

Avec les brumes et les pluies, voici la réouverture des concerts du dimanche. Tandis que M. Colonne attirait au Châtelet une foule toujours enthousiaste de la *Damnation de Faust*, M. Lamoureux, avec un programme où s'inscrivait une très importante nouveauté, la deuxième symphonie de Johannes Brahms, repeuplait la salle du Cirque d'été de ses auditeurs habituels.

Nous n'entreprendrons pas nos lecteurs de la *Damnation de Faust*; l'œuvre de Berlioz est, pensons-nous, assez populaire à présent pour que l'on puisse se dispenser d'y intéresser le public par des comptes rendus. De toutes les partitions du maître, c'est celle dont le succès est et sera toujours le plus assuré et le plus retentissant. On pourrait peut-être rappeler qu'il n'en a pas toujours été ainsi. Mais à quoi bon? Pour les injustices du public, même les plus cruelles, comme // 460 // pour les délits de toute nature, ne peut-on pas réclamer les bénéfices de la prescription? Bornons-nous donc à constater que la *Damnation de Faust* a triomphé comme de coutume, et que M. Colonne la conduit vaillamment vers la centième; il n'a plus, pour y atteindre, qu'à la jouer encore environ trente-cinq fois: c'est l'affaire de trois ou quatre saisons.

Au concert du Cirque d'été, la Symphonie de Brahms était accompagnée, sur l'affiche, d'un poème symphonique de M. Camille Chevillard: *le Chêne et le Roseau*, du Concerto pour piano de Schumann, du prélude du troisième acte de *Tristan et Yseult* [*Tristan und Isolde*], et de l'ouverture des *Maîtres chanteurs* [*Die Meistersinger von Nürnberg*]. Nous ne parlerons que de la seconde séance, dont le programme était d'ailleurs à peu près celui de la réouverture.

Nous aurions certes entendu avec plaisir Mlle Kleeberg exécuter le concerto en *sol* de Beethoven, mais, au moment du premier concert de M. Lamoureux, nous déposons précisément le sac et le fusil que nous venions de porter vingt-huit jours durant, et nous n'avions, pour nous dédommager de notre abstinence musicale forcée, que l'insuffisante compensation d'entendre

...un de ces concerts, riches de cuivre,  
Dont les soldats parfois inondent nos jardins....

Force nous est donc de ne rendre compte que du second concert.

Et tout d'abord, avant d'en venir à la symphonie de Brahms, constatons l'excellent accueil que le public a fait au poème symphonique de M. Camille Chevillard. En s'inspirant de la fable de La Fontaine, *le Chêne et // 461 // le Roseau*, l'auteur a su l'interpréter musicalement suivant les nécessités du développement d'un morceau symphonique, tout en restant cependant le fidèle commentateur du texte du fabuliste. C'était

là une tâche d'autant plus difficile que, ce faisant, il était malaisé de ne pas tomber dans la puériorité. M. Chevillard a très heureusement évité cet écueil; son poème symphonique est traité avec beaucoup d'adresse et de légèreté de plume; le début et la fin, destinés à peindre le paysage où s'encadre le drame, sont d'une couleur orchestrale très bien venue. L'auteur a su également tirer un excellent parti du dialogue de l'arbre géant et du frêle roseau, et peindre spirituellement l'écrasement de l'orgueil inflexible et la victoire de la souple humilité qui forment la morale de la charmante fiction de La Fontaine.

En ce tableau musical dont nous rapprocherions plus volontiers la manière de celle d'Hobbema que de celle de Poussin ou du Lorrain, M. Chevillard se révèle compositeur très sûr et symphoniste ingénieux. L'auditoire nous a semblé le juger également ainsi.

M. Diémer est un pianiste d'une habileté d'exécution irréprochable. Mais le génie de Schumann nous paraît médiocrement l'inspirer. Il a joué un peu sèchement ce beau concerto en *la* mineur, une des productions les plus remarquables du genre concerto, une des rares dans lesquelles la musique tient plus de place que la virtuosité. M. Diémer a très brillamment exécuté le finale de l'ouvrage, mais dans les deux premières parties son jeu nous a semblé quelque peu monotone et froid. Le succès de M. Diémer a néanmoins été très grand, et sa virtuosité hors de pair lui a valu des applaudissements répétés.

