

Johannes Brahms [à suivre]

Autor(en): **Göhler, Georges**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **La musique en Suisse : organe de la Suisse française**

Band (Jahr): **2 (1902-1903)**

Heft 24

PDF erstellt am: **26.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1029880>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

soir, après une admirable lecture de *Roméo et Juliette*, sans décor, sans costume, dans un grand hall sombre et froid, devant un merveilleux public de pauvres diables tout frémissant au souffle shakespearien, c'est là que, pour la première fois, je connus les délicieuses *Enfantines* de notre cher Dalcroze, qu'une demoiselle fort bien disante me pria de lui accompagner.

Mais si j'espère qu'un jour ou l'autre les favorisés de la fortune se décideront à aider sérieusement de leurs bourses les efforts musicaux des humbles et si j'augure bien des résultats du socialisme intelligent et érudit, j'ai foi surtout dans l'avenir du peuple et de l'humanité. D'eux-mêmes ils viendront au beau, comme ils viennent au vrai, parce qu'avec l'appétit de la lumière nous portons tous en nous un appétit de chaleur; il faut à nos cœurs un aliment comme à nos cerveaux et l'Art seul peut donner à la masse laborieuse et triomphante cet épanouissement consolateur dont elle a besoin.

En attendant que cette heure se réalise, il est un devoir individuel pour chacun de nous, c'est de porter partout où nous passons un prosélytisme fougueux et implacable, c'est de *civiliser* tout ce qui nous entoure, l'ouvrier dont nous aimons la bonne volonté impuissante et le bourgeois lui-même, en dépit de nos répugnances. Tenez, ne fût-ce que ceci : lorsque nous avons un billet de théâtre ou de concert dont nous ne pouvons, ou dont nous ne voulons pas profiter, au lieu de l'offrir par vanité à des personnes qui auraient de quoi s'en payer un, donnons-le donc à ceux qui n'en ont pas les moyens. Faisons-leur sans vanité stupide l'aumône fraternelle d'un peu d'idéal...

Et puis, vous, les grands artistes, prodiguez-vous pour les petits, donnez-leur de votre talent, donnez-leur sans compter. Sacrifiez quelques gros cachets pour eux. Voyons, qu'importe ! Il est d'autres

joies que les triomphes mondains et que le luxe de vos existences princières. On peut être si heureux, oh ! oui, si heureux, croyez-moi, sans gagner six ou huit mille écus par an !

JEAN D'UDINE.



JOHANNES BRAHMS

Il est bien connu que Brahms doit son introduction dans l'histoire de l'art à la lettre étincelante que Robert Schumann a publiée dans sa *Neue Leitschrift für Musik* dans le but de le présenter aux musiciens de cette époque (1853) et à leurs amis.

La haute envolée de glorieux enthousiasme qui vibre dans les lignes du compositeur arrivé déjà à un certain âge est, au point de vue psychologique, facile à comprendre. Schumann voyait revivre en Brahms sa propre jeunesse avec son idéal élevé, et tout imprégnée d'aspirations vers la liberté et d'assurance de la victoire. Les circonstances de sa vie l'avaient empêché de prendre tout son essor; grâce à ses attaches avec Mendelssohn, et aux exigences de sa profession, il n'était pas devenu ce qu'il eût voulu et ce qu'il eût pu devenir. Les jours de la Fantaisie en do majeur et du Carnaval étaient bien loin derrière lui; et voici qu'arrivait de Hambourg un jeune homme dont les œuvres de début révélaient la même vigoureuse tendance à chercher sa propre voie, la même audacieuse fantaisie qui avaient été siennes autrefois; celui-ci saurait atteindre ce qui lui avait été refusé à lui-même. Il voulut, avant que les ténèbres n'obscurcissent ses facultés, présenter au monde celui qui devait être son successeur.

Le véritable « Brahmine », celui qui entre en fureur dès qu'il entend le mot d'« Epigone », ne veut absolument pas admettre que Brahms marche sur les traces de Schumann. « Brahms, le successeur de Beethoven, » voilà le titre qu'il voudrait lui donner dans l'histoire de la musique. Mais c'est en vain, car plus on pénètre dans l'art de Brahms sans parti pris, plus on s'aperçoit que partout on suit l'empreinte de pas trahissant le passage de Schumann. Sans

doute, les temps étaient changés; Schumann avait grandi alors que Jean-Paul était l'idole de la jeunesse enthousiaste et que le romantisme hanté de revenants de Hoffmann était de mode. Cette ivresse s'était dissipée mais l'état d'âme qui l'avait fait naître n'en subsistait pas moins; des mélodies romantiques continuaient encore à vibrer bien qu'avec moins d'élan et comme refoulées du domaine artistique dans la sphère bourgeoise. On ne saurait trouver, cependant, dans les commencements de l'art de Brahms, une relation aussi intime avec la littérature et la vie que dans ceux de Schumann, car le trait distinctif de Brahms est d'avoir été, beaucoup plus que cela ne semblait possible depuis Beethoven, *essentiellement musicien*. Nous dirons même que c'est là un des caractères les plus importants de tout son art.

