'expression «être à l'écoute de la musique».

çon de l'appliquer pour qu'il soit communiqué également aux auditeurs. Lors de notre premier concert en janvier 1948, au Wigmore-Hall de Londres, notre répertoire était composé en tout et pour tout de cinq morceaux, dont trois figuraient au programme.

Lesquels ?

Le quatuor *K.421 en ré mineur* de Mozart, le plus dur et le plus difficile à interpréter des *Quatuors dédiés à Haydn*. Ensuite le quatuor à cordes de Verdi, qui nous a posé moins de problèmes, et le troisième morceau était l'*op. 59,3* de Beethoven, le dernier des trois *quatuors Razoumovski*. C'est lui qui a connu le plus grand succès. Je pense que cette œuvre n'avait encore

jamais été exécutée de manière si vivante à Londres. Évidemment, nous n'avions pas vraiment compris cette œuvre à nos débuts, mais nous étions tellement à l'écoute de la musique, et nous nous sommes tellement laissés inspirer et porter par Beethoven (le public aussi bien sûr), que la représentation fut grandiose et le public d'un enthousiasme sans bornes.

Pour compléter votre «répertoire», quels étaient les deux autres morceaux ?

Un quatuor de Haydn et le quatuor en ut majeur de Mozart, *Les dissonances*, *K.465*.



L'interprétation adéquate des quatuors à corde tardifs de Beethoven fut la «raison d'être» de Brainin.



En vingt ans, une profonde amitié s'est développée entre Lyndon LaRouche et Norbert Brainin.

devaient développer un véritable «sens» de la musique. Furtwängler pouvait obtenir cela par sa gestuelle ou encore avec son laconique «encore une fois». J'ai parfaitement compris cela et j'ai fait de même dans mon quatuor.

L'autre grand problème dans l'interprétation d'œuvres classiques aujourd'hui vient d'une exécution dite romantique, avec beaucoup de *rubatos* arbitraires, c'est-à-dire des variations de tempo et d'humeur, qui n'ont strictement rien à voir avec le développement interne de l'œuvre. Cela aussi, je voudrais le changer avec ma fondation.

Comment cette fondation va-t-elle fonctionner ?

Je ne veux accepter que des étudiants réellement doués, car je veux encourager de véritables talents. Les cours et le logement seront gratuits pour les élèves. Nous sommes encore à la recherche de financement, car l'apport n'est pas suffisant. Le tout sera installé en Italie, à Asolo, entre Venise et le lac de Garde, avec l'établissement d'une véritable école. Plus tard suivront des festivals, des *master classes*, etc. J'ai déjà quelques collègues qui se proposent d'y enseigner, mais il faut que je sois présent également -- du moins au début. J'espère vivre encore assez longtemps pour réaliser tout cela.

À propos de longue vie, pourquoi vous êtes-vous décidé pour le quatuor, alors qu'une grande carrière de soliste s'offrait au jeune violoniste que vous étiez ?

C'est vrai. En automne 1946, une grande carrière de soliste m'était promise, après avoir remporté le prix du «concours Carl Flesch» à Londres, auquel je devais absolument partici-

per et je ne pouvais plus penser à autre chose. Ma carrière de soliste en fut reléguée au second plan.

Vous avez joué pendant presque quarante ans avec les mêmes musiciens -- sans doute un record dans l'histoire de la musique. Vous avez souvent expliqué que l'art d'interpréter de manière adéquate, surtout les quatuors tardifs de Beethoven, était devenu votre raison d'être, ou votre mission dans la vie. En étiez-vous déjà conscient au moment où vous avez pris cette décision ?