Le prélude du troisième acte de *Tristan et Yseult* [*Tristan und Isolde*] et l'ouverture des *Maîtres chanteurs* [*Die Meistersinger von Nürnberg*] qui terminaient le // 462 // concert ont triomphé comme de coutume. Ces deux morceaux de caractère si opposé ont été rendus par M. Lamoureux avec cette entente des sonorités et cet art supérieur des nuances et du phrasé qui peuvent seuls assurer à de telles compositions l'allure et le caractère qu'elles réclament. La très difficile ouverture des *Maîtres chanteurs* [*Die Meistersinger von Nürnberg*], surtout, qui contient tant d'oppositions d'ombre et de lumière dont la mise en valeur est particulièrement scabreuse, a été jouée avec une netteté et une largeur de style admirablement appropriées à l'ample polyphonie qui s'y déroule avec tant de majestueux éclat.

Il nous paraît bien difficile de surpasser une telle interprétation de cette page superbe. Mais aussi, quelle somme d'efforts opiniâtres et de labeur sans relâche, dont le public ne se doute guère, représentent de semblables exécutions! Il est vrai que le résultat apparaît si clair et si naturel qu'il est malaisé à la majorité du public de se rendre compte du travail par lequel il a été obtenu.

Comme nous l'avons dit, la pièce de résistance de ce concert était la symphonie en *ré* de Johannes Brahms, la deuxième qu'il ait écrite le compositeur hambourgeois. Nous nous arrêterons sur cet ouvrage

important d'un musicien presque inconnu en France, bien que sa réputation soit depuis longtemps consacrée à l'étranger. Nous croyons que M. Lamoureux aura été le premier à produire une des œuvres de Brahms devant le grand public, car, jusqu'ici, il nous semble que le Conservatoire seul l'avait tenté, et le Conservatoire, comme on sait, étant un endroit presque fermé, les tentatives qu'on y risque se passent pour ainsi dire à huis clos.

Nous l'avouons, nous n'attendions pas sans une certaine impatience l'apparition, sur l'affiche de nos // 463 // concerts, de l'une des symphonies de ce compositeur. Il nous tardait de pouvoir juger, en pleine connaissance de cause, d'ouvrages avec lesquels il ne nous avait été donné de nous familiariser, jusque-là, que par la lecture muette.

La gloire de Brahms, à la vérité, nous était parvenue par la voie des journaux de musique. Nous savions que sa personnalité avait servi de signe de ralliement à une certaine école germanique qui prétendait opposer son influence à celle de Richard Wagner. Nous n'ignorions point les polémiques soulevées à ce sujet parmi les mélomanes d'outre-Rhin, et nous étions au courant des théories de l'école néo-schumanienne qui reconnaît Brahms pour son chef; mais ce que nous ignorions, ou à peu près, c'était l'œuvre même du musicien qu'un certain nombre de compositeurs germains ont élu comme le représentant, avoué ou non, de leurs idées et de leurs tendances, et pour apprécier justement ce que ces idées ou ces tendances peuvent avoir de fondé, il nous manquait un terme de comparaison qu'une audition effective pouvait seule nous fournir.

Grâce à M. Lamoureux, nous pouvons désormais nous prononcer sur les théories de l'école de Brahms et sur l'œuvre de ce maître lui-même, suivant ce que l'exécution d'un seul de ses ouvrages peut nous apporter de lumière sur la question et sans préjuger des impressions que nous pourrions ressentir en face de telle autre de ses productions qui nous est encore inconnue.

D'ailleurs, il est à peine besoin de dire qu'une symphonie en quatre parties, comme celle dont il s'agit ici, est un travail assez important pour que, sans témérité, on puisse porter un jugement général sur son auteur, surtout quand cet auteur a commencé à écrire pour l'orchestre vers la quarantaine et qu'il n'est pas question de sa première tentative dans le domaine symphonique, mais de la seconde. Il est à supposer // 464 // qu'à cet âge et avec le bagage musical que Brahms avait alors à son actif, il était déjà parvenu à la période décisive où l'artiste se développe suivant tout ce qu'il porte en lui de personnel et de caractéristique. On peut donc affirmer sans crainte que la deuxième symphonie de Brahms renferme en abrégé toutes les qualités et toutes les faiblesses de son auteur, et qu'elle peut, jusqu'à un certain point, nous donner la mesure de son originalité.

Il est assez difficile de définir exactement les impressions que fait ressentir une symphonie du genre de celle qui nous occupe. On éprouve sur le moment même une sensation plus ou moins agréable, suivant le plus ou le moins d'heureuse musicalité répandue dans la trame

harmonique et mélodique de l'ouvrage, mais il ne peut être question ici de cette répercussion profonde du sens auditif sur les mouvements de l'âme que produit sur une nature organisée une symphonie de Beethoven, celle en *ut* mineur, par exemple, ou celle en *la*, et qui fait que la musique vibre encore en nous longtemps après avoir cessé effectivement. La symphonie en *ré* de Brahms nous semble être, au contraire, une œuvre de musique dans le sens le plus restrictif du mot et comme une sorte de désaveu de l'art de Beethoven, du moins suivant l'intelligence que nous pouvons avoir de ce dernier.