Issu de la famille d'un musicien de profession, ayant reçu une solide instruction musicale pratique aussi bien que théorique, dans toutes ses œuvres, même celles pour chant, il a laissé la haute main à la *construction* musicale. Cet élément musical est caractérisé chez Brahms d'une manière frappante par une facture ayant, comme nous l'avons déjà mentionné, une très proche parenté avec celle de Schumann. Le rythme, la mélodie, l'harmonie, les *partitions pour piano*, tout rappelle Schumann. Il ne l'imite pas servilement — loin de là — mais ce serait folie de vouloir nier son influence, et ce n'est pas là un indice d'infériorité. Tout artiste, voire même Beethoven, ne porte-t-il pas au début de sa carrière l'empreinte d'un autre artiste? Il est vrai que les grands artistes se développent et volent alors de leurs propres ailes.

Ce qu'il y a de curieux chez Brahms, c'est qu'il ne peut guère être question d'un développement très marqué. Sans doute la fougue de la jeunesse a fait place à sa maturité artistique — et cela arriva très vite chez Brahms — mais néanmoins il a été un des rares artistes sur lesquels les fluctuations du temps dans les conceptions artistiques et la manière d'envisager la vie passent sans presque laisser de traces. Il a été de très bonne heure ce qu'il est resté toute sa vie. D'un certain côté c'est là un grand avantage; c'est ainsi que l'histoire de l'art a pu

compter une tête bien caractéristique de plus et que la littérature musicale du XIX^{me} siècle s'est enrichie d'une belle série de compositions qui se distinguent d'autres œuvres d'art par certains traits particuliers.

Le type n'en est pas difficile à esquisser. Au premier abord on est frappé par la beauté empreinte de noblesse, plutôt âpre et déconcertante dans les œuvres les plus originales, beauté à laquelle la lourdeur de la pensée musicale donne un caractère un peu austère. Rien n'est plus étranger à l'art de Brahms que de vouloir éblouir par des moyens à effet, par le coloris et la lumière; une certaine gaucherie dans la technique est même une partie inhérente de cet art. Les couleurs de l'orchestre sont beaucoup plus mates que chez ses prédécesseurs même; les gradations et les développements musicaux sont souvent laborieux; mais l'absence de concessions à ce qui n'est que joli et aux vains effets place cet art sur un degré extraordinairement élevé. Le temps viendra sans doute où l'on sera appelé à donner comme modèle cette noble solidité.

Cependant, si Brahms n'a jamais dévié de ce principe fondamental de son œuvre, il est resté fidèle aussi au terrain romantique auquel sont dues ses premières compositions; mais comme avec le changement des temps le courant romantique cessa bientôt de dominer la vie intellectuelle, il ne put que devenir ce qu'il est devenu en effet, un disciple du vieux romantisme.

C'est à ce point de vue qu'il faut se placer pour comprendre aussi bien les beautés que les ombres de tout son art. Le principal mérite du romantisme allemand restera toujours d'être renouvelé avec enthousiasme aux sources de l'art primitif allemand, car, malgré le grand nombre de non-valeurs que ce mouvement a fait éclore, tout ce qu'il a fait gagner est définitivement acquis pour le développement ultérieur. Brahms lui aussi a, toute sa vie, tiré parti de cette conquête, la chanson populaire qui joue déjà un rôle important dans son op. 1, a fourni une riche moisson à son activité. Il faudra même placer ce facteur en première ligne et sur le même degré que l'influence de Schumann, et nous aurons ainsi comme base de

tout l'édifice deux éléments romantiques prononcés; mais ce n'est pas un *monument* qui pourra s'élever sur ces bases-là. De même que dans la littérature, les œuvres qui sont nées du romantisme n'ont pu avoir leur pleine valeur que dans les morceaux lyriques, de même le lyrique est le vrai domaine de la musique, pour les formes de plus d'ampleur il marque les grandes sensations du monde et de la vie. Voilà pourquoi en tête des considérations qui vont suivre nous devons inscrire ces mots: *les œuvres les plus vraies, les plus achevées que Brahms a produites, se meuvent dans les petites formes de la lyrique. Ce sont ses « Lieder » et ses compositions pour musique instrumentale ou pour chœurs qui se rapprochent du « Lied » par le style, qui ont donné droit de cité à Brahms dans l'histoire de la musique, et non pas ses œuvres symphoniques.*

