

vivacité, et le deuxième thème en est particulièrement bien venu.

* *

Il nous reste à dire un mot d'une œuvre de musique de chambre dont la valeur est fort discutée, le *Quintette pour instrument à cordes et clarinette, op. 115*, qui fut exécuté pour la première fois à la cour de Meiningen le 24 novembre 1891 par le quatuor Joachim et le clarinetiste Mühlfeld.

Weingartner considère ce quintette comme « un échafaudage sonore vide de sens ». Et, à première vue, on peut en effet penser qu'en le composant, Brahms s'est laissé dominer d'une façon regrettable par des soucis d'ordre purement technique. Il voulait utiliser toutes les ressources de la clarinette et tirer de son union avec les instruments à cordes les effets les plus divers, sans que la sonorité de l'ensemble cessât un seul instant d'être fondue. Il y réussit admirablement et la voix nouvelle ajoutée au quatuor s'harmonise de la façon la plus agréable avec les timbres si différents des cordes, qu'elle soit chargée d'exposer la mélodie, qu'elle accom-

pagne les violons d'un dessin secondaire, ou qu'elle joue le rôle de basse au-dessous du violoncelle et de l'alto. Mais peut-être l'auteur s'est-il préoccupé trop exclusivement de ces ingénieuses dispositions, de ces habiletés d'écriture.

Il y a sans doute des ouvrages de Brahms mieux inspirés, d'un sentiment plus pénétrant. Cependant il serait injuste de refuser au quintette avec clarinette tout mérite autre que son agrément pour l'oreille et son eurythmie. La fluidité de la musique de Brahms peut lui donner parfois une apparence insignifiante. Il faut savoir découvrir sous ses thèmes un peu grêles le fuyant, le fragile souvenir d'une courte émotion. L'émotion subsiste, fût-elle à peine saisissable, sous ces lignes mélodiques d'un tracé si tranquille, sous le travail arachnéen de cette transparente polyphonie. Il y a de la tendresse dans l'*Allegro* du début, une sorte de grâce idyllique dans l'*Adagio*, et les variations finales donnent à Brahms l'occasion de se montrer tour à tour joyeux, mais encore attendri, dans le *Presto non assai, ma con sentimento*, sérieux, intime, brillant et spirituel dans les pages suivantes; et nous ne pouvons qu'être charmés par l'imprévu d'une conclusion où le thème du

premier allegro se trouve ramené d'une façon si naturelle par le trait de clarinette qui enguirlande la mélodie de l'alto dans la dernière variation¹.

LA MUSIQUE DE CHANT

C'est dans le domaine de la musique vocale que l'on conteste le moins, d'ordinaire, la valeur de Brahms. Par ses lieds, il s'est acquis une renommée universelle et il force l'approbation de ses plus obstinés détracteurs.

Ce n'est peut-être pas qu'il ait manifesté là son originalité, ses dons de créateur à un plus haut degré qu'ailleurs, et rien ne vaut, selon nous, certaines pages de sa musique de chambre instrumentale. Mais, dans le lied, Brahms se montre plus égal à lui-même. Dans de courtes pièces vocales, il n'a pas le temps de faire étalage de sa science ; il n'est jamais, ou presque jamais pédant. D'autre part il oublie son des-

1. Nous ne voulons pas terminer ces pages consacrées à la musique de chambre de Brahms, sans signaler le zèle éclairé avec lequel, depuis bien des années, M. Armand Parent et son quatuor se sont prescrit la tâche de la faire connaître en France. Sur les programmes des concerts qu'ils ont organisés à la mémoire de Brahms, toutes les œuvres que nous venons d'analyser ont figuré une ou plusieurs fois.

sein de rester un classique, dont il n'aurait que faire ici : il n'a plus constamment présent à l'esprit l'exemple d'un Haydn, d'un Mozart, d'un Beethoven ; il se laisse aller davantage à son instinct romantique. Enfin il choisit tout naturellement des textes poétiques qui conviennent aux inclinations fondamentales de sa sensibilité. Il ne se croira pas obligé, comme dans une symphonie ou dans un quatuor, de se montrer furieusement passionné ou sereinement héroïque, quand il n'est ni l'un ni l'autre, sous prétexte que ce sont là des états d'âme exigés, depuis Beethoven, par la dignité du genre. Dans ses lieds, Brahms s'abandonnera plus facilement qu'ailleurs à la spontanéité de son inspiration.

Cependant, là encore, il restera le savant musicien que nous connaissons déjà : on pourra s'émerveiller de l'ingéniosité de ses « accompagnements ». Du moins la voix conserve toujours le rôle prédominant : le piano sera discret, n'attirera jamais l'attention au détriment du chanteur. Même Brahms renoncera à ces abondants préludes ou postludes dont Schumann avait fait un si expressif usage dans *Dichterliebe* et dans *Frauen-Liebe und Leben*.

Brahms a écrit 196 lieds, sans compter ses

arrangements de chansons populaires. Tout jeune, il fut attiré par cette forme d'art, et déjà son *opus 3* est un recueil de chants pour ténor et soprano. Ce recueil renferme une des plus belles pages que Brahms ait jamais écrites : *Liebestreu* (Amour fidèle). C'est son « Roi des aulnes ». Pensée grave, sentiment profond traduits par les moyens les plus simples : une large mélodie en deux périodes d'une parfaite justesse de déclamation, sur un accompagnement en batteries sans rien de saillant que l'obstination du rythme de la basse. Conclusion sans cris inutiles, dont la force et la grandeur résident dans sa douceur têtue.

Sèhr langsam. *p*

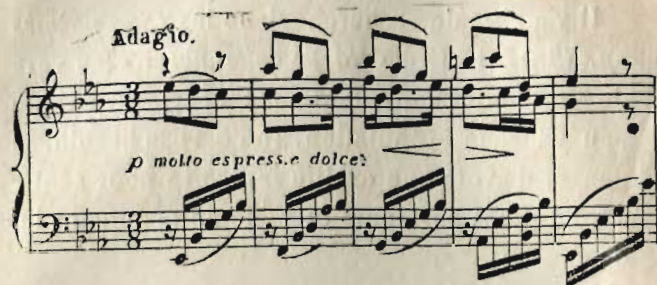
pp O ver. sènk', o versenk' dein Leid,

Dans ses recueils *op. 6, 7 et 14*, Brahms s'attache plus particulièrement à retrouver la simplicité, la naïveté, le ton tout uni des mélodies populaires. Ce sont là des études dont il tirera ensuite parti.

Il y a plus de recherche dans les *Cinq poèmes op. 19*. La fameuse *Harpe éolienne* sur les vers de Mörrike qui appartient à cette série a quelque peu usurpé sa réputation. Il n'est pas besoin, je pense, d'avoir une oreille française pour sentir à quel point harmonie et mélodie manquent ici de saveur.

Les deux cahiers de lieds *op. 32* sont composés sur des textes de A. de Platen et de G.-F. Daumer. Ce Daumer fut un des poètes préférés de Brahms. Né le 5 mars 1800 à Nuremberg, il enseigna d'abord la théologie protestante. Mais le mauvais état de sa santé l'obligea de prendre prématurément sa retraite. La proclamation du dogme de l'infailibilité papale le troubla profondément. Il mourut en 1875, sans avoir apaisé son âme inquiète. Son caractère noble, énergique et passionné s'exprime dans des poésies saines, robustes, vivantes. Elles fournirent à Brahms les textes de cinquante-quatre de ses lieds, notamment de l'exquis *op. 32, n° 9* : « Wie bist du, meine Königin, durch sanfte Güte wonnevoll !¹ » Il n'est point de tendresse plus caressante :

1. « Comme tu es délicieuse par ta douce bonté, ma reine ! »



A l'op. 32 succédèrent immédiatement les cinq cahiers de *Romances de Maguelone*, op. 33. Brahms les a dédiés à son ami le célèbre chanteur Stockhausen, celui même à qui il avait si souvent accompagné *An die ferne Geliebte* de Beethoven, les *Müllerlieder* de Schubert et *Dichterliebe* de Schumann. Les deux premiers cahiers furent composés en 1862 à Münster près de Kreuznach, au pied de l'Ebernburg. Là s'étaient réunis pour passer l'été Clara Schumann avec ses enfants, Brahms et Dietrich. Brahms s'était enthousiasmé pour la « merveilleuse histoire d'amour de la belle Maguelone et du comte Pierre de Provence » racontée par Tieck¹. Il retrouvait sous une nouvelle forme le poétique roman d'aventures qui avait déjà char-

1. La *Belle Maguelone* de Tieck (1773-1853) fait partie de son *Phantasia*, recueil de contes qui parurent de 1812 à 1816.

mé son enfance. Tieck avait illustré son récit de pièces de vers qui fournirent à Brahms la matière de quinze lieds.