Nous savons bien que c'est en cela précisément que consiste la théorie des partisans de Brahms; nous avons pu prendre connaissance naguère des idées esthétiques de M. Hanslick, le célèbre critique viennois, et nous savons à quoi nous en tenir sur les tendances réactionnaires des derniers successeurs de Schumann et de Mendelssohn. Cela tient en deux mots: ne plus voir désormais dans la musique instrumentale quoi que ce soit de dramatique ou d'expressivement passionné, mais un pur jeu du son pour le son, ou, si l'on veut, une // 465 // sorte d'architecture sonore, de décor musical à transformations incessantes, dans lequel l'aspect toujours changeant et les formes constamment renouvelées de l'idée primitive et de ses dérivées suffisent à remplir le but que l'on se propose et à soutenir l'intérêt de l'auditeur.

M. Hanslick a même été jusqu'à prétendre que la musique était, par elle-même, incapable d'exprimer quelque sentiment que ce fût, et il la considère comme le plus formel de tous les arts, comme le plus voisin de l'architecture, c'est-à-dire de l'art dont les ressources expressives sont le plus exclusivement symboliques.

Il est à peine besoin de démontrer tout ce qu'une pareille théorie contient d'erroné et de superficiel. Si par elle on peut rendre compte, en effet, de la partie mécanique de notre art, de la mise en œuvre de ses moyens d'action particuliers, à savoir le groupement, en un tout harmonieux, des différents éléments sonores, il est, par contre, absolument impossible d'expliquer l'existence de toute une catégorie d'œuvres dans lesquelles la musique se sert de ces éléments pour les faire concourir à un but à la nature duquel ils sont, par essence, étrangers. Suivant cette théorie, si elle veut être logique, la musique dramatique est, du coup, réduite à néant de même que toutes les œuvres de musique symphoniques où l'intention dramatique se manifeste d'une manière ou d'une autre.

Est-il nécessaire de faire comprendre à quel point cette esthétique est en désaccord avec les faits? Envisager ainsi le son comme une pure abstraction, ne tenir compte dans l'audition que de l'un des facteurs, l'agent sonore, et supprimer l'autre, c'est-à-dire l'âme de l'auditeur avec toutes les analogies qu'il est dans sa nature de développer suivant la façon dont les centres nerveux sont ébranlés par les différentes combinaisons sonores et par leur puissance dynamique, cela nous paraît le // 466 // comble de l'extravagance et la négation même de l'indéniable réalité.

Pour qu'une telle théorie pût se justifier, il faudrait supposer la musique constamment exécutée dans le monde de l'abstraction, devant des êtres qui porteraient en eux, au lieu d'une âme humaine, une table de résonance. Devant de tels êtres, la musique n'aurait sans doute plus d'autre valeur que sa valeur absolue, c'est-à-dire le plus ou moins heureux agencement de ses éléments constitutifs; ils n'en jugeraient que d'après la théorie précitée, suivant laquelle le degré de supériorité de cette musique s'évaluerait uniquement aux vibrations qu'elle aurait provoquées dans leur table de résonance.

Mais il n'en est point ainsi: il est de toute évidence qu'aux impressions produites par la musique il faut rapporter, en premier lieu, la façon dont ses combinaisons se peignent dans l'âme de l'auditeur et tout ce que ce dernier y mêle de sa propre personnalité. Voilà qui nous semble irréfutable. C'est le principe même qui élève toute espèce d'art au-dessus d'un exercice mécanique de sons, de couleurs ou de mots, et c'est par un raisonnement analogue qu'Amiel a pu dire qu'un paysage était «un état d'âme». Combien plus une toile ou une symphonie de maître! et qui pourrait nier qu'un art condamné à ne pas dépasser ses procédés techniques ne soit un art inférieur? Qui pourrait nier que les plus belles œuvres de tous les arts, dans tous les temps, ne soient aussi celles dans lesquelles l'âme humaine se retrouve avec le plus de certitude et se contemple le plus profondément?

On le voit, les idées esthétiques dont nous venons de donner un aperçu ne peuvent avoir été émises, selon nous, que par suite d'une méconnaissance, volontaire ou non, des lois fondamentales de l'art, en général, et de celles de la musique en particulier. Nous ne saurions [saurions] quant à nous, les admettre même un instant, sous peine de renoncer à nos plus grandes comme à nos plus sincères admirations; or nous jugeons que nous perdriions trop à les échanger contre des admirations nouvelles du genre de celles qu'on nous propose.

