

heures du matin. S'étant endormi le soir d'un profond sommeil, il s'était réveillé tout à coup avec la conscience qu'il mourait, et qu'il y avait quelque chose qu'il devait faire : appeler au secours, crier, ou faire le signe de la croix. Et puis il avait perdu connaissance. Sa poitrine se soulevait et s'abaissait fortement, ses jambes s'écartaient et se rapprochaient, sa tête alourdie roulait au bas de l'oreiller. Le père diacre, à travers son sommeil, entendit un bruit, et demanda, sans rouvrir les yeux :

— Qu'est-ce que tu as, petit père ?

Mais personne ne lui répondit et il se remit à dormir.

Le lendemain, les médecins lui assurèrent qu'il allait vivre, et il les crut, et il fut heureux. Assis dans son lit il saluait de la tête tous les passants, les remerciait, leur souhaitait une bonne journée.

Heureux était aussi l'étudiant ; et, cette nuit-là, il avait dormi d'un fort sommeil plein de santé. Car, la veille, son amie était revenue le voir, l'avait tendrement embrassé, et était même restée vingt minutes de plus que le temps réglementaire.

Et le soleil se levait joyeusement.

LÉONIDE ANDRÉIEF.

(Traduit du russe par T. DE WYZEWA.)



## L'AVÈNEMENT D'UNE RENOMMÉE MUSICALE

### JOHANNÈS BRAHMS

(1833-1897)

Le triomphe de l'artiste de génie est en raison inverse de l'indifférence ou du mépris qu'ont soulevé ses œuvres à leur apparition. Nul, parmi les plus illustres, n'a pu échapper à cette loi. Plus les créations des maîtres se sont éloignées de celles de leurs devanciers, plus la foule a eu de peine à croire à leur génie. Habités à la musique du passé ou à celle plus moderne écrite dans les traditions classiques qui, ne troublant pas leur entendement, leur procure ainsi la sécurité dans le plaisir, les *dilettanti* repoussent, par parti pris le plus souvent, toute forme nouvelle, nécessitant un certain effort de la pensée. Ce cas n'est du reste pas particulier à la musique ; il s'étend à toutes les manifestations artistiques. Que le public, qui n'a aucune initiation primordiale, en use ainsi à l'égard d'une œuvre conçue en un nouveau moule, rien, au fond, de plus compréhensible. Il lui faut une connaissance plus complète de cette œuvre, un contact plus fréquent avec elle pour arriver à la saisir en son ensemble d'abord, puis à l'approfondir en ses détails. On a

avancé que l'instinct du public était généralement droit : les sifflets qui ont accueilli, à leur apparition, les belles manifestations de la pensée d'un Beethoven, d'un Berlioz, d'un Wagner (pour ne citer que trois exemples fameux) vont à l'encontre de cette théorie. A mesure que l'œuvre du génie fait son chemin, deux courants très nets s'établissent, l'un sympathique, l'autre antipathique, jusqu'au jour où le triomphe éclatera. La gloire, a dit Balzac, est le soleil des morts ! La *Damnation de Faust* de Berlioz est l'exemple le plus frappant qu'il soit possible de citer.