La belle histoire d'amour de Maguelone date du XI^e siècle. Elle fit alors le sujet d'un poème de Bernard de Trèves, chanoine de Maguelone en Languedoc. Au milieu du XIV^e siècle, le poème devint un roman en prose dont cinq versions différentes furent imprimées à la fin du XV^e siècle. Tieck modernise le vieux roman d'après une traduction allemande déjà très libre, et voici les principaux éléments de son récit.

Le jeune comte Pierre de Provence se sent entraîné par un désir impérieux d'aventures loin du château paternel. Son humeur vagabonde ne connaît plus d'obstacles lorsqu'il entend un ménestrel chanter : « Keinen hat es noch gereut, der das Ross bestiegen... » (Personne ne s'est encore repenti d'avoir enfourché son cheval.) Il demande à ses parents la permission de les quitter et le voilà parti, seul, à cheval, en s'accompagnant au luth un « vieux lied » : *altes Lied*. Il a entendu parler de la belle Maguelone, la fille du roi de Naples, et il veut la connaître. Arrivé à la cour du roi, il prend part à un tournoi où, sous les yeux de la belle Maguelone, il

triomphe des adversaires les plus redoutables. Il est alors invité à un festin, où il est assis en face d'elle et, quand il se retire, elle jette sur lui un regard plein d'amitié. Fou d'espoir, il passe la nuit à courir les rues de la ville, et finit par s'arrêter, rêveur, sous les ombrages d'un jardin : le murmure des eaux, le frôlement des brises dans les arbres soutiennent sa tendre cantilène : « Sind es Schmerzen... » La nourrice de Maguelone va servir de messagère d'amour entre Pierre et la princesse. Le jeune comte lui donne une des trois précieuses bagues qu'il tient de sa mère ; à l'intérieur il a glissé un minuscule rouleau de parchemin ; une chanson y est écrite : « Liebe kam aus fernen Landen... » (L'amour est venu de pays lointains.) Maguelone la lit, et elle en est profondément troublée. Elle passe l'anneau que sa nourrice lui a remis dans un collier qu'elle porte toujours au cou et, tout heureuse, rêve du bien-aimé. Nouveau message : elle reçoit un second anneau, avec le lied : « So willst du des Armen... » Maguelone permet alors au comte de venir lui parler dans sa chambre, et Pierre s'écrie dans un transport de joie : « Wie soll ich die Freude, die Wonne denn tragen... » Et lorsque le moment de la sépara-

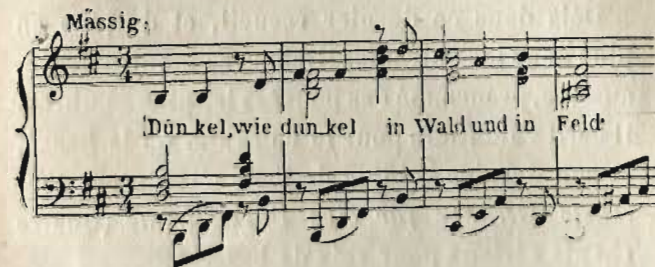
tion est venu, il pleure amèrement : « War es dir, dem diese Lippen bebten... » Cependant le père de Maguelone veut la marier à un autre chevalier. Alors elle décide de s'enfuir avec Pierre. Le jeune comte dit adieu à sa chambre, à la ville, à son luth qu'il abandonne : « Wir müssen uns trennen, geliebtes Saitenspiel... » et les deux amoureux partent ensemble. La belle voyageuse est bientôt fatiguée. Pierre la couche sur l'herbe « sous le toit d'un arbre vert » et il berce son sommeil de la délicieuse chanson : « Ruhe, Süßliebchen, im Schatten... » (Dors, bien-aimée, dans l'ombre), — une des pages les plus tendrement émues de Brahms. — Pendant que Maguelone dort, un corbeau lui dérobe les anneaux qu'elle reçut du comte. Pierre poursuit l'oiseau qui vole vers la mer et laisse tomber sa proie dans les flots. « So tönet denn, schäumende Wellen... » Maguelone s'éveille, s'effraye d'être seule, cherche un abri dans la hutte solitaire d'un vieux berger et là gémit sur son triste sort : « Wie schnell verschwindet... » De son côté, Pierre, entraîné par la tempête, arrive chez le sultan. Il est obligé d'accepter un emploi : on le charge de la surveillance des jardins. Et là, au milieu des fleurs,

il chante les tristesses de la séparation : « Muss es eine Trennung geben... » La fille du sultan, Sulima, s'éprend du brillant chevalier. Elle vient dans le jardin, conduite par une esclave. Mais en vain sa voix appelle celui qu'elle aime : « Geliebter, wo zaudert dein irrender Fuss ? » Pierre s'enfuit ; il saute dans une barque et le voilà de nouveau sur la mer. Quand il n'entend plus le chant de Sulima, il reprend [courage : « Wie froh und frisch mein Sinn hebt... » Enfin, après bien des aventures encore, Pierre arrive à la hutte du berger, où il retrouve Maguelone pour toujours : « Treue Liebe dauert lange ». (Fidèle amour dure longtemps.)

Pour qui connaît l'œuvre de Tieck, quelque chose de l'intérêt romanesque s'ajoute à l'intérêt poétique et musical dans l'audition de cette suite de romances, et elle prend alors toute sa signification. On ne saurait cependant la comparer aux célèbres « cycles » de Schubert et de Schumann : elle ne les vaut ni pour l'égalité, ni pour la variété de l'inspiration, ni pour la force expressive.

Le premier et le second cahier des *Romances de Maguelone* parut en 1865, le troisième en 1868. A ce moment, Brahms produit coup

sur coup cinq nouveaux recueils de lieds, *op. 43, 46, 47, 48, 49*. Sa veine est particulièrement heureuse. Citons le puissant *Von ewiger Liebe* (D'amour éternel), la charmante *Mainacht* (Nuit de mai), la passionnée *Botschaft* (Message), les naïves chansons, d'un caractère si ingénument populaire, *Sonntag* (Dimanche) et *Wiegenlied* (Berceuse), et quelques autres pages seulement agréables, comme *An die Nachtigall* (Au rossignol). De toutes ces pièces, la plus remarquable est certainement *Von ewiger Liebe* :



Et Brahms continue de produire ses lieds avec une extraordinaire fécondité : en 1871, deux cahiers de poèmes de Daumer, *op. 57*, et un recueil *op. 58* qui renferme des poésies de divers auteurs, entre autres l'*In der Gasse* (Dans la rue) de Hebbel, que l'on compare un peu trop volontiers au *Doppelgänger* de Schubert ; en 1874 un volume *op. 59* où nous trouvons le

charmant *Regenlied* (Chanson de la pluie) qui inspira la sonate pour violon ; les deux séries de lieds *op. 63*, avec l'admirable « Meine Liebe ist grün » (Mon amour est verdoyant) ; en 1877 l'*op. 69*, d'un style tout à fait populaire ; l'*op. 72* avec l'*Alte Liebe* (Vieil amour) ; en 1882 l'*op. 84* avec le *Vergebliches Ständchen* (Sérénade inutile) et l'*op. 85* avec le *Sommerabend* (Soir d'été) et le *Mondschein* (Clair de lune) ; en 1882 l'*op. 86* avec la méditative, la sereine *Feldeinsamkeit* (Solitude champêtre).

Déjà dans ce dernier recueil, et de plus en plus dans les suivants, Brahms se montre grave, austère, préoccupé des pensées les plus sombres. Il écrit volontiers pour le *contralto* ou la basse, et son dernier volume de lieds s'intitulera *Vier ernste Gesänge für eine Bass-Stimme* (Quatre chants sérieux pour voix de basse).

Citons dans l'*op. 94* le lied : « Mit vierzig Jahren » (A quarante ans) que Stockhausen, paralysé par l'émotion, ne put déchiffrer jusqu'au bout. Le poème (de Ruckert) en est très beau :

Mit vierzig Jahren ist der Berg erstiegen
Wir stehen still und schau'n zurück
Dort sehen wir der Kindheit stilles Liegen
Und dort der Jugend lautes Glück.

Noch einmal schau', und dann gekräftigt weiter
Erhebe deinen Wanderstab !
Hindehnt ein Bergesrücken sich, ein breiter,
Und hier nicht, drüben geht's hinab.