Simrock, l'éditeur de la plupart des œuvres de Brahms, a édité un livre portant ce titre laconique: « Les Textes de Brahms. » Ce beau volume dont l'auteur est M. Ophnells, contient tous les textes sur lesquels Brahms a travaillé. « Dis-moi sur quels textes tu composes et je te dirai qui tu es. » Cela réussira très bien pour Brahms, sans même regarder la musique; mais pour Schubert il n'en serait pas de même, il y a là une variété trop déconcertante. L'anthologie de Brahms, au contraire, présente une unité dont la note dominante est donnée par le chant populaire allemand, avec ce naïf mélange de gaieté et de tristesse qui lui est propre. Les principaux éléments en sont *l'amour et la mort*; tous deux généralement placés dans un cadre élégiaque, rarement mis en relief isolément en contours vigoureux et saisissants. Ils forment volontiers une image qui rappelle Hans Thoma. Ce qui marquera pour toujours à ces œuvres d'art une place parmi les œuvres les plus éminentes dans l'histoire du « Lied, » c'est à côté de cette absence déjà citée de toute trivialité dans la mélodie et dans l'harmonie, l'art de rendre en musique *l'impression d'ensemble* du texte. Brahms n'a guère composé que de ces vrais « Lieder », dans lesquels il est parti d'une première impression peu compliquée et a su la compléter en un tableau très bien défini. Grâce à ce que dans le choix de ses textes il a tou-

jours suivi sa nature et n'a rien tenté de ce qui était contraire à sa disposition naturelle, il a créé toute une série de « Lieder » de premier ordre, qui, dans leur genre, méritent le nom de petits chefs-d'œuvre. Malgré l'analogie des différents motifs, il sait trouver à son texte des côtés nouveaux, et il déploie dans ce domaine une richesse qui pendant longtemps encore sera digne d'une étude approfondie. On a fait le reproche à Brahms d'être « maniéré » dans ses impressions musicales, on a dit que certains accords brisés, que ses tierces et ses sixtes, son procédé de laisser traîner ou de faire enjamber l'harmonie sont devenus peu à peu stéréotypés. Peut-être ces reproches sont-ils fondés jusqu'à un certain point, mais ils sont en tout cas très exagérés. Il s'agit ici de petits détails mais qui ont l'avantage d'être bien à lui. Les plus grands hommes ne sont pas sans avoir une certaine tendresse pour ces petits riens; que l'on veuille bien se rappeler les expressions de prédilection toutes spéciales de Goethe, les cadences finales de Mozart. Autrefois cela semblait moins étrange, on le comprenait même, (que l'on pense à Bach); aujourd'hui on appelle cela « maniéré. » Dans ce domaine aussi Brahms fait partie de l'ancienne garde. Aujourd'hui il faut si possible avoir chaque semaine une autre cravate, et chaque soir un autre chapeau; il n'est plus admis de porter la même toilette dans deux réunions mondaines. Brahms n'était pas un Protée; il avait fait lui-même quelques bons, solides et corrects vêtements pour ses « Lieder » et ils leur allaient à merveille à moins qu'on les regardât avec les yeux blasés d'un dandy musical moderne.

Il est un autre des caractères des « Lieder » de Brahms qui nous rend plus perplexes, c'est sa déclamation insuffisante sans contredit, pour les exigences modernes. Heureusement que dans la plupart des cas, ses textes supportent, sans que cela leur porte grand préjudice, l'ancienne manière d'être traités; mais tout virtuose moderne sait combien il est difficile de dissimuler dans le jeu les rugosités que Brahms a laissé subsister en traitant le texte.