Si cette incompréhension du public en présence d'un art nouveau se justifie en quelque sorte, on la conçoit moins chez les grands maîtres. Ne sait-on pas que Weber jugeait les dernières œuvres de Beethoven dignes des « Petites maisons », que Berlioz fit plus que sourire de l'insuccès de *Tannhäuser* à l'Opéra de Paris en 1861 et qu'il considérait l'ouverture de *Tristan et Iseult* comme une énigme ? — que Wagner, malgré les efforts du philosophe Nietzsche, ne voulut jamais entendre ni même regarder une composition de Brahms ? Un de nos compositeurs, M. Camille Saint-Saëns, a traité l'œuvre du grand symphoniste de Hambourg avec un dédain proche du mépris. « Ses compositions, a-t-il dit, sont assurément bien écrites ; mais elles sont lourdes, antipathiques, reflétant d'une façon désolante l'esprit étroit et pédant de certaines petites villes de Germanie. » Et ailleurs : « Pour ce qui est de l'école classique, Brahms en tête, c'est bien pis encore, c'est un art guindé dans lequel on s'ennuie comme dans un salon dévot d'une petite ville de province ; on étouffe, c'est à mourir. » M. Saint-Saëns écrivait ces lignes, il y a quelques années ; les reproduirait-il aujourd'hui ? Toutes ces aberrations ne font que rendre plus juste la thèse que nous soutenons depuis un long temps, à savoir que le compositeur ne peut être juge et partie. M. Saint-Saëns avait raison, lorsqu'il écrivait en tête de son volume *Harmonie et Mélodie* : « Des personnes très sensées, auxquelles je suis loin de donner tort, estiment qu'un artiste doit s'occuper uniquement de son art et emploie plus utilement son temps en produisant des œuvres qu'en donnant son avis sur celles des autres. » Le malheur est que M. Saint-Saëns ne se soit pas tenu à cette sage réserve.

Un grand maître, Robert Schumann, qui, lui aussi, écrivit sur l'art musical, mais avec une équité et une perspicacité rares, comprit l'élévation du génie de Brahms. Nous reproduisons, dans le cours de cette étude, quelques-unes des paroles prophétiques qu'il prononça sur l'avenir du maître de Hambourg. Schumann voyait se perpétuer en Brahms les nobles idées qu'il avait toujours défendues ; il devinait en lui un successeur.

\* \* \*

Si Johannès Brahms, dont les œuvres commencent seulement à être comprises et admirées, fut si grand en son art, c'est que, malgré ses attaches avec le passé, il fut réellement original ; c'est qu'il eut le bonheur d'introduire dans le monde des sonorités une sensation nouvelle. Il fut grand encore parce qu'il se contenta d'être un musicien ; il ne lui vint jamais à l'idée de recourir à la littérature pour faire de la musique descriptive et pittoresque. Non pas qu'il faille rejeter systématiquement les œuvres conçues en cet ordre d'idées : Berlioz serait là le premier pour nous rappeler que la musique descriptive et pittoresque est souvent musicale. Il faut bien reconnaître, cependant, que la musique peut s'affranchir de tout emprunt à la littérature et qu'elle est sans nul doute plus noble, plus idéale, lorsqu'elle reste dans le domaine pur des sons et qu'elle a pour chantres divins des génies tels que Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann, Brahms !

Johannès Brahms a donc été un grand classique et, comme Beethoven auquel on l'a comparé souvent non sans raison, il a su merveilleusement exprimer les diverses manifestations de l'âme humaine dans une forme très arrêtée. Cette forme n'est plus celle du maître de Bonn, puisqu'elle s'est modifiée au contact du romantisme, dont Mendelssohn et Schumann furent les premiers évocateurs. Mais s'il a fait revivre dans ses symphonies, dans sa musique de chambre et de piano, dans ses *Lieder*, les grandes traditions de Beethoven, il a su garder son individualité par son invention mélodique et rythmique, par son harmonie, qui donnent à ses compositions, depuis celles de la première jeunesse jusqu'à celles de l'âge mûr, un caractère si original.

Il n'aborda jamais le théâtre ; il n'a jamais pensé à écrire un *Fidelio* comme Beethoven, ou une *Geneviève* comme Schumann et nous estimons qu'il a bien fait. L'artiste doit savoir rester dans la voie que lui tracèrent ses dons naturels. Brahms était né pour être symphoniste ; il a suivi très franchement sa vocation. Ses amis, ses admirateurs ne manquèrent point de le presser d'écrire un opéra ; mais ils le trouvèrent inébranlable. Avec cet humour qui fut un des côtés les plus frappants de son caractère et dont nous donnerons des exemples, il disait à ceux qui l'y invitaient : « Si j'avais un premier opéra qui eût fait fiasco, j'en composerais certainement un second ; mais je ne puis me résoudre à écrire le premier. Cela me fait la même impression que le mariage. » On sait que Brahms resta célibataire.