Nicht atmend aufwärts brauchst du mehr zu steigen,
Die Eb'ne zieht von selbst dich fort ;
Dann wird sie sich mit dir unmerklich neigen,
Und eh' du's denkst, bist du im Port¹.

Citons dans l'*op. 95* le n° 7 : « Schön war, das ich dir weihte », dans l'*op. 105*, les numéros 1 : « Wie Melodien zieht es mir, » 2 : « Immer leiser wird mein Schlummer », et 4 : *Auf dem Kirchhofe* ; dans l'*op. 106*, le n° 5 : *Ein Wanderer*, dans l'*op. 107*, le n° 5 : *Mädchenlied*.

Les *Quatre chants sérieux* (1896) sont d'amères méditations sur la mort. La résignation d'une âme courageuse ne s'y éclaire d'aucun espoir vraiment consolant. Pages de morne tristesse où s'exprime à plein tout un côté de l'âme de

1. A quarante ans la montagne est gravie. Nous nous arrêtons pour regarder en arrière, et nous voyons là-bas la tranquillité de notre enfance, et le clair bonheur de notre jeunesse.

Regarde encore une fois, et maintenant, raffermi, lève ton bâton pour un nouveau voyage. Un large plateau s'élève devant toi ; ce n'est pas ici, c'est là-bas qu'il s'incline.

Tu n'as plus à souffler en montant ; sur le terrain où tu marches sans effort ; bientôt, insensiblement, le sol avec toi penchera et, avant même que tu y songes, tu seras au port.

Brahms. Le langage en est malheureusement un peu convenu et nous regrettons ces formes empruntées aux anciens auteurs d'oratorios, ces mélodies qui ressemblent à des lieux communs classiques, ce parti pris d'archaïsme dans le contrepoint et l'harmonie. La sincérité du sentiment transparait difficilement à travers cette rhétorique de la désolation religieuse. Encore une fois la science de Brahms fait tort à son art.

*
* *

Nous ne pouvons songer à parler ici en détail de tous les chants que Brahms a composés pour plusieurs voix avec ou sans accompagnement¹. Mais nous ne saurions nous dispenser d'indiquer que Brahms est un des très rares musiciens modernes qui aient manié avec bonheur le quatuor vocal.

Il en a écrit de charmants, notamment, ceux de l'op. 112, tour à tour dans sa manière mélancolique, mystérieuse et tendre, et puis

1. Sa fameuse *Sérénade inutile* fut d'abord écrite pour deux voix ; et, dans la seconde moitié du morceau, il y a un effet de canon tout à fait amusant. (Le texte est emprunté à Forster (1549) II, 34, et à Orlando di Lasso, *Newe Teutsche Liedlein*, Nürnberg, 1567.)

dans le style des tziganes. Les plus populaires de tous sont ceux des deux recueils de *Liebeslieder* (Chansons d'amour) sur des paroles tirées de la *Polydora* de Daumer¹. Le premier cahier de ces valse pour piano à quatre mains et quatuor vocal solo, op. 52 (1869), avait été précédé d'une suite de valse pour piano à quatre mains, sans voix, op. 39 (1867). C'est à propos de ce premier essai de Brahms dans un genre si nouveau pour lui, que Hanslick écrivait : « Des valse de Brahms ! Voilà deux mots qui semblent étonnés de se rencontrer sur une couverture. Le sérieux, le taciturne Brahms, l'Allemand du Nord, le protestant, l'homme qui déteste le monde, écrit des valse ! Un mot résoud l'énigme : Vienne ! Dans la ville impériale Beethoven apprit, non point à danser, mais à écrire des danses ; Schumann y conçut son *Carnaval* ; Bach lui même s'y serait peut-être laissé entraîner au péché du *ländler*. Ainsi les valse de Brahms sont le fruit de son séjour à Vienne et, à vrai dire, l'un des plus délicieux... Pour qui prend intérêt au développement de ce talent probe et profond, mais enfermé jusqu'ici

1. Traductions et imitations de chansons populaires russes et polonaises.

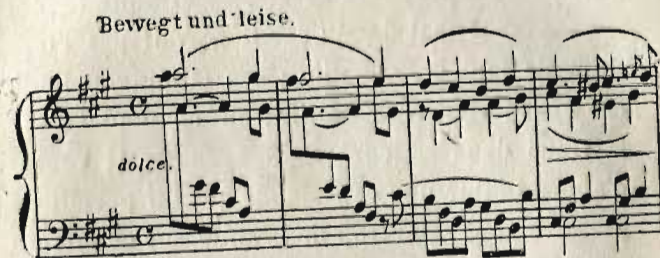
dans un domaine un peu étroit, les *Valses* apparaîtront comme l'heureux signe d'un rajeunissement et d'un renouvellement de l'inspiration, et comme un retour à la poésie de Haydn, de Mozart et de Schubert. »

*
*
*

Si l'on veut, après avoir parcouru cet ensemble considérable de lieds, qu'a composés Brahms, en résumer l'impression dominante, on ne peut mieux faire que de s'adresser à l'auteur lui-même. Il s'est admirablement défini poétiquement et musicalement, dans un lied intitulé *Meine Lieder* (Mes chansons) *op. 106*, n° 4 : « Quand mon âme commence à résonner, lorsqu'elle délie les ailes des mélodies, alors se lèvent et planent devant moi les pâles visions de bonheurs jamais oubliés, et les ombres des cyprès. Sombre est le son de mes chants. »

Wenn mein Herz beginnt zu klingen
Und den Tönen löst die Schwingen,
Schweben vor mir her und wieder
Bleiche Wonnen, unvergessen
Und die Schatten von Cypressen.
Dunkel klingen meine Lieder.

Et, sur ce texte d'Adolf Frey, Brahms a écrit une musique fine, tendre, délicatement nuancée, d'un grand charme nostalgique et d'un art très savant et très subtil sous son apparente simplicité.



LA MUSIQUE D'ORCHESTRE

En janvier 1854, Schumann écrivait à Joachim : « Eh bien, où donc est Johannès ? Est-il près de vous ? Plane-t-il très haut dans les airs ? Ou bien s'attarde-t-il à cueillir des fleurs ? Ne fait-il encore sonner ni timbales, ni trompettes ? Qu'il se souvienne des débuts des symphonies de Beethoven. Qu'il cherche à faire quelque chose de semblable. Commencer est le principal ; quand on a commencé, la fin se présente d'elle-même. »

Brahms ne suivit que beaucoup plus tard le

conseil de Schumann. Il avait quarante-quatre ans lorsqu'il écrivit sa première symphonie, ou du moins lorsqu'il la fit connaître (1877).

Il n'osa même pas aborder de front les difficultés d'un genre dans lequel il avait tant tardé à risquer ses premiers essais, — et pour lequel il se sentait mal doué : car il n'avait pas l'instinct de l'instrumentation ; ses tâtonnements à cet égard sont significatifs ; on en peut suivre la trace dans sa correspondance. — Il voulut d'abord tenter une expérience qui lui permit de prendre pied sans trop de crainte sur ce terrain nouveau ; et c'est ainsi que ses *Variations pour orchestre sur un thème de Haydn, op. 56^a* (1874), servirent de prélude ou d'exercice préparatoire à ses quatre symphonies¹.

Le thème varié ici par Brahms, connu sous le nom de *Choral de Saint-Antoine*, est emprunté à un divertissement de Haydn pour instruments à vents.

Il se présente d'abord dans toute sa simplicité, sa naïveté, avec une instrumentation rap-

1. Pour être complet, il faudrait mentionner aussi les deux *Sérénades* op. 11 et op. 16 (1860). Brahms s'y tient encore tout près de ses modèles classiques : il en reproduit presque textuellement les idées mélodiques.

pelant celle de Haydn, puisque seules, parmi les instruments à cordes, les contrebasses y paraissent avec leurs pizzicati doublant la partie de contrebasson. La mélodie a un caractère nettement populaire qu'accentue la division par cinq mesures des premiers membres de phrase.

Les variations sont conçues selon le procédé de la « grande variation » beethovénienne. « Le thème, comme disait Bülow, n'a pas beaucoup plus d'importance que le titre d'un livre par rapport au livre lui-même. »

Très ingénieusement, dans la première variation, Brahms tire des dernières notes du thème (le *si* bémol cinq fois répété) un curieux effet de cloches. Dans les variations suivantes, il montre en même temps qu'une grande habileté de contrapuntiste, la délicate souplesse de son invention poétique. Ce sont autant de figures différentes qui s'offrent à nous, chacune très nettement caractérisée par le choix d'un rythme, d'un contour mélodique ou d'une tonalité : la seconde vive et spirituelle, la troisième aimable et gracieuse, la quatrième plus sérieuse (soli de hautbois et de cor) ; la cinquième tout à fait piquante avec son amusant mélange de 6/8 et de 3/4 ; la sixième énergique, puissante ; la sep-

tième, délicieuse sicilienne; la huitième, fluide comme une danse d'ombre, dans la manière si particulière à Brahms de ses scherzos mineurs. Un final sévère sur une « basse obstinée » donne à l'œuvre une large conclusion.