Voici pour la théorie. Revenons maintenant à la pratique et à la symphonie en *ré* de Brahms.

Nous ignorons si cette symphonie a été composée d'après les principes réfutés à l'instant, ou si ces principes ont été formulés pour commenter des œuvres de ce genre; quoi qu'il en soit, la musique de Brahms nous paraît les justifier assez complètement. Nous y trouvons un art de combinaisons et de développement de tout à fait premier ordre, une architecture sonore qui sent le grand maître; mais, comme nous le disions tout à l'heure, cette musique n'a d'autre action que celle d'exercer nos nerfs auditifs sans éveiller en nous de correspondances d'un autre ordre. C'est toujours ingénieux, souvent intéressant (dans le sens le plus étroit du mot), jamais émouvant ni poignant. On ne saurait mieux comparer un ouvrage de cette sorte qu'à un temple où les ornements précieux, les hymnes et l'encens seraient prodigués en l'honneur d'un dieu à l'existence duquel les fidèles ne croiraient point. Cela est d'un art désabusé. On éprouve si vivement cette sensation que l'on se sent porté à réagir violemment contre elle et à se rejeter vers l'excès opposé. Après la

symphonie en *ré* de Brahms, la symphonie fantastique de Berlioz nous eût semblé tout à fait raisonnable.

On ne saurait cependant, sans injustice, méconnaître les qualités transcendantes de cette musique et en particulier sa constante et très haute *musicalité*. L'adagio nous semble être la partie la plus belle de cette symphonie, en son déroulement ample et calme. Dans un ordre d'idées tout à fait différent, le scherzo nous a semblé également réussi, malgré son élégance quelque // 468 // peu convenue et superficielle; le rythme y court d'un pas si facile et si léger, l'instrumentation en est si délicatement ouvragée que l'on passe sur le peu de signification de ce badinage en faveur de la sensation agréable qu'il procure.

Le premier morceau nous a moins plu, il ressasse interminablement certaine idée en *si* mineur, d'une intolérable platitude et qui semble tirée du fond des tiroirs de Mendelssohn. Quant au finale, on n'en sait vraiment quoi dire, sinon qu'il est suffisamment vide et incolore avec, toujours, les mêmes brillantes qualités de combinaison et la même habileté à tirer des développements ingénieux d'idées d'une importance passablement conventionnelle.

Ce jugement pourra paraître à quelques-uns peut-être trop sévère; mais nous donnons nos impressions en toute sincérité, et n'eussent-elles que ce seul mérite, elles pourraient peut-être être prises en considération. D'ailleurs, comme nous l'avons dit, nous n'avons pas prétendu, en cette simple appréciation de la deuxième symphonie d'un compositeur aussi remarquable et d'un aussi noble artiste que Brahms, juger définitivement sa personnalité, mais simplement ce que nous avons entendu. Nos prétentions ne vont pas plus loin. Nous attendrons, pour parler dignement de son œuvre, que ses compositions soient plus répandues en France qu'elles ne l'ont été jusqu'ici.

Nous savons que la production de Brahms est considérable. En dehors de la symphonie que nous a fait entendre M. Lamoureux, il en a composé trois autres, dont nous attendons encore l'exécution. On lui doit encore un *Requiem*, composé sur des textes de la Bible, et ce *Requiem* pourrait bien être son chef-d'œuvre et un chef-d'œuvre. Joignez à cela un grand nombre de mélodies pour chant et piano, de très importantes com- // 469 // -positions [compositions] de musique de chambre, et vous aurez idée du bagage musical de ce maître. On conviendra que, pour l'apprécier dignement, il faudrait consacrer une étude importante et approfondie à ses œuvres et à sa personne. Cette étude, nous la tenterons peut-être quelque jour.

***LA REVUE HEBDOMADAIRE, 19 novembre 1892, pp. 459-469.***

Journal Title: LA REVUE HEBDOMADAIRE  
Journal Subtitle: Romans – Histoire – Voyages etc.  
Day of Week: Saturday  
Calendar Date: 19 NOVEMBRE 1892  
Printed Date Correct: Yes  
Volume Number: TOME V  
Year: 1<sup>er</sup> ANNÉE  
Pagination: 459 à 469  
Issue: Livraison du 19 novembre 1892 (26<sup>e</sup> livraison)  
Title of Article: CHRONIQUE MUSICALE  
Subtitle of Article: RÉOVERTURE DES CONCERTS: LA  
SYMPHONIE EN RÈ DE J. BRAHMS  
Signature: Paul Dukas  
Layout: Internal main text