C'était juste une décision -- ni pour l'un ni contre l'autre. Mais déjà en 1947, j'avais le pressentiment que jouer en quatuor allait devenir le sens profond de ma vie. La mesure de ce défi, je pouvais aussi la reconnaître auprès des grandes formations que j'avais eu l'occasion d'écouter quand j'étais jeune violoniste à Vienne. Le *Quatuor Rosé* par exemple, dont le premier violon, Arnold Rosé, était le maître de concert de la Philharmonique de Vienne, et aussi le *Quatuor Busch*, déjà légendaire à l'époque, et que j'avais souvent entendu à la radio quand j'étais adolescent. Le *Quatuor Busch* et la forte personnalité de son premier violon Adolf Busch ont eu une grande influence sur moi. J'étais plus spécialement impressionné par leur intensité dans le jeu de Beethoven, notamment dans les mouvements lents de ses quatuors. L'intensité et le chant de cette formation sont restés sans égal.

Au début, cependant, nous répétions surtout les quatuors de Mozart et Haydn. Nous avons sérieusement travaillé le «quatuor Hoffmeister» *K.499*, que Mozart a composé après les «six quatuors dédiés à Haydn». C'est par là que nous avons commencé. En effet, c'est avec Mozart que nous avons dû nous appliquer le

Qu'est-ce que le Quatuor Amadeus a fait par la suite ?

La nouvelle de notre succès au Wigmore-Hall s'est vite répandue et pour les concerts suivants, les gens devaient déjà faire la queue ! Nos honoraires s'élevaient à 40 livres (sterling) ; chacun d'entre nous reçut donc 10 livres. Aujourd'hui, on ne pourrait même pas se payer un déjeuner à Londres avec cette somme, mais pour l'époque, c'était assez bien payé. Un déjeuner, par exemple, dans un simple restaurant de Londres ne coûtait alors que 2 shillings, c'est-à-dire seulement 10 % d'une livre.

Nous avons travaillé intensément à cette époque, car il nous fallait présenter un nouveau répertoire à chaque concert.

Qui décidait du choix des œuvres ?

Les agences, ou plutôt, en fin de compte, le public. Conformément aux besoins et au goût de l'époque, nous avons presque exclusivement joué des morceaux de musique classique. Nous avons interprété beaucoup de Haydn, mais aussi Schubert, et naturellement Mozart et Beethoven.

Revenons à l'étude et à la compréhension des morceaux : le dialogue intellectuel avec le public avait-il une grande importance ?

Absolument, c'était très important pour nous. Le public était principalement composé de «music lovers», souvent membres d'associations de mélomanes et passionnés de bonne musique. Il existait aussi des associations d'amateurs de musique classique dans bien d'autres pays, pas seulement en Angleterre. Hormis nos capacités, cela explique le grand succès que nous avons connu en Europe après quelques années seulement. Après l'Angleterre, ce fut au tour de l'Espagne, puis, en 1950, nos débuts en Allemagne, dont nous avons déjà parlé. Ce concert à Hambourg nous a ouvert les portes de l'Allemagne et nous avons donné beaucoup de concerts dans ce pays par la suite. Notre début à Hambourg avait été d'ailleurs préparé par l'organisation «Le Pont», qui, sur ordre du gouvernement britannique, s'occupait d'encourager les relations culturelles entre l'Angleterre et l'Allemagne après-guerre.

Quand avez-vous commencé à vous intéresser sérieusement aux quatuors tardifs de Beethoven ?

Relativement tôt, dans les années 50. Puis, vers la fin de cette décennie, nous avons joué notre premier cycle Beethoven à la radio, à Stockholm. C'était absolument épuisant, car nous avons joué le cycle entier en quelques jours.

Suite de la page 9

Plus tard, nous avons eu la chance de le refaire en Italie. Au départ, mes collègues ont manifesté un certain mécontentement ; ils trouvaient que c'était trop et trop fatigant. Mais j'y tenais absolument, car à chaque fois, j'apprenais quelque chose de nouveau – tant pendant les répétitions que durant les concerts.