Les *Variations* ne furent qu'un prélude. Il était autrement grave d'écrire des symphonies. Quelle entreprise! Rajeunir une forme déjà vieillie, abandonnée déjà par beaucoup de musiciens pour le « poème symphonique! » Remonter le courant si violent du romantisme, faire obstacle aux idées répandues dans le public par Liszt et par Wagner! Se présenter comme le continuateur de Beethoven, du Beethoven d'avant la « Neuvième! » Et Beethoven avait imprimé si profondément à la symphonie le caractère de son génie que le nom de ce genre musical n'était plus seulement celui d'un procédé de composition, mais qu'il éveillait en même temps dans l'esprit l'idée d'un certain contenu expressif, d'une certaine profondeur d'émotion, d'une certaine grandeur épique, d'un certain héroïsme d'âme dont, à tout prix, le compositeur devait se montrer capable. Impossible de revenir, par delà Beethoven, à la symphonie de Haydn et de Mozart.

Brahms allait-il suffire à pareille tâche?

En tout cas il en comprit toute l'étendue. Il eut la vision très nette du but à atteindre et c'est pourquoi il hésita si longtemps à risquer une première épreuve.

Cette hésitation même prouve qu'il ne se sentait point né pour la symphonie, qu'une nécessité invincible ne le portait pas à composer pour l'orchestre. Son invention et son écriture sont par nature abstraites, c'est-à-dire qu'elle n'ont qu'une liaison accidentelle, non essentielle, avec l'instrumentation. Aucun compositeur n'a plus varié les destinations de ses œuvres : le quintette en *fa* mineur fut d'abord une sonate pour deux pianos; le concerto en *ré* mineur devait être une symphonie, puis devint une sonate pour piano à quatre mains, avant de prendre son aspect définitif. En général les thèmes de Brahms ne naissent pas inséparables du timbre d'un instrument déterminé; et voilà qui n'est pas d'un symphoniste.

Et puis, malgré le zèle de ses admirateurs à prouver le contraire, nous ne croyons pas que Brahms portât en lui la richesse et la variété des grandes passions nécessaires à soutenir son inspiration, dans des ouvrages qu'il voulait rendre

comparables à ceux de Beethoven. Ici plus que partout ailleurs Brahms sortira du domaine étroit où il est vraiment original. Il n'a rien d'un héros, ni d'un martyr. Son âme n'est point torturée. Le sublime lui manque. Les sentiments qu'il voudra exprimer dans ses symphonies, il ne les éprouve pas profondément; il les comprend par sympathie, mais ils ne lui sont pas naturels, familiers; ce ne sont pour lui que des possibilités, non la réalité de tous les jours, non la trame de sa propre vie, son bonheur ou son malheur de tous les instants.

On ne s'étonnera donc pas que nous considérons les symphonies de Brahms comme la partie la moins intéressante de son œuvre. Si parfois elles renferment des pages dignes d'attention, c'est que, pour un moment, l'auteur aura échappé exceptionnellement aux obligations qu'il s'était prescrites en concevant le dessein gigantesque d'écrire des symphonies beethoviennes... Ambition démesurée, mais qui lui était imposée par son milieu, et à laquelle il ne pouvait renoncer, sans tromper l'attente du public.

La *première Symphonie*, en *ut* mineur, *op.* 68 (1877) eut le mérite de déterminer la conversion

de Hans de Bülow; c'est lui-même qui le déclare. Et l'on sait combien, jusque-là, Bülow s'était montré peu favorable à Brahms! Cherchait-il un apostolat? Éprouvait-il le besoin de substituer dans son cœur d'artiste un nouveau culte à celui de Wagner, avec lequel il avait rompu depuis neuf ans déjà? Toujours est-il que désormais Bülow sera le plus fidèle soutien de la cause de Brahms.

Mais il nous paraît bien difficile d'expliquer son subit enthousiasme par des motifs d'ordre purement artistique, lorsque nous considérons la symphonie en *ut* mineur, avec ce premier mouvement qui s'efforce en vain au pathétique, cet Andante qui fait appel à tous les moyens d'une creuse rhétorique, et ce final dont le thème principal accuse si effrontément sa parenté avec celui de l'*Ode à la joie* qu'on finit par en éprouver une véritable gêne et comme une sorte de honte. Un seul morceau est digne de Brahms : le *poco Allegretto* qui tient lieu de Scherzo, charmante fantaisie pleine de bonhomie et d'humour.

Les fanatiques admirateurs de Brahms trouvent généralement que la *deuxième Symphonie* en *ré* majeur, *op.* 73 (1878) est bien loin d'at-

veindre à la profondeur de pensée et à la puissance d'expression de la première. Nous ne serons point de leur avis. Cette seconde symphonie nous plaît infiniment plus que la première, justement parce que l'auteur n'y a point cherché à hausser le ton, à enfler la voix au delà de ses forces.

Le premier morceau, d'allure toute pastorale, expose des idées d'une heureuse simplicité (le second motif surtout est exquis), mais empêtrées dans une orchestration trop compacte et alourdies par un développement scolastique. L'*Adagio*, qui fait penser à Schumann, varie de fort agréable façon un thème touchant et noble, qui sonne malheureusement un peu gros à l'orchestre. L'*Allegretto* est certainement, cette fois encore, la pièce la plus réussie de la symphonie : c'est une sorte de danse lente, coupée par deux fois de « trios » rapides, dont le premier bâti sur une transformation du thème principal. Ici Brahms renouvelle l'esprit de l'ancien menuet en y introduisant quelque chose de la grâce languissante et de la finesse nerveuse des danses tziganes. Dans le *Finale*, malgré de jolis détails, l'imitation des modèles classiques joue un rôle trop important.

Dans son ensemble et malgré ses défauts, la deuxième symphonie laisse une impression de fraîcheur, d'aisance, de spontanéité que ne donnait pas la première. Les Viennois ne s'y trompèrent point : ils la trouvèrent plus aimable et plus engageante que sa devancière, et toujours ils marquèrent leur prédilection pour cette œuvre qu'on a d'ailleurs surnommée la « symphonie viennoise », — « image fidèle de la fraîche et saine vie qu'on ne peut mener que dans la belle ville du Danube ». Mais, en dehors de Vienne, la symphonie en *ré* majeur n'obtint pas dans les pays allemands un réel succès. A Leipzig notamment elle fut jugée très sévèrement. On vit bien tout de suite que cette fois Brahms n'avait plus tant songé à imiter Beethoven et, loin de lui en savoir gré, on lui en fit un reproche. L'un des critiques, qui lui étaient d'ordinaire le plus favorables, écrivit : « Les Viennois se montrent beaucoup moins exigeants que nous. Nous demandons à Brahms plus que de la *jolie*, de la *très jolie* musique, lorsqu'il se produit devant nous comme symphoniste. Non pas que nous ne voulions de lui rien d'aimable, ou que nous dédaignions les tableaux de la vie réelle qu'il pourra nous présenter, mais nous

attendons toujours de lui quelque chose de génial, quoi que ce soit, de sa propre façon ou à la manière de Beethoven. »

Et voilà Brahms obligé, bon gré, mal gré, de se montrer héroïque et de refaire du Beethoven.

Dans la *troisième Symphonie en fa* majeur, *op. 90* (1884) « éclate, dit M. Reimann, la joie passionnée de l'artiste, qui, dans la pleine conscience de sa force et de son activité créatrice, découvre au monde les riches trésors de son génie ». Hanslick appelait cette symphonie « l'Héroïque de Brahms », « die Brahmssche Eroica ».

Le début de la première partie veut en effet être emporté, généreux, exubérant. L'élan est vite brisé; l'effort se sent dès la quinzième mesure. Une transition traînante conduit alors à un second thème dont le caractère simplement gracieux se lie mal aux impressions initiales. L'*Andante* est une sorte de berceuse ou de conte pour les enfants, aimable, mais sans particulière originalité. Weingartner jugeait un peu sévèrement l'*Allegretto* quand il le comparait « aux plus faibles *Romances sans paroles* de Mendelssohn ». Il faut avouer cependant que le senti-

ment en est un peu mièvre; c'est le morceau « à effet » de la symphonie. Le *Finale* est encore du Mendelssohn, avec plus de science mais autant de mollesse dans la ligne mélodique et dans l'accent pathétique.