Et le maître fut conséquent avec lui-même. Si jamais le désir ne lui vint d'écrire un opéra ou un

drame lyrique, il ne fut pas plus tenté de suivre l'évolution dramatique. Le théâtre le voyait rarement et, lorsque par hasard il s'y rendait, surtout dans le but d'entendre *Carmen*, pour laquelle sa prédilection était marquée, il n'écoutait le plus souvent qu'un acte. Les drames de Wagner ne l'attirèrent jamais à Bayreuth, ce qui indisposa vivement contre lui les habitants de « Wahnfried ». Il eut cependant la curiosité de connaître quelques-uns de ces drames, à Vienne, notamment les *Maîtres Chanteurs*, l'œuvre qu'il pris ait le plus dans le cycle des drames wagnériens. Brahms n'en fut donc pas le contempteur de parti pris et il disait un jour à l'un de ses amis : « C'est encore moi qui, dans mon entourage, suis le plus fervent wagnérien. »

Brahms fut grand encore, pour avoir donné l'exemple de cette dignité que Verdi sut si bien comprendre au delà des Alpes. Jamais on ne le vit paraître sur les tréteaux, comme le font tant de nos compositeurs contemporains, pour conduire l'orchestre ou accompagner ses œuvres au piano. Il pensait, justement, que le créateur ne doit, en aucun cas, devenir le commis voyageur de ses œuvres. Il évita le monde pour se retirer sur sa montagne sainte : c'est là qu'il créa ses œuvres immortelles, symphonies, oratorios, chœurs, musique de chambre, de piano, *Lieder*, son splendide *Requiem allemand*.

Tous ceux qui approchèrent Brahms ont constaté sa rudesse, sa causticité. C'était un homme du Nord, peu habitué aux belles manières, mais dont l'âme était belle et bonne. Cette bonté, si cachée à ceux qui ne l'étudiaient que superficiellement, se révélait à ses parents, à ses amis. Son adoration pour les enfants était sans égale ; et nombreuses sont les anecdotes qui le montrent préférant leur société à celles des personnes de son âge. N'est-ce point le philosophe genevois Amiël qui affirmait que « les vrais artistes, les vrais philosophes, les vrais religieux ne s'arrangent guère qu'avec la simplicité des tout petits enfants ou la sublimité des chefs-d'œuvre — c'est-à-dire avec la nature ou le pur idéal » ? Brahms fut un artiste supérieur, puisqu'il eut ces deux passions : l'amour des enfants et le culte du Beau.

\* \* \*

Jetons un coup d'œil rapide sur sa vie, qui fut celle d'un sage.

Né à Hambourg le 7 mai 1833, Johannès Brahms était fils d'un contrebassiste attaché au théâtre de cette ville. La famille était peu aisée et le jeune Brahms, qui avait montré de bonne heure des dispositions remarquables pour l'art musical, fut forcé de se livrer aux travaux les plus ingrats pour venir en aide aux siens : il passait la plupart des nuits à

tenir le piano dans certains bals publics. Déjà, à cette époque, la composition le passionnait et c'étaient les premières heures du jour qu'il consacrait au travail. Il disait plus tard à son ami Widmann : « Les plus belles idées me venaient souvent avant l'aube, en cirant mes chaussures. » Non seulement l'aisance n'existait pas dans la maison, mais encore l'harmonie faisait souvent défaut, car il y avait une grande différence d'âge entre sa mère et son père. Malgré toutes ces conditions fâcheuses, Johannès Brahms conserva toujours une grande sérénité d'âme, se livrant de plus en plus à la composition et gardant la plus profonde affection à ses parents.