Nous avons intensément répété, tout en nous ménageant cependant, car ce n'est qu'au cours des concerts que nous donnions le meilleur de nous-mêmes. Il m'était franchement égal de savoir ce que le public pensait de cette difficile nourriture de l'esprit. Je voulais essayer ce que nous nous étions proposé de faire, et je faisais très attention à ce que nous faisons. Il en résulte une atmosphère de concentration totale – à laquelle le public participait. Les auditeurs nous ont inspirés.

C'était en Italie du Sud, en Sicile.

Les auditeurs – et c'est une chose que nous avons constatée lors de nos concerts partout dans le monde -- étaient d'abord enthousiasmés par la grandeur de la musique classique, puis par le sérieux avec lequel nous exécutions ces œuvres. Ma méthode consistait à toujours jouer exactement ce que le compositeur avait écrit, c'est-à-dire à respecter le plus rigoureusement possible ses annotations comme *piano*, *forte*, *crescendo* et *legato*. En outre, je suis toujours resté à l'écoute de la musique, ce qui m'a donné un «sens» de la bonne *expression*. Bien sûr, je n'avais pas toujours raison du premier coup, mais il y avait une amélioration constante.

Un problème supplémentaire venait de ce que les éditions de l'époque étaient mauvaises, surtout celles des Éditions Peters qui contenaient beaucoup d'erreurs. On se disait : «Je ne sais pas exactement comment le faire, mais ce n'est certainement pas comme ça !» Mais comme nous nous efforcions toujours de comprendre l'ensemble de la composition, il s'est avéré que nous avions souvent raison. Plus tard, Dieu merci, les éditions du texte original ont été publiées et nous nous sommes rendus compte que nous avions correctement été à l'écoute et avons donc correctement interprété la musique. Avec les éditions du texte original, tout allait mieux.

Est-il vrai que le Quatuor Amadeus a reçu du grand violoniste Georges Enesco un «cours privé» sur les quatuors de Beethoven?

Oui, c'était vraiment sensationnel ! Cela s'est passé lors d'un festival à la Bryanston School, au milieu des années 50. Cela a commencé par le fait que nous avions pris trop à la lettre les annotations sur les tempos que nous croyions être ceux de Mozart. A l'un de nos concerts, nous avons joué le premier «quatuor dédié à Haydn» K.387 en sol majeur, pour la première fois en public, et il fallait qu'Enesco soit justement présent dans la salle ! Nous n'avions pas trop mal joué, mais lorsque nous avons appris qu'Enesco nous avait entendus, nous étions tout de même un peu nerveux.

Le lendemain, Enesco m'aborda pendant le repas – imaginez donc, au comptoir d'un self-service ! – et me dit (en allemand) : «Merci beaucoup pour le concert d'hier soir, c'était très bien fait ; mais savez-vous, le *menuet* était beaucoup trop lent.» Je répondis que c'était pourtant indiqué *allegretto*. Lui : «Je sais, mais c'est faux. Mozart l'a modifié ou plutôt corrigé plus tard en *allegro*, ce qui est tout à fait différent.» Et moi de répondre : «C'est gentil de m'en avoir informé ; merci beaucoup, j'en tiendrai compte.» Puis Enesco me demanda si j'avais quelque chose de prévu pour l'après-midi. En fait, avec mes collègues, nous avions prévu de répéter, mais naturellement, je lui répondis que non, que nous étions libres. Sur ce, il répliqua : «J'aimerais beaucoup vous montrer comment on joue les quatuors de Beethoven ; malheureusement au piano seulement.»

Après le repas, nous sommes donc allés tous les cinq dans la salle de concert, où Enesco s'assit au piano, le dos tourné à la salle, et commença à jouer – de mémoire, et chaque ton était d'une précision absolue et révélait une expression phénoménale.

Il a commencé par l'op. 18,1 ?