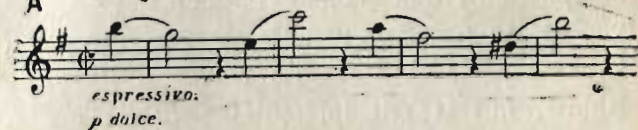
Et voici maintenant la *quatrième Symphonie*, celle dont on a voulu faire l'un des plus significatifs monuments de l'art de Brahms.

Elle fut achevée dans l'été de 1885. Le manuscrit en faillit disparaître dans un commencement d'incendie qui se déclara dans la demeure du compositeur. Des amis survenus à la hâte sauvèrent les précieux papiers. En octobre 1885, Brahms porta sa nouvelle œuvre à Hans de Bülow, qui la mit immédiatement à l'étude. La répétition générale eut lieu devant trois auditeurs : le landgrave de Hesse, Richard Strauss et le pianiste Frédéric Lamond. L'auteur redoutait fort l'accueil que le public ferait à un ouvrage dont il ne se dissimulait pas le caractère très austère. Or, le 25 octobre 1885, la première audition déclencha des transports d'enthousiasme; le troisième mouvement fut bissé, et l'exécution se termina au milieu des acclamations générales. Il est vrai que le concert avait lieu à Meiningen, c'est-à-dire dans le sanctuaire

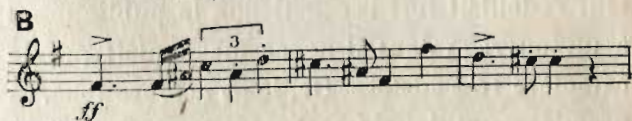
depuis longtemps consacré au culte de Brahms.

Le premier mouvement de la quatrième symphonie porte l'indication *Allegro ma non troppo*, dont il faudrait souligner le *non troppo*, selon la juste remarque de Hugo Riemann. *Non allegro* eût été plus exact. Un thème en *mi* mineur (tonalité élégiaque), coupé de soupirs (outes les deux notes (rythme fréquent chez Brahms) pleure comme une prière sans espoir que rediront bientôt, en octaves brisées, alternativement les premiers et les seconds violons.

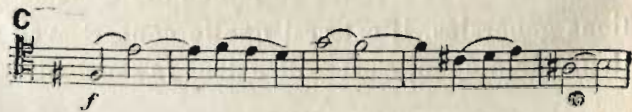
A *Allegro ma non troppo.*



Un motif de fanfare, introduit par les « bois » et les cors, interrompt ces premières impressions mélancoliques,



et amène aux violoncelles une large cantilène apaisée :



Mais une phrase en valeurs pointées, issue du motif B, semble ramener bientôt l'inquiétude qui va dominer dans le développement de cette première partie.

Le second mouvement est un *Andante moderato* en *mi* majeur dont le motif principal est exposé dès le début à découvert par deux cors et quelques « bois ». Puis le motif se développe et donne lieu à une mélodie chantée par la clarinette sur un accompagnement auquel l'introduction du *ré* bécarré et du *do* bécarré donne une couleur archaïque. Un second thème, contrepunté par les violons, paraît au violoncelle et la double exposition de ces deux idées, avec la transition nécessaire et une courte coda, constitue toute la matière de ce deuxième morceau.

Le troisième mouvement est un *Scherzo* à deux temps qui débute par un *tutti* exposant un motif de joie robuste en *ut* majeur. Une seconde phrase aimable, à l'allure simplette de chanson populaire, dans les teintes douces, fera contraste avec cette première explosion de franche gaieté. Quelques fragments de thèmes du premier mouvement viendront se mêler au développement, et une transformation rythmique de la seconde idée du scherzo rappellera en

même temps le motif B du premier mouvement.

Le *Finale* est une chaconne avec trente-deux variations. On sait que la chaconne, peu différente de la passacaille, est une ancienne danse dont la forme musicale sert de cadre à une foule de pièces instrumentales : c'est une suite de variations sur une « basse contrainte » de huit mesures au plus, à trois temps et d'un mouvement lent. Tout le monde a dans la mémoire la fameuse chaconne de J.-S. Bach pour violon seul (sonate en *ré* mineur). Brahms modifie quelque peu pour son usage les règles traditionnelles de la chaconne : il ne s'astreindra point à l'usage perpétuel d'une basse obstinée, mais un motif de huit notes exposé d'abord comme partie mélodique lui fournira tantôt le thème de ses variations sur des basses libres, tantôt l'appui d'une basse contrainte pour de libres inventions mélodiques. Le mouvement indiqué : *Allegro energico appassionato* 3/4, n'est pas celui de la vraie chaconne. Le caractère de la vieille danse ne se retrouve que dans la onzième et la douzième variation et surtout dans la treizième, où le rythme est mieux marqué et où l'emploi d'accords de trombones et de bassons, accompagnés de légers arpèges des violoncelles et des altos, rappelle d'anciennes

instrumentations. Ce dernier morceau témoigne de la prédilection de Brahms pour les formes primitives de la musique d'orchestre et lui donne l'occasion de déployer toute sa virtuosité de polyphoniste.

Si, après l'avoir analysée, nous considérons cette quatrième symphonie dans son ensemble, si nous laissons de côté les ingéniosités de détail, les habiletés de réalisation harmonique ou contrapuntique et les artifices de développement, que reste-t-il, en fin de compte, qui révèle une émotion sincère et originale ? Une phrase, une seule phrase, celle du début du premier morceau, désenchantée, d'une tristesse sans violence, toute en demi-teinte, en grisaille : Brahms seul a pu l'inventer. Tout le reste pourrait, à la rigueur, être signé d'un autre nom ou, du moins, ne porte la marque de son auteur que dans les procédés de l'écriture.

Pourquoi Brahms a-t-il cru devoir sortir du domaine de la musique de chambre, qui lui convenait si parfaitement, pour entrer un jour dans celui de la symphonie ? Il s'est fait ainsi le plus grand tort. La majorité du public, qui ne va qu'aux concerts d'orchestre, ne connaît Brahms

que par la partie la plus négligeable de son œuvre.

Brahms aurait pu, sans doute, rester égal à lui-même sur ce terrain nouveau, mais à la condition de renoncer à imiter les classiques, et surtout Beethoven. Il aurait dû suivre certaines indications de Schubert et de Schumann, et se laisser aller à son propre penchant. Peut-être aurait-il été amené ainsi à créer la symphonie intime et familière. De la tendresse, un peu de rêve, du charme et du mystère, de petits tableaux ingénus, quelques contes mélancoliques, voilà la matière de courts poèmes qu'il était facile de faire tenir dans le cadre de la symphonie, sans grand éclat, sans grand bruit. Mais pourquoi l'orchestre serait-il toujours tapageur et n'exprimerait-il que des passions violentes ?

Quelles pages exquisas Brahms aurait pu écrire s'il s'était toujours maintenu, même en composant des symphonies, dans l'ordre des sentiments que traduisent à merveille la première et la seconde sonate pour violon !

Et alors il en serait venu sans doute à employer les instruments de l'orchestre tout autrement que Beethoven, non plus par masses, mais, comme dans les ensembles de musique de

chambre, en traitant chacun d'eux en soliste.

Entraîné par de trop vastes ambitions, il a fait fausse route. L'idéal nouveau, qu'il pouvait si facilement atteindre, il ne l'a même point conçu, et, s'il l'a parfois approché¹, c'est sans dessein prémédité, au hasard de la rencontre. Il a passé à côté d'une invention qu'il aurait, à sa façon, admirablement réussie et que, dans un autre esprit, et avec la différence des techniques qu'entraîne la différence des temps, un Debussy réalise aujourd'hui dans ses merveilleux poèmes pour orchestre.

*
*
*

Outre ses quatre symphonies, Brahms a encore écrit pour l'orchestre deux ouvertures et quatre concertos.

L'*Ouverture tragique* op. 81 (1881) est peu intéressante.

L'*Ouverture académique* (Akademische Fest-Ouverture) op. 80 sert à Brahms de thèse de doctorat ou, du moins, il l'écrivit pour remercier l'Université de Breslau de lui avoir conféré

1. Nous faisons allusion à quelques passages de ses pièces légères, tenant lieu dans la symphonie de menuet ou de scherzo.

le titre de docteur en philosophie. La première exécution de cette œuvre eut lieu le 4 janvier 1881 à Breslau ; Brahms dirigeait l'orchestre. Au premier rang de l'assistance siégeaient le Recteur et le Sénat de l'Université, ainsi que les représentants de la Faculté de philosophie.