Ses premiers professeurs Cossel de Hambourg et Marsen d'Altona lui enseignèrent à fond l'étude de l'harmonie et de la théorie. Tout jeune, il vécut en compagnie des maîtres, Bach et Beethoven, et il avait une mémoire si prodigieuse, qu'il savait par cœur les partitions les plus compliquées. Marxsen lui fit faire des progrès rapides dans l'étude du piano, ce qui lui permit d'obtenir, dès l'âge de quatorze ans, les plus vifs succès en public. Ce fut dans un voyage entrepris en l'année 1853 avec le violoniste Réményi qu'il fit la connaissance de Joachim et de Liszt. L'entrevue de Réményi avec ce dernier est assez curieuse pour être rapportée. « Je suppose, — lui dit Liszt, — que vous n'avez pas grand argent. » Et Réményi de répondre qu'en effet il en était presque dépourvu. — « Eh bien ! vous viendrez à Altenburg et vous habiterez chez moi ; j'ai de la place pour deux. — Mais, Maître, je ne suis pas seul. — Vous avez peut-être avec vous un domestique ? — Oh ! non... j'ai un génie... — Un quoi ? » riposte Liszt. Solennellement Réményi reprend : « Un génie ! » Puis, il lui fait le portrait du jeune Brahms de Hambourg, qu'il considère comme le plus grand compositeur ayant paru depuis la mort de Beethoven. « Et votre génie est aussi sans argent ? — Absolument comme moi, Maître. — Eh bien, amenez votre génie à Altenburg et nous verrons. » Liszt racontait de façon plaisante cette entrevue, le soir même à dîner, et la princesse de Witgenstein riait de bon cœur de l'affirmation solennelle donnée par Réményi du génie de Brahms.

Liszt et Joachim furent si émerveillés des premières compositions du jeune musicien qu'ils l'engagèrent à aller voir à Dusseldorf Robert Schumann, qui remplissait alors dans cette ville les fonctions de directeur de la musique.

On sait en quels termes louangeurs Schumann le salua, dans la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*, comme un messie musical. Nous n'en donnerons qu'un extrait très significatif :

Il est venu cet élu, au berceau duquel les grâces et les héros semblent avoir veillé. Son nom est Johannès

Brahms ; il vient de Hambourg. Au piano, il nous découvrit de merveilleuses régions, nous faisant pénétrer avec lui dans le monde de l'Idéal. Son jeu empreint de génie changeait le piano en un orchestre de voix douloureuses et triomphantes. C'étaient des *Sonates* où perçait la symphonie, des *Lieder* dont la poésie se révélait, des pièces pour piano unissant un caractère démoniaque à la forme la plus séduisante, puis des *Sonates* pour piano et violon, des *Quatuors* pour instruments à cordes, et chacune de ces créations, si différentes l'une de l'autre, qu'elles paraissaient s'échapper d'autant de sources différentes. Quand il inclinera sa baguette magique vers de grandes œuvres, quand l'orchestre et les chœurs lui prêteront leurs puissantes voix, plus d'un secret du monde de l'idéal nous sera révélé.

Jamais prédiction ne fut plus juste. Certes Brahms eût toujours été un compositeur de génie, alors même qu'il n'aurait pas rencontré Robert Schumann sur sa route ; mais il faut bien reconnaître que les encouragements donnés par un tel maître à un talent naissant ne purent que l'influencer heureusement. Le jour où Schumann pronostiquait le brillant avenir de Brahms, celui-ci pouvait et devait ne plus douter de lui-même.

Après avoir accepté en 1854 les fonctions de maître de chapelle chez le prince de Lippe-Deilmold, chez lequel il resta quelques années et où il composa plusieurs œuvres de mérite, tels les trois *Sonates* et un *Scherzo* pour piano, des *Lieder*, un *Trio* pour piano, violon et violoncelle, des *Variations* sur un thème de Schumann, témoignages de sa riche organisation musicale, il se décida à entreprendre plusieurs voyages, notamment en Suisse, afin de se faire juger comme pianiste et compositeur.