Oui, il a commencé par là, puis il a joué tous les autres quatuors de Beethoven, y compris les derniers. Il a évidemment laissé de côté les répétitions et parfois, lorsque le processus de développement était devenu clair, il sautait quelques passages tout en marmonnant : «Eh bien, vous savez comment cela fonctionne maintenant». Il a toutefois modifié un peu l'ordre, terminant par le quatuor en ut dièse mineur *op. 131*. Bien entendu, cela a duré du début de l'après-midi jusqu'au soir. Entre-temps, la nouvelle s'était ébruitée dans toute l'école qu'Enesco donnait une représentation des quatuors de Beethoven au piano pour le Quatuor Amadeus, sur quoi les étudiants se faufilèrent l'un après l'autre

sur la pointe des pieds dans la salle, s'assirent et écoutèrent. Enesco n'avait évidemment rien remarqué de tout cela. Ce n'est qu'à la fin du quatuor en ut dièse mineur, lorsqu'il se retourna «vers nous», qu'il le remarqua, et la salle entière se mit à applaudir à tout rompre.

C'était incroyable. Enesco connaissait les quatre voix du cycle entier des quatuors et il les jouait et articulait avec une grande précision. C'était un pianiste incroyable, je crois qu'il était encore meilleur pianiste que violoniste.

Enesco avait joué toutes les voix au piano, non seulement avec précision, mais avec le bon équilibre des voix et la dynamique appropriée. Absolument parfait. Yehudi Menuhin a raconté une expérience similaire avec Enesco, auprès de qui il avait étudié dans les années 20 à Paris. Menuhin a été interviewé à plusieurs reprises par la BBC à l'occasion de son 70^{ème} anniversaire, et lorsqu'un des journalistes a mentionné «sa mémoire d'éléphant», Menuhin répliqua : «Oh, ma mémoire n'est que moyenne. Je vais vous raconter une anecdote sur une véritable mémoire d'éléphant. C'était à Paris dans les années 20, j'étais en plein milieu d'une de mes leçons avec Enesco, lorsque la servante est entrée dans la pièce et a murmuré quelque chose à l'oreille du Maestro. Enesco interrompit mon jeu et me dit : «Excusez-moi, M. Ravel est à la porte ; il aimerait me montrer sa nouvelle sonate pour violon. Pouvez-vous interrompre notre leçon pour quelques instants, et continuer plus tard ?» J'ai dit oui, naturellement. Enesco fait donc venir Maurice Ravel dans la pièce, et Ravel lui montre sa nouvelle sonate, une



Mozart interprète une de ses œuvres

partition écrite à la main. Enesco la regarde ; il répète un peu, parcourt toute la sonate avec des commentaires comme «Oui, oui – ah bon – oui», puis il se tourne vers Ravel et dit : «Allons-y». Sur ce, les deux artistes ont joué la sonate complète : Enesco entièrement de mémoire et le compositeur avec le nez dans sa propre partition ! Et pourtant il n'avait jamais vu cette partition auparavant. Absolument phénoménal ! Que peut-on dire de plus d'un tel exploit !»

Lorsque j'ai entendu cette histoire, je me suis dit : Enesco, à Bryanston School, avec les quatuors de Beethoven, c'était encore plus grandiose.

Vous avez certainement beaucoup appris au cours de cet après-midi-là ?

Oui, énormément. En effet, Enesco avait joué les quatuors «seulement» au piano, mais avec cet instrument, on peut montrer et apprendre vraiment beaucoup. C'est incroyable, mais pourtant vrai, que l'on peut exprimer la moindre nuance au piano : dur, doux, legato – et on peut chanter, surtout chanter. Je pense que c'est Schnabel qui disait que le piano est l'instrument le plus expressif qui soit. C'est le piano qui *chante* le mieux et non le violon. Beethoven le savait aussi. Ainsi, son concerto pour violon *op. 61* était initialement un concerto pour piano, qu'il a modifié plus tard. On peut clairement l'entendre, car il y a plusieurs passages qu'on ne trouverait normalement pas dans un concerto pour violon.