Des chansons d'étudiants forment la matière thématique dont le compositeur a tiré ses développements. C'est d'abord le lied : « Wir hatten gebaut ein stattliches Haus »¹, qui paraîtra, déformé (en *ut* mineur), au début de l'ouverture, mais reprendra plus loin son aspect original quand il éclatera aux trompettes (en *ut* majeur). C'est ensuite le lied du *Père de la Patrie* : « Hört', ich sing' das Lied der Lieder! »² en *mi* majeur. Puis, tout d'un coup, de la façon la plus inattendue, intervient le motif de la chanson comique du Renard : « Was kommt dort von der Höh' ? »³ exposé par deux bassons sur les pizzicati railleurs des altos et des violoncelles. Enfin le *Gaudeamus* donne lieu à une conclusion brillante et solennelle.

Il était de circonstance, en écrivant cette

1. « Nous avons construit une magnifique demeure. »

2. « Écoutez, je chante le lied des lieds. »

3. « Qu'est-ce qui vient de là-haut ? »

ouverture « doctorale », de se conformer aux règles scolastiques les plus sévères. Brahms n'a point manqué cette occasion de faire valoir son talent de contrapuntiste. On se tromperait d'ailleurs, il me semble, sur ses véritables intentions, si l'on ne découvrait ici une part d'ironie dans l'emploi qu'il fait des procédés les plus savants et du style le plus « académique » pour développer de simples chansons d'étudiants.

* *

En 1854, sous l'impression de la tragique folie de Schumann, Brahms s'était mis à la composition d'une symphonie, dont il pensa faire ensuite une sonate à quatre mains, qui devint enfin le Concerto en *ré* mineur.

La première exécution du Concerto en *ré* mineur pour piano, *op. 15*, eut lieu le 22 janvier 1859 à Hanovre, sous la direction de Joachim. Quelques jours après, le 27 janvier 1859, il figurait au programme d'un concert du Gewandhaus à Leipzig. L'œuvre nouvelle ne fut pas comprise. Elle déroutait toutes les habitudes du public. Un concerto ne devait présenter que de ces idées joyeuses et brillantes, ou encore pas-

sionnées et héroïques qui, d'une façon ou de l'autre, inclinent l'âme de l'auditeur vers une conception optimiste de l'existence. Mais non! Brahms n'avait conçu son concerto ni comme un simple prétexte à virtuosité, ni comme une occasion de plaire, de séduire à tout prix. Il y avait sincèrement exprimé le côté sérieux, sévère de sa nature. Il avait écrit un Concerto triste, où il faut chercher le reflet des poignantes émotions par lesquelles venait de passer l'auteur quand il en eut la première idée.

Le thème du début, en *ré* mineur, est vraiment d'un caractère désespéré. Le second thème, en *fa* majeur, voudrait être consolateur, mais l'apaisement qu'il révèle est encore voilé de tant de mélancolie!

Le deuxième mouvement, d'une allure si grave, si pensive, marque sans doute de la résignation, mais sans foi, sans espérance, — malgré l'épigraphe qu'il portait sur l'exemplaire donné à Joachim : « Benedictus qui venit in nomine Domini ».

Le final est un rondo en *ré* mineur, dont la gaieté se mêle de bien des amertumes.

Voilà une œuvre qui peut fatiguer par sa monotonie, mais dont on aurait tort de mécon-

naitre la beauté. Il faut la placer à côté du Trio en *si* majeur comme une des plus nobles productions du « jeune Brahms » à bien des égards différent de l'autre, cherchant encore sa voie et se laissant encore aller sans contrainte aux effusions d'un cœur très romantique qu'il allait bientôt vouloir assagir.

Le *Concerto pour violon*, *op. 77* (1879), dédié à Joseph Joachim, bien plus connu en France que le Concerto en *ré* mineur pour piano, ne nous offre plus les mêmes éléments d'intérêt. Il vaut surtout par la tenue, par la solidité du développement et aussi par la variété des traits offerts à la virtuosité du violoniste. Musique estimable, sans plus.

Dans le *deuxième Concerto pour piano en si bémol*, *op. 83* (1882) dédié « à son fidèle ami et maître Marxsen » on remarquera surtout un Andante où le violoncelle solo chante une large cantilène à $3/2$ sur un basse à $6/4$ dans un sentiment de sérénité un peu désabusée tout à fait personnel à Brahms. C'est une fort belle page.

En composant le *double Concerto*, *op. 102*, pour violon et violoncelle, avec accompagnement d'orchestre, Brahms cherche peut-être à renouer une ancienne tradition.

A la fin du xvii^e siècle et au début du xviii^e, il était de règle que tout concerto fût écrit pour un groupe de solistes, ou *Concertino*, distinct du reste des exécutants, ou *Concerto grosso*. Les solistes, d'ordinaire au nombre de deux ou de trois, avaient un rôle moins « en dehors » que dans nos concertos modernes et c'était le plus souvent dans le style polyphonique qu'ils dialoguaient avec l'orchestre : dialogue de deux chœurs inégaux et non de deux voix. Ce genre musical fut alors illustré par Stradella, Torelli, Corelli, Hændel et Bach, pour ne citer que quelques grands noms. Les concertos de Bach pour deux et trois claviers, pour deux violons, pour flûte, violon et clavier, sont justement célèbres.

Dans la seconde moitié du xviii^e siècle le concerto change de caractère. Le style monodique y domine ; c'est une œuvre écrite dans une forme voisine de celle de la sonate ou de la symphonie, pour un instrument soliste accompagné par l'orchestre. Ce qui était autrefois la règle devient l'exception : on n'écrit plus que rarement des concertos pour plusieurs solistes. Les concertos de Mozart pour violon et alto, pour deux et trois pianos, le concerto de Beethoven pour

piano, violon et violoncelle sont les exemples importants à signaler dans cet ordre d'idées.

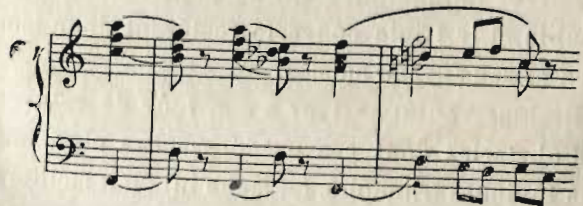
Et l'on comprend aisément les raisons de cet abandon du double et du triple concerto. La pluralité des solistes ne s'accommodait que du style polyphonique désormais délaissé, ou du moins peu usité, surtout dans des œuvres destinées à faire briller la virtuosité d'un exécutant. D'autre part, l'orchestre augmentant sans cesse de puissance, il devenait de plus en plus difficile d'opposer, comme autrefois, dans des alternatives symétriques, la maigre sonorité d'un *Concertino* à celle des *tutti*. Enfin si le soliste unique arrivait sans peine à dominer un léger accompagnement d'orchestre, les parties différentes de deux ou trois solistes risquaient de se noyer en une grisaille confuse dès que l'orchestre moderne intervenait, si discrètement que ce fût, pour les soutenir.

Les tentatives de Mozart, de Beethoven, de Spohr et de quelques autres pour restaurer le double et le triple concerto restèrent donc isolées et sans grand succès.

Brahms voulut essayer à son tour de vaincre les obstacles dont ses prédécesseurs n'avaient pas toujours triomphé. La tâche lui était facilitée

jusqu'à un certain point par l'évolution même de la symphonie. Depuis Beethoven, en effet, la polyphonie y reprenait, à côté de la monodie, une place plus considérable. Brahms écrivit donc un concerto, — qui est plutôt une symphonie avec deux instruments solistes, — où l'intérêt du développement musical passe bien avant celui des effets de virtuosité, et où la trame serrée d'un tissu souvent polyphonique admet et justifie dans une certaine mesure la dualité des solistes.

Cette œuvre renferme de grandes beautés. La teinte générale en est mélancolique et tendre. Brahms ne s'y efforce pas vainement à des tours de pensée qui lui soient étrangers. Dès le début du premier *Allegro* un thème en *la* mineur exprime, très simplement, sans éclats inutiles, l'amertume d'une âme désabusée. Un second thème inquiet en *fa* majeur nous conduit à une troisième idée :



dont l'accentuation sur les temps faibles et l'indécision harmonique donnent l'impression plaintive d'une vive douleur qui cherche à s'atténuer dans le rêve.