Lorsque, à la suite de la terrible maladie mentale qui le tortura une partie de sa vie, Robert Schumann se précipita dans le Rhin, à Dusseldorf, le 27 février 1854, et qu'il en fut retiré pour être transporté dans la maison de santé du Dr Richarz, à Edenich, près Bonn, Brahms ne cessa d'aller voir l'infortuné maître, de correspondre avec lui jusqu'au jour de la délivrance, le 29 juillet 1856. Cette affection qu'il avait vouée à Schumann, il la reporta sur sa veuve, noble compagne de ce beau génie, l'éminente pianiste Clara Wieck.

La période de 1859 à 1862 fut féconde en œuvres remarquables ; on doit citer deux *Sérénades* pour orchestre, des recueils de *Lieder* et surtout les deux merveilleux *Sextuors* pour instruments à cordes.

Désireux peut-être de suivre l'exemple de devanciers illustres, Johannès Brahms se rendit en 1862 à Vienne pour y fixer sa résidence. Il ne quitta plus cette ville que pour faire quelques voyages, soit en Suisse, soit en Italie, et pour aller se reposer, ou plutôt travailler à son aise, dans de belles régions

comme celles de Gmunden, d'Ischl en Autriche, ou encore à Francfort et à Meiningen. Accueilli à Vienne avec la plus grande bienveillance, comme l'avaient été Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, il put suivre pas à pas les souvenirs qu'y avaient laissés ces grands maîtres. Les amis qu'il se fit ne furent peut-être pas nombreux, mais ils étaient de choix : les plus intimes étaient le compositeur, rendu célèbre par ses valse, Johann Strauss, le critique Hanslick, l'avocat Fellinger, l'éditeur Simrock, le docteur Mandyczewski... qu'il recevait souvent dans la matinée, sans oublier Hugo Heermann à Francfort, le docteur Billroth et le compositeur Hégard de Zurich, Widmann, etc. Habitant un appartement Karlgasse n° 4, toujours levé de bonne heure, été comme hiver, il déjeunait, puis se mettait au travail jusqu'à quatre heures. Après une promenade au Prater, au Graben ou sur le Ring, il allait dîner au restaurant Rother-Iger, où se rendait autrefois Beethoven. Brahms y avait une chambre spéciale. Dans la soirée, une réunion musicale chez des amis l'attirait davantage que le théâtre, et il ne rentrait guère chez lui avant minuit. C'était dans ces assemblées intimes qu'il exerçait sa verve caustique, cet humour dont on a tant parlé. Une fois, il exécutait avec un professeur de chant très connu à Vienne, qui jouait, à l'occasion, du violoncelle, sa deuxième *Sonate* pour piano et violoncelle. A peine l'œuvre était-elle commencée que l'amateur, un peu gêné par la manière vigoureuse avec laquelle son illustre partenaire attaquait le clavier, ne put s'empêcher de s'écrier : « Mais, mon cher Brahms, je ne m'entends pas. — Heureux homme ! » murmura le compositeur.

Dès l'année 1862, la place de directeur de la « Société chorale » de Vienne lui était donnée et, grâce à son impulsion, les belles pages de Bach, Beethoven et Schumann y occupèrent le premier rang. Après plusieurs années de pérégrinations, notamment à Bade où il composait une série d'œuvres importantes, puis à Cologne et en Suisse, il revenait à Vienne. C'est dans cette ville que furent exécutés pour la première fois divers fragments de son célèbre *Requiem* allemand qui, depuis, eut un si grand retentissement en Allemagne et en Suisse. Dans un séjour qu'il fit pendant l'été, en 1868 et 1869, à Bonn et à Bade, il termina sa cantate *Rinaldo*, dont M. Fantin-Latour a traduit l'épisode final en une admirable toile, composa un grand nombre de *Lieder* et fit éditer les deux quatuors pour cordes, la *Rhapsodie* (op. 53), les *Valses chantées*, d'un sentiment si tendre, d'un caractère si original.