C'est un fait bien connu que la génération suivante qui va de l'avant porta des jugements peu équitables sur l'artiste qu'elle croit sur-

passé, et il est incontestable que ce point de vue wagnérien devait faire naître un sentiment d'éloignement pour Brahms. Brahms représente un point terminal même dans le « Lied, » qui est ce qu'il a créé de plus élevé. Qu'il ait à son actif des compositions qui resteront dans l'histoire de l'art, c'est ce que contestent tout naturellement les « hommes nouveaux » de la musique. Ils ont raison tant qu'ils font front contre l'assertion que Brahms a trouvé de nouvelles voies, que ses créations sont sorties du néant, mais ils se trompent s'ils croient pouvoir les ranger au nombre des petits Epigones. Ses romances de Magelone sont des œuvres artistiques tout aussi vivantes que ses « Erste Gesänge. » Il ne faudrait pas perdre de vue non plus que dans les chants de Daumer il frappe des notes qui par leur ardeur sensuelle font complètement oublier Johannes. Ces morceaux constituent dans un sens une véritable conquête; on ne connaissait encore rien de semblable dans le « Lied ».

Cependant Brahms reste pour l'essentiel sur le terrain qui lui est familier; il lui reste fidèle aussi comme compositeur de musique pour piano et de musique de chambre: c'est là surtout qu'il se rapproche le plus de Schumann. Il faut bien reconnaître que ce sont surtout ses partitions pour piano qui ont donné lieu aux reproches sur son « maniérisme » et, qu'en effet, l'élément formellement musical domine trop dans ses morceaux. Toutefois, tant que ces Intermezzi et ses Fantaisies ne prétendent pas être autre chose que des Intermezzi et des Fantaisies, ils ont leur raison d'être. Il n'est pas aussi facile de créer dans ces petites formes que le croient les adversaires; et celui qui sait voir et comprendre les couleurs atténuées des partitions pour piano de Brahms y découvrira des charmes qui ne peuvent se rencontrer que dans cet art tout de détails.

Aujourd'hui où les musiciens qui vont vers l'avenir sont à la recherche d'un grand art nouveau, ces humbles fleurs seront sans doute dédaignées par plusieurs, mais ceux qui les dédaignent n'entreront pas dans la « terre sainte. » Il est superflu d'insister sur la place prépondérante de l'influence romantique dans la musique de chambre de Brahms aussi bien que

dans ses « Lieder. » Le plus souvent ce sont les phrases du milieu des morceaux qui sont les meilleures, parfois aussi les phrases finales parce qu'il vient s'ajouter ici, comme dans le scherzo un nouvel élément, qui provient du chant populaire et qui par cela même est fortement représenté dans les « Lieder » de Brahms, l'*humour*. Nous avons déjà indiqué son origine: c'est l'humour du chant populaire; gracieux quand il s'agit d'une fillette, rude quand il est question d'un jeune homme et dont l'accent musical est le plus souvent esquissé avec légèreté mais avec sûreté par des rythmes de danse; ici et là avec une note sarcastique dans le ton du vieux célibataire; mais qui n'est jamais grand ni farouche. Il n'y a pas là la moindre trace de Beethoven. Que le lecteur veuille bien à propos des œuvres de Brahms penser quelquefois à Gottfried Keller! On trouvera là plus qu'on ne le pense matière à réflexion.

Pas trace de Beethoven! Ce serait plutôt encore l'influence de Bach que le compositeur aurait subie; beaucoup moins cependant qu'un certain public ne l'a prétendu. Ce qu'il appelle l'influence de Bach provient d'une époque antérieure, des maîtres de la vieille phrase *a cappella*; c'est pourquoi cette influence se fait surtout sentir dans les petites compositions pour chœurs, tant d'un caractère profane que spirituel. Dans celles-ci Brahms a eu le mérite de montrer aux chantres qu'il n'est pas nécessaire de toujours composer à la Mendelssohn. Comme dans la multitude de ce genre d'Epigones de Mendelssohn il y en a encore de nombreux à l'œuvre, il serait bien à désirer que les Motets écrits par Brahms attirent toujours plus l'attention. Ce sont de véritables modèles pour d'autres essais dans ce domaine. Même en ce qui concerne les grandes œuvres, ce sont celles pour chœurs qui sont les meilleures: Elles n'ont pas les amples formes ainsi qu'on les comprend de nos jours, ce sont des morceaux lyriques, dans lesquels le texte qui leur sert de base justifie l'exécution plus vaste, les couleurs plus vives, dans un cadre plus imposant. Si on les considère à ce point de vue, on sera obligé de placer au rang de chefs-d'œuvre les compositions telles que le « Schicksalslied », le « Vänie », le chant des Parques, etc.,