L'*Andante* est construit sur une phrase de lied, d'allure populaire, charmante en sa naïveté, avec un « milieu » d'une tranquillité idyllique.

Le *Finale* oppose à un thème ironique en *la* mineur une joyeuse chanson en *ut* majeur d'un dessin très franc, d'un rythme assez lourd, assez « paysan », dont la bonne humeur un peu grosse n'arrive pas à chasser les tristes rêveries de l'auteur. Après un effort pour reprendre courage, qui se traduit dans un thème de marche énergique et bruyant, il retombe dans le vague de ses sombres imaginations et nous retrouvons ici, sur des syncopes de la basse, des harmonies incertaines présentées sur un rythme hésitant qui nous rappellent un passage du quatuor à cordes en *ré* majeur.

Le dernier des concertos de Brahms est le digne pendant du premier. Il a le même charme et la même sincérité. C'est le même cœur tourmenté de visions désolantes, mais qui maintenant a perdu de sa jeunesse, de son ardeur, et qui se résigne.

Il est remarquable que Brahms se soit plus véritablement exprimé dans ses concertos que dans ses symphonies. Sans doute, en écrivant pour des solistes, il fut amené à user d'un autre style, plus voisin de celui de la musique de chambre. Il composa ainsi des ouvrages dont on méconnaîtrait la véritable nature si on ne les considérait surtout comme les manifestations d'un art intime et confidentiel, — le seul dont l'auteur des sonates pour violon fût réellement capable.

LES COMPOSITIONS POUR CHANT ET ORCHESTRE

Ne nous attendons point à trouver dans les grandes compositions de Brahms pour chant et orchestre la meilleure part de sa production artistique. Là, plus encore que dans la symphonie, il se sentira mal à l'aise. Il sera gêné par la nécessité de sortir de son rêve, d'extérioriser son émotion, de traduire la vie sous ses aspects multiples, parfois de prêter à des personnages souvent trop différents de lui-même des passions qu'il n'éprouve point, de se rapprocher plus ou moins des conditions du drame,

pour lequel il n'était point fait. Car il n'est guère d'oratorio ou de cantate qui puisse conserver longtemps un caractère purement lyrique. Des accents dramatiques un peu marqués sont nécessaires pour relever l'attention d'une foule assemblée dans une vaste salle de concerts, où les intentions fines, où les nuances de détail se perdent trop aisément, où les moyens monotones d'une expression purement subjective lassent vite un public plus facilement distrait par ses propres mouvements, puisqu'il est plus nombreux, et moins sûrement retenu par l'action qu'exercent sur lui les interprètes, du moment qu'il ne les voit et ne les entend que de loin.

Brahms n'est point l'homme des grands espaces.

Cependant il faut bien reconnaître que le *Requiem allemand* contribua plus qu'aucun autre de ses ouvrages à établir sa renommée et la plupart des critiques le considèrent comme une de ses œuvres capitales.

Ce *Requiem* n'a rien de commun avec le *Requiem* liturgique de l'église catholique. C'est une cantate funèbre composée sur des paroles en langue allemande empruntées par Brahms lui-même au texte de la Bible.

Une exécution des trois premiers morceaux eut lieu à Vienne en novembre 1867 sous la direction de Herbeck. La première audition intégrale fut donnée le 10 avril 1868 à la cathédrale de Brème, sous la direction de l'auteur. Le *Requiem* ne se composait alors que de six morceaux. Entre le quatrième et le cinquième, M^{me} Joachim chanta l'air du *Messie* : « Ich weiss dass mein Erlöser lebt », et Joachim joua l'*Abendlied* de Schumann. C'est à cette même place que Brahms devait intercaler plus tard dans son œuvre un air de soprano.

Le succès fut considérable. Le *Requiem* fut donné de nouveau à Brème le 28 avril de la même année, puis en 1869 à Bâle, Leipzig, Hambourg, Carlsruhe, Zurich, Munster, en 1872 à Berlin, en 1873 à Londres, en 1874 à Halle et à Königsberg.

Le *Requiem allemand*, sous sa forme définitive, se divise en sept parties.

La première commente cette parole : « Heureux ceux qui souffrent ». Altos, violoncelles, contrebasses : pas de violons. Des lignes très simples. Des teintes très douces. Quelques crescendos peu marqués.

La deuxième partie débute par une sorte de

marche funèbre, à trois temps, sur laquelle se pose un choral en unisson : « Car toute chair est comme l'herbe, et toute gloire humaine est comme l'humble fleur de l'herbe. » Puis vient un chœur à quatre parties : « Soyez patients, chers frères », suivi d'une reprise de la marche. Ici une entrée des trombones qui prépare et accompagne la solennelle affirmation du chœur : « Mais la parole du Seigneur demeure éternellement ». Alors la Rédemption des pécheurs est proclamée dans une brillante péroraison, qui s'achève en un diminuendo annonciateur de la sereine béatitude des élus.

La troisième partie commence par une phrase désolée du baryton solo : « Dieu, enseigne-moi que ma vie aura un terme », reprise par le chœur. La plainte du soliste devient plus douloureuse sur les mots : « Ah ! tous les hommes sont pur néant ! » La confiance revient avec la parole : « J'espère en toi », et s'exprime dans une large conclusion fuguée.

Dans la quatrième partie s'élève un tendre chant pour célébrer « le charme des demeures du seigneur Sabaoth » !

La cinquième partie est la pièce additionnelle que nous signalions plus haut et qui fut compo-

sée après coup. L'auteur commente la parole : « Vous avez maintenant de la tristesse; ... je veux vous consoler, comme une mère console son enfant. » Page toute de douceur, confiée au soprano solo, avec répliques du chœur.

Dans la sixième partie l'hésitation entre le majeur et le mineur symbolise tout d'abord l'inquiétude de l'âme en quête d'immortalité : « Car nous n'avons ici-bas aucun établissement durable. » Une voix secourable se fait alors entendre (baryton solo), et annonce le mystère de la Résurrection universelle. Explosion de joie, qui se solennise bientôt en une large fugue sur les paroles : « Seigneur, tu es digne de posséder l'honneur, la gloire et la force, car tu as créé toutes choses. »

L'œuvre se termine par une méditation sur ce texte : « Heureux les morts qui meurent dans le Seigneur ! » La foi s'y repose dans la sérénité de ses convictions.

Hanslick estimait que depuis la messe en *si* mineur de Bach et la messe solennelle de Beethoven on n'avait rien écrit qui puisse être comparé au *Requiem allemand*, et M. Reimann n'hésite pas à affirmer qu'en composant cet

ouvrage Brahms s'est placé parmi les plus grands maîtres de tous les temps.

Ce sont là des appréciations qui nous paraissent singulièrement exagérées. Certes nous ne songeons point à nier ni l'élévation de pensée ni la parfaite maîtrise de l'artiste qui écrivit le *Requiem allemand*. Mais devons-nous admirer dans cet ouvrage un des plus grands chefs-d'œuvre dont s'honore l'humanité ?

A vrai dire, nous ne serions pas même disposé à lui accorder un rang privilégié parmi les compositions de Brahms. Nous le mettrions plutôt au second plan comme une de ses productions les moins caractéristiques.

Le succès de cette cantate s'explique facilement, comme celui des oratorios de Mendelssohn. Ce succès est un peu analogue à celui du *Sigurd* de Reyer en France, avant que les drames de Wagner y fussent adoptés. Le *Requiem* de Brahms, c'est l'art sévère et archaïque de Hændel et de Bach mis à la portée du grand public par une modernisation très habile et qui laisse l'illusion du style ancien. C'est du Bach et du Hændel vulgarisé. *Sigurd* fut du Wagner simplifié et servit de transition entre le *Faust* de Gounod et *Lohengrin*. De même bien des Allemands n'al-

lèrent à la *Passion selon saint Mathieu* ou à *Judas Macchabée* que par l'intermédiaire d'*Elie* de Mendelssohn, ou du *Requiem* de Brahms, cependant qu'en France les oratorios de M. Saint-Saëns jouaient le rôle d'une transition toute semblable vers les œuvres d'un lointain passé.

Mais ce qui plut par-dessus tout aux contemporains de Brahms est justement fait pour nous éloigner d'une œuvre dont la fonction historique est périmée. A côté de *Siegfried* on peut difficilement écouter *Sigurd*. Que nous importe *Elie*, le *Requiem allemand*, ou le *Déluge*, quand nous avons la *Messe en si mineur* ou les *Passions* ?