De 1872 à 1875, Brahms fut chargé de la direction de la Société des amis des arts à Vienne, et les distinctions les plus flatteuses, qu'il ne brigua pas, lui furent décernées. Le roi de Bavière le décora de

l'ordre de Maximilien ; la Faculté de philosophie de l'Académie de Breslau lui décerna le titre de docteur, le jugeant le premier des compositeurs de musique sacrée. Les compositions de cette période sont importantes : des œuvres chorales telles que la *Triumphlied*, d'après les paroles de l'Apocalypse, les deux *Symphonies* en *ut* mineur (op. 68) et en *ré* majeur (op. 73), le *quatuor* à cordes (op. 67), le troisième *quatuor* pour piano, violon, alto et violoncelle, la charmante *Sonate* pour piano et violon (op. 78). et enfin son *Concerto* pour violon, écrit spécialement pour Joachim.

C'est un dernier hommage qu'il rend au génie de Schumann lorsqu'il dirige, dans l'année 1880, à Bonn le festival organisé pour l'inauguration du beau monument élevé à sa mémoire.

Et que de merveilleuses fleurs échappées de son herbier musical de l'année 1880 jusqu'au jour où il écrit le chant du cygne : les *Quatre chants graves* (op. 121) pour voix de basse avec accompagnement de piano (1897) !

Le 21 mars 1896, l'Académie des Beaux-Arts de France fit acte de justice en nommant Johannès Brahms son associé.

Le 20 mai 1896, à Francfort, le maître suivait les funérailles de Clara Wieck, la noble compagne de Robert Schumann, qu'il n'avait cessé d'aller voir et même de consulter, lorsqu'il venait de terminer quelques œuvres nouvelles. Ce fut à cette cérémonie funèbre que le grand artiste, qui avait joui jusqu'à d'une admirable santé, ressentit les premières atteintes du mal qui devait l'emporter assez rapidement. On lui en cacha la gravité, mais ses intimes ne se faisaient aucune illusion, car il était atteint d'un cancer au foie. Malgré les soins qui lui furent prodigués, malgré une saison d'eaux à Carlsbad, sa santé déclina rapidement. Le dernier concert où on le vit fut celui du 7 mars 1897 à la « Philharmonique » de Vienne, où de touchantes ovations lui furent faites. Le 26 du même mois, Brahms s'alitait pour ne plus se relever et, le samedi 3 avril 1897, cette grande âme s'éteignait.

Assistant un jour à l'enterrement d'un ami au cimetière central de Vienne, Brahms s'était arrêté tout à coup près du terrain où sont érigés les monuments de Beethoven et de Schubert, disant : « Voilà où il ferait bon reposer. » C'est là, en effet, qu'après de magnifiques funérailles, son corps fut enseveli, et la même terre qui garde la dépouille mortelle de Beethoven et de Schubert, recouvre celle du grand artiste que regrettent non seulement l'art allemand, mais encore l'art universel.

\*  
\*  
\*

On s'explique facilement l'admiration qu'inspi-

rèrent à Robert Schumann les premières œuvres de Johannès Brahms, dès qu'il les eut entendues ; car elles laissaient déjà entrevoir le caractère spécial et distinctif de son génie.