dans lesquelles la forme correspond entièrement au fond. Un grand point a été gagné par les compositions de poèmes classiques en vue des sociétés chorales, car on ne saurait trop répéter que l'exécution de telle œuvre d'art sera la plus noble tâche pour tous les chœurs aussi longtemps que la trivialité des textes enlèvera à l'oratorium moderne tout mérite artistique par la trivialité de ses textes. — Cette œuvre de Brahms, vieille de trente années, et qui a été le vrai succès de sa vie, « le Requiem allemand » est une série de grandes fantaisies lyriques, une œuvre formant un cycle. Ce qui lui donne la gloire de l'immortalité c'est ce profond et véritable cri du cœur qui domine toute l'œuvre, l'unité de l'inspiration toujours personnelle qui oblige l'auditeur à penser que c'est un fils qui a composé l'épithaphe de sa mère. On ne pourrait en dire autant ni de Berlioz, ni même de Mozart. Les deux éléments fondamentaux de la lyrique de l'artiste, l'amour et la mort forment ici l'union la plus étroite, et la valeur si éminemment personnelle de l'œuvre a fait surmonter à Brahms tous les obstacles. Dans aucune de ses œuvres il n'a oublié à un tel point son autre musique et n'a créé avec une telle liberté, comme poussé par une force supérieure que dans son « Requiem. » La partie la plus parfaite n'en serait-elle pas peut-être la cinquième phrase, profonde et calme, avec son immortel solo pour soprano ?

(A suivre.)

GEORGES GÖHLER.



Audition d'œuvres de Gustave Ferrari.

Le Cercle des Arts et des Lettres, toujours prêt à encourager une initiative intéressante, prêtait ses salons, le lundi 29 septembre dernier, à un ancien membre musicien de valeur aujourd'hui fixé à Londres. Devant un public choisi, M. G. Ferrari a produit une quinzaine d'œuvres, la plupart nouvelles, appartenant à des genres variés. La défection de deux collaborateurs compliqua un peu la tâche de l'auteur, obligé de chanter lui-même deux de ses mélodies et de jouer sans préparation préalable de difficiles morceaux de piano. Grâce au dévouement de

M^{lle} Baros et de MM. L. Rey et J. Saxod, le résultat final n'en fut pas moins très satisfaisant.

M. G. Ferrari, dont nous avons pu déjà apprécier le goût raffiné et le tempérament chercheur, nous a paru très en progrès, et ses dernières œuvres écrites à Londres, le montrent en possession d'un talent de plus en plus mûr, plus assis, plus sûr de soi.

Du milieu d'un certain nombre de pièces courtes, tableautins de sentiments toujours charmants et tout imprégnés de poésie vraie, ressortent quelques œuvres plus travaillées, tel le *Lyrisches Stück* pour violon et piano, joué par M. L. Rey et l'auteur avec beaucoup de feu et de vie ; tels aussi l'*Agitato* et le *Nocturne* (plutôt une sorte d'étude en forme de variations) pour piano seul.

M^{lle} Baros avait accepté la tâche ingrate de remplacer à la dernière heure la cantatrice annoncée par le programme. Elle s'en est acquittée avec beaucoup de bonne grâce et sa voix fraîche et d'une pureté de cristal a été vivement goûtée et applaudie. Il était sensible cependant que le temps matériel lui avait manqué pour approfondir la pensée de l'auteur et de ce fait l'interprétation eut par endroits à souffrir. L'auditoire a pourtant reconnu en *Quand vous êtes venue* un morceau délicatement senti et parfaitement exprimé.

M. J. Saxod avait un peu la part du lion. Les quatre mélodies à lui confiées étaient incontestablement parmi les meilleures choses au programme et notre excellente basse sut les interpréter en grand artiste. *L'enfant de Bohême* est un morceau déjà ancien que j'ai réentendu avec un vif plaisir. *Souvenance*, *Prières*, *Chanson à ma mie*, trois pièces nouvelles, m'ont ravi et tout l'auditoire avec moi.

Les deux pièces intimes chantées par l'auteur : *Automne* et *Pluie*, demanderaient une nouvelle audition. Le sentiment m'en a semblé juste, mais la grisaille un peu monotone.

Le *Moto appassionato* qui ouvrait la séance m'a paru manquer de maturité. La péroraison en est pourtant d'une vigueur et d'une chaleur intenses. M. L. Rey a triomphé comme en se jouant des extrêmes difficultés d'intonation dont ce morceau fourmille, et l'a interprété dans une sonorité remarquable.

Bonne soirée pour la musique suisse. Notre art romand a en M. G. Ferrari une sentinelle avancée laquelle ne peut que contribuer à notre bon renom en pays anglais.

E. C.