Beethoven n'a jamais composé d'autres concertos pour violon. Cela ne lui a pas plu, ou ne lui a pas suffi, toujours est-il qu'il n'a jamais renouvelé cette expérience. Par contre, il a écrit cinq concertos pour piano, où l'on reconnaît des passages similaires à un concerto pour violon. Apparemment, Beethoven a dû penser qu'il ne pouvait pas chanter au violon autant qu'au piano.

Une remarque supplémentaire sur le concerto pour violon : dans cette œuvre,**Beethoven éleva la timbale au niveau d'un instrument chantant. De toute évidence, il voulait démontrer que les instruments peuvent chanter, même ceux auxquels on s'attend le moins.**

Oui, et tout particulièrement dans les quatuors à cordes. Là, les voix chantent avec une plus grande liberté. Mais la manière dont Beethoven répartit les différentes voix est encore plus grandiose. C'est une composition complète, mais où quatre voix individuelles chantent. C'est particulièrement clair à partir de l'*op. 127*, où Beethoven développe le motif générateur de façon magistrale ; c'est une technique de composition par laquelle, à partir d'un seul motif ou du noyau d'un motif, on développe tous les thèmes, puis des mouvements entiers et enfin la composition complète. Dans les quatuors tardifs de Beethoven, même les motifs des différents quatuors sont liés entre eux. Cette technique de composition révolutionnaire, débutée avec les quatuors «Russes» *op. 33* de Haydn, a été considérablement développée par Mozart dans ses «Quatuors dédiés à Haydn», puis perfectionnée par Beethoven dans ses quatuors tardifs, mais elle n'est pas si prononcée dans ses quatuors de jeunesse. La seule exception est le deuxième «Razoumovski» *op. 59,2* ; ici Beethoven écrit déjà des passages dans lesquels tous les motifs apparaissent en quelques mesures seulement. Déjà, dans les deux accords du début de l'*op. 59,2*, on trouve la quintessence ; dans le fond, tous les motifs sont compris dans ces deux accords, sous une forme embryonnaire

Très tôt déjà, j'avais une certaine idée des développements dans la musique classique et c'est peut-être justement cela qui m'a permis de découvrir le principe du motif générateur. Mais Beethoven vu comme un précurseur de Stravinsky ? La musique de Stravinsky est totalement différente et n'a rien à voir du tout avec celle de Beethoven ! Là-dessus, j'ai encore une anecdote à vous raconter, qui me vient encore de Benjamin Britten. Ben me raconta sa rencontre avec Stravinsky aux États-Unis vers la fin de la guerre, pour me montrer qu'au fond, ce dernier ne comprenait rien à la musique classique, il ne connaissait en fait que ses propres œuvres. Au cours d'une discussion avec Britten, Stravinsky s'exclama soudainement : «A propos, j'ai écouté une symphonie de Mozart tout récemment, celle en sol mineur. C'est une musique merveilleuse !» On s'étonne. Stravinsky n'aurait donc connu la grande symphonie en sol mineur K.550 de Mozart qu'à la soixantaine passée ? Comment donc ? Un «grand» compositeur n'a aucune idée de Mozart ! Il «découvre» l'une des plus grandes œuvres de Mozart à l'âge de la retraite !

Encore heureux que Stravinsky n'ait pas prétendu en être le compositeur ! Je dirais même que la distance entre «la musique de crécelle» de Stravinsky et la musique de Beethoven est si grande qu'ils ne pouvaient même pas se voir !

Si Mozart entendait la façon dont ses œuvres sont souvent exécutées à la radio, ou même la soi-disant «nouvelle musique», il se tordrait de rire. Cela n'a rien à voir avec de la musique ancienne ou nouvelle, mais seulement avec de la bonne ou de la mauvaise musique.

Pour conclure, j'aimerais vous poser une question sur l'influence de Jean-Sébastien Bach. Son lien avec le quatuor à cordes est bien réel, mais ce n'est peut-être pas aussi évident.