L'originalité et la variété des thèmes mélodiques, leur puissance et leur charme, la nouveauté des rythmes et de l'écriture en général, l'architecture souvent audacieuse des diverses parties de ses compositions, qui ont pour signes particuliers la gravité et la noblesse, ne dénotent pas un élève, mais un maître. Si, par la suite, ses créations prennent encore plus d'importance, passant pour ainsi dire par-dessus Schumann pour remonter à Beethoven et à Jean-Sébastien Bach, il n'en est pas moins certain que, dès l'apparition en l'année 1853 de sa première composition, la *Sonate en ut majeur* pour piano, dédiée à Joachim, la richesse de l'invention mélodique, la structure très hardie des grandes lignes dénotent que l'on est en présence d'un merveilleux musicien qui, tout en proclamant son admiration pour Beethoven et Schumann, s'impose par son originalité et sa spontanéité. Il n'y eut chez Brahms nulle trace de tâtonnement. Dès qu'il prit la plume, il affirma sa manière, son style : il n'avait que vingt ans ! Et, ce qu'il y a de très particulier en lui, c'est que, lorsqu'une transformation s'opère dans ce style, à partir de l'œuvre 11, la *Sérénade en ré* pour grand orchestre, c'est au profit de la simplicité et d'une sonorité plus discrète, plus douce. Certes le compositeur est bien resté le même ; mais il semble qu'en cette année où il produisit la *Sérénade en ré*, il ait jeté un regard attendri sur le passé, principalement sur Mozart. C'est à travers les sensations des maîtres précédents qu'il tente d'arriver aux siennes propres en les modifiant. On devine qu'après l'apparition des premières compositions où se décèle son génie, il a voulu se retremper dans l'étude approfondie des grands modèles. Il cherche une forme plus simple, plus classique, une invention plus claire. La révolution qui se fait chez lui à cette époque accuse un tempérament vraiment spécial et dont on trouve peu d'exemples dans le passé. En effet, si l'on parcourt les premières créations de Mozart et de Beethoven, du premier surtout, elles se révèlent enfantines, naïves, ne contenant que quelques-uns des grands traits qui caractériseront plus tard la manière de ces deux maîtres. Ce ne sont pour ainsi dire que de pâles esquisses, tel le dessin léger au fusain que trace le peintre sur la toile où il développera plus tard, avec le pinceau les belles colorations qui donneront au paysage fidèlement reproduit toutes ses valeurs. Chez Brahms, au contraire, les premiers essais sont d'une audace remarquable ; la spontanéité irraisonnée les anime et ils contiennent déjà la flamme intense dont il a éclairé ses grandes compositions.

Cependant, au milieu de ses hardiesses, il est calme, toujours maître de sa pensée. S'il s'assagit dans les œuvres 11 et 16, rendant ainsi hommage aux maîtres qu'il vénère, il reviendra à sa nature prime-sautière, à ses tendances : le *Sextuor à cordes* (op. 18) porte les traces de ce retour.

J. Brahms accuse même sur R. Schumann, au début de sa carrière, une certaine supériorité, en ce sens qu'il ne se confine pas exclusivement dans la musique de piano. On sait, en effet, que le maître de Zwickau, dont les premières intentions étaient uniquement de devenir un grand pianiste, se voua à la composition d'œuvres pour le clavier jus qu'en l'année 1840, époque où son amour pour Clara Wieck, qu'il épousa, l'incita à écrire toute une suite de merveilleux *Lieder*. Les premiers travaux de Brahms sont bien des *Sonates* pour piano ; mais, dès l'œuvre 3, on voit apparaître des *Lieder* dédiés à Bettina d'Arnim, qui sont le prélude de l'admirable cycle parallèle à celui de Schumann. Puis, l'opus 8 est un *Trio* pour piano, violon et violoncelle, l'opus 11 une *Sérénade* pour grand orchestre. Les œuvres de piano, qui sont du reste beaucoup moins nombreuses que celles produites par Schumann, alternent avec les compositions pour chant, instruments divers ou orchestre ; elles semblent réclamer l'orchestration et cette remarque est encore plus vraie pour les morceaux de musique de chambre, dont la puissance et la richesse harmoniques sont telles qu'on les prendrait pour des *cartons* de symphonies.

De l'œuvre superbe de Johannès Brahms nous ne dirons rien de plus aujourd'hui : un volume ne serait pas de trop pour en révéler la technique et la beauté. Le temps est proche où l'on indiquera comme modèle à suivre la noble architecture de ce maître et où il sera admiré comme l'est aujourd'hui son illustre devancier Robert Schumann. Déjà l'heure de son triomphe en France semble avoir sonné en cette année 1903. Se décidant à suivre la voie tracée plus anciennement par Pasdeloup et Lamoureux, récemment par MM. Garcin et Taffanel à la « Société des Concerts, » M. Ed. Colonne a exposé chronologiquement les quatre symphonies et les a fait applaudir. Ses *concertos* pour piano ont figuré sur les programmes des concerts Lamoureux et du Conservatoire, ayant pour interprètes MM. L. Diémer et Willy Rehberg. Antérieurement, son beau *Requiem*, qui fut présenté plus que modestement par Pasdeloup et très artistiquement par la Société l'« Euterpe », a été exécuté au Conservatoire de Paris sous la direction de M. P. Taffanel et, même en province, par la « Société de musique de Lille », si intelligemment dirigée par M. Maurice Maquet. Sa musique de chambre et de piano, ses merveilleux *Lieder* commencent à se répandre, grâce à l'impulsion donnée