Même ce parti pris, qui se manifeste à toutes les lignes du *Requiem*, d'exclure tout moyen musical d'apparence moderne, nous irrite. Ici Brahms se montre bien plus sévère à cet égard que dans ses symphonies. Il ne veut plus du tout être de son temps, du temps où Schumann, où Chopin, sans parler de Liszt ni de Wagner, avaient commencé de constituer un langage nouveau. Ce langage, auquel Brahms n'a jamais fait, il est vrai, de bien audacieux emprunts, il semble cette fois l'avoir complètement oublié ; il parle une langue morte, non pas même celle de Beethoven ou de Mozart, mais une langue

plus ancienne encore, celle des préclassiques, et souvent avec un souci de pureté, d'austérité, qui leur était inconnu. Vous chercherez en vain dans le *Requiem* une de ces successions d'accords, une de ces formules mélodiques ou rythmiques qui sont comme la propriété de Brahms, comme sa marque d'auteur, qui font l'originalité de ses meilleures compositions et qui les datent. Ce *Requiem* anachronique vise à l'impersonnalité, et, malgré la sincérité de l'auteur, il y atteint.

La cantate *Rinaldo*, op. 50 (1869) est une œuvre encore beaucoup moins réussie que la précédente. Elle est à peu près contemporaine du *Requiem*. Brahms songeait alors à composer pour le théâtre. Il cherchait un livret et n'en trouvait pas qui le satisfît. Le *Rinaldo* lui tomba entre les mains : c'est un des plus médiocres poèmes de Goethe : il avait été écrit pour être mis en musique par le kapellmeister Winter et pour être chanté par le prince Frédéric de Gotha, qui possédait une agréable voix de ténor. Brahms pensait sans doute, en s'inspirant de ce texte, s'exercer au style dramatique. Cette épreuve ne nous laisse pas de regrets : il est heureux que Brahms n'ait jamais abordé l'opéra.

Nous savons, en tout cas, dans quel esprit il

aurait écrit pour le théâtre. Il trouvait inutile et même fâcheux et anti-artistique, de mettre en musique tout le poème d'un drame lyrique. Selon lui, la musique ne devait intervenir que dans les endroits « où elle aurait quelque chose à dire qui fût conforme à son essence ». Ainsi le librettiste gagnait plus d'espace et de liberté dans le développement du sujet, et le compositeur était assuré de ne jamais trahir les exigences de son art. Mais Brahms s'aperçut sans doute que la conception de l'opéra à laquelle il revenait avait pu plaire du temps de Mozart, mais perdait toute chance d'être acceptée après Wagner. C'est vraisemblablement pourquoi il ne se risqua jamais sur ce terrain dangereux. Il est vrai qu'en 1870, après avoir entendu les *Maitres chanteurs*, il aurait dit : « Dans tout ce que j'entreprends je marche sur les talons de mes prédécesseurs, et ils me gênent ! Mais que m'importerait Wagner, s'il s'agissait de composer un opéra ? » N'empêche que quelques années plus tard, à quelqu'un qui lui demandait pourquoi il ne produisait rien pour la scène, il répondit : « A côté de Wagner, il n'y a rien à faire. »

Voici maintenant une œuvre de grande valeur, la *Rhapsodie op. 53* (1869) pour contralto

solo, chœur d'hommes et orchestre. Elle fut exécutée pour la première fois à Iéna le 3 mars 1870 avec le concours de M^{me} Viardot. On se souvient des circonstances pénibles que Brahms venait de traverser : la troisième fille de Clara Schumann, Julie, pour laquelle il avait éprouvé une très tendre sympathie et avec laquelle il avait rêvé de s'unir, s'était fiancée puis mariée avec un autre (22 septembre 1869). Quelques jours après, Clara Schumann reçut la *Rhapsodie*, et elle n'eut pas de doute sur les intentions de l'auteur : c'était son « Chant pour la fiancée ». — « Je ne peux comprendre cette œuvre autrement, disait-elle, que comme l'expression de sa grande douleur. »

La *Rhapsodie* est composée sur un texte poétique emprunté au *Voyage d'hiver dans le Harz* de Goethe et déjà mis autrefois en musique par J.-F. Reichardt (1752-1814).

Après avoir écrit *Werther* (1773-74) « pour se délivrer, au moins personnellement, d'une maladie de la sensibilité alors très répandue », Goethe s'aperçut qu'il était mal compris et « qu'on le tenait justement pour favorable à cette exaltation du sentiment ». Il reçut une foule de lettres qui lui révélèrent ce qu'il considérait

comme une erreur du public ; et, notamment, il fut frappé par les confidences éloquentes et passionnées d'un jeune homme qui lui dévoilait les tourments de son âme romantique. Il voulut le connaître, et ce fut le premier motif de son voyage dans le Harz. Il partit de Weimar en grand secret. En chemin, il se fit appeler Weber, se donna pour un peintre. Il désirait ne pas laisser deviner tout de suite à son jeune ami que c'était Gœthe lui-même qui lui rendait visite ; et il ne pouvait se défendre d'un certain trouble en songeant qu'il allait rencontrer un homme ayant souffert de peines si pareilles aux siennes.

Le Harz attirait Gœthe pour d'autres raisons encore. Il n'était pas fâché d'en visiter les ruines, d'en étudier les particularités géologiques et de faire l'ascension du Brocken. Curiosités d'ordre à la fois scientifique et poétique.

Des souvenirs de jeunesse le hantèrent constamment pendant ce voyage. Le 9 décembre 1777 il écrivait à Charlotte von Stein : « Il y a juste neuf ans, j'étais bien malade, j'étais à la mort. Ma mère m'a raconté depuis qu'elle avait pris sa Bible, et qu'étant tombée sur ces mots : « On plantera des vignes sur la Montagne de

« Samarie, on les plantera et on se réjouira », elle fut consolée ».

Le *Voyage d'hiver dans le Harz* fait allusion à tous ces faits que nous rappelons brièvement ; il en rend l'écho dans la vive imagination du poète.

Les strophes V, VI et VII que Brahms a mises en musique se rapportent à l'impression que fit sur Gœthe son jeune ami Plessing. Le poète veut croire que le désespéré sera sauvé par un secours du Ciel, comme il le fut lui-même autrefois :

Aber abseits, wer ist's ?
Im Gebüsch verliert sich sein Pfad,
Hinter ihm schlagen
Die Sträucher zusammen,
Das Gras steht wieder auf,
Die Öde verschlingt ihn.

Ach, wer heilt die Schmerzen
Dess, dem Balsam zu Gift ward ?
Der sich Menschenhass
Aus der Fülle der Liebe trank !
Erst verachtet, nun ein Verächter,
Zehrt er heimlich auf
Seinen eignen Wert
In ung'nügender Selbstsucht

Ist auf deinem Psalter,
 Vater der Liebe, ein Ton
 Seinem Ohr vernehmlich,
 So erquicke sein Herz !
 Öffne den umwölkten Blick
 Über die tausend Quellen
 Neben dem Durstenden
 In der Wüste !

« A l'écart qui donc est là ? Sa trace se perd dans les broussailles ; derrière lui les branches se referment, l'herbe se redresse. Il disparaît dans la solitude.

« Ah ! qui guérira les douleurs de celui pour qui tout baume devient poison ? De celui qui de la plénitude même de son amour sentit naître sa haine des hommes ? D'abord méprisé, maintenant méprisant, il consume secrètement son être dans le culte décevant du Moi.

« S'il existe sur ta harpe, ô Père de tout amour, un son que puisse entendre son oreille, ah ! ranime son cœur ! Ouvre les yeux aveuglés de cet homme qui a soif aux milles sources qui jaillissent près de lui dans la solitude. »

Sur ce thème poétique Brahms a écrit une musique très simple, d'une mélancolie prenante, où s'exprime le sentiment profond de l'impuis-

sance humaine à vaincre la douleur. Ce n'est point un oratorio, ni une cantate, c'est un lied un peu développé avec accompagnement d'un chœur et de l'orchestre. Brahms se retrouve dans le domaine qui lui convient mieux que tout autre et qu'il avait à tort abandonné en écrivant le *Requiem*.

Parmi les compositions pour chant et orchestre nous nous contenterons de citer encore quelques chœurs accompagnés, le lied de la Destinée, *Schicksalslied op. 54* (1871), sur des vers de Friedrich Hölderlein, le lied triomphal, *Triumphlied op. 55* (1872), *Nänie, op. 82*, ode funèbre (sur un poème de Schiller) en souvenir du peintre Feuerbach, et le *Chant des Parques, op. 89* (1883) d'après un fragment de l'*Iphigénie* de Goethe. Ce sont là des pages d'un art très noble et très achevé, mais vraiment bien froides.