C'est sa méthode de *Stimmführung*, la conduite polyphonique des voix, qui a permis de développer le *Motivführung*.

De manière générale, quelle est l'importance de la «science de la composition», comme dirait Haydn, de Jean-Sébastien Bach pour l'art des quatuors à cordes ?

Evidemment, elle est d'une importance primordiale. La polyphonie de Bach, son art du *Stimmführung* est quelque chose de tout à fait spécial, qui s'entend en particulier dans l'écriture à quatre voix (*vierstimmiger Satz*). Dans toutes les symphonies, mais surtout dans les quatuors à cordes classiques, on perçoit très clairement le contrepoint polyphonique de Bach. Un bon exemple en est le quatuor en sol majeur K.387 de Mozart, dont nous avons déjà parlé. Le dernier mouvement, surtout, est un contrepoint, même s'il est très librement développé. C'est «du contrepoint appliqué», pour ainsi dire. J'ai été totalement impressionné par ce quatuor, surtout par le dernier mouvement, une double fugue.

Une double fugue qui a cependant été composée très librement ; et pourtant, comme Beethoven le dit plus tard dans sa Grande Fugue : «So streng wie frei» («Avec autant de rigueur que de liberté»), c'est bien un contrepoint à double fugue.

Oui, et quel musicien avait fait quelque chose de semblable avant lui ? En outre, ce quatuor est écrit de manière très complexe et compliquée, mais il est néanmoins très «joli».

C'était de toute façon le domaine privilégié de Mozart, comme il l'a écrit dans une de ses lettres. Il composait souvent ses œuvres de manière à ce que seuls les experts éprouvent un sentiment de satisfaction, tout en amenant les néophytes à apprécier la musique sans comprendre pourquoi.

Oui, c'est cela le génie de Mozart et, en fin de compte, de la musique classique. Lorsque j'ai joué ce mouvement pour la toute première fois, j'avoue avoir été littéralement bouleversé jusqu'aux larmes par la prouesse de Mozart. Comment est-il possible de créer quelque chose comme ça ? Beethoven le fait dans ses quatuors tardifs, et de manière encore plus libre. Tout cela est très important ; c'est simplement génial. Pouvoir exprimer cela de manière adéquate en interprétant un quatuor, de sorte que les auditeurs commencent à comprendre ce concept, est pour un artiste comme moi la véritable *raison d'être*, c'est le sens d'avoir vécu une vie d'artiste accomplie.

Vous nous laissez une riche matière à réflexion, Monsieur Brainin. Merci beaucoup.

Cela me rappelle cette belle réflexion de Johannes Kepler qui, dans l'introduction de son œuvre révolutionnaire La nouvelle astronomie, remercie «le Créateur de l'univers» de nous avoir permis, à nous les hommes, de comprendre le secret du ciel.

Oui, c'est un cadeau du ciel, et je crois que si je n'avais pas déjà découvert auparavant le motif générateur, je ne l'aurais jamais compris. Mais comme je l'ai dit, toutes les œuvres de Beethoven ne sont pas composées ainsi. Le quatuor *op. 59,1* est tout à fait différent, littéralement différent. Son quatuor *op. 59,3* est similaire à l'*op. 59,2*, mais pas totalement, et même dans l'*op. 59,2*, Beethoven n'utilise la technique du motif générateur que par endroits, de même pour l'*op. 74*. Ce n'est qu'à partir de l'*op. 127* qu'il utilise cette méthode de composition révolutionnaire tout au long de l'œuvre, en témoignant d'un grand savoir-faire.

Ce sont précisément les quatuors tardifs de Beethoven qui posent beaucoup de problèmes aux relativistes et à ceux qui aiment tout mélanger sans différenciation. Beethoven devient ainsi rapidement un précurseur de Schönberg, Webern, Stravinsky, etc., ce qui ne correspond absolument pas à la réalité. Pourtant c'est ce qui est enseigné dans les universités. Comment voyez-vous cela ?