par quelques adeptes, dont l'un des premiers à citer est l'excellent violoniste M. Armand Parent. Donc, celui qui a vécu dans la poursuite d'un idéal rêvé, aura sa place dans le cénacle des grands maîtres.

Quelle meilleure conclusion donner à cette étude sur Brahms que le fragment d'une page inédite due à la plume de l'un des plus nobles esthéticiens modernes, M. Edouard Schuré, qui révéla ses tendances musicales par ses lumineuses études sur Richard Wagner :

Une catégorie de grands compositeurs semblent étrangers à la nature extérieure. Ils vivent dans un monde à part, de formes inconnues et fantastiques, dans le monde de leur âme et du sentiment pur. Ce sont les exilés de la vie, les errants du rêve, les visiteurs d'au-delà inexplorés. Parmi eux on pourrait nommer Palestrina et Bach, malgré leurs formules simples et délimitées, et plus encore Schumann et Brahms avec leurs formes plus compliquées et plus diffuses. Brahms est peut-être le plus étrange de tous, celui qui s'est avancé le plus loin dans le royaume crépusculaire du songe. Si, selon la parole d'Ibsen « l'homme le plus fort est celui qui est le plus seul », Brahms est très fort. Schumann, nature tendre et passionnée, quand il fait chanter les instruments à cordes ou la voix humaine, a toujours l'air de se confier à ses amis dans l'intimité. Brahms, solitaire, ne s'entretient qu'avec lui-même. Pareil à l'*Alastor* de Shelley, quand il s'embarque sur l'océan des sons, il dit adieu au monde des vivants pour se perdre dans l'empire illimité de la solitude. Là ce n'est d'abord que l'isolement tragique, la tristesse morne. Mais ensuite, que de merveilles il y découvre ! Ce sont les labyrinthes de son âme et les sphères d'un autre monde, que traversent comme de grands rayons les splendeurs de Dieu. »

HUGUES IMBERT.



## LA TRANSFORMATION

### DE L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE<sup>(1)</sup>

Que sera cette transformation ?

Avant de le décider, l'administration universitaire a très sagement procédé à une enquête sur ce qui s'est fait et se fait, en France et à l'étranger, mais surtout à l'étranger, pour la formation des professeurs de l'enseignement secondaire. Il y a depuis deux ou trois ans, au ministère de l'Instruction publique, un « Office d'informations et d'études », à la tête duquel se trouve un des hommes les plus éclairés de notre temps, M. le professeur Ch.-V. Langlois. C'est lui qui a dirigé cette enquête et qui en a publié les résultats dans un excellent petit livre, récemment imprimé à l'Imprimerie nationale, sous

(1) Voir la *Revue* du 10 janvier.

ce titre : *La préparation professionnelle à l'enseignement secondaire*. Il y passe en revue la pédagogie des principaux pays civilisés, notamment l'Allemagne, l'Angleterre, les États-Unis, l'Italie.

L'Allemagne est le pays de la pédagogie, et ses séminaires pédagogiques remontent au XVII<sup>e</sup> siècle. Il y a surtout une tradition pédagogique prussienne, que M. Langlois précise en détail et qu'il nous montre aboutissant au système actuel, qui est formulé par le règlement prussien du 15 mars 1890. Aux termes de ce règlement, pour se qualifier aux fonctions de maître dans l'enseignement secondaire, les candidats qui ont subi avec succès l'examen d'État *pro facultate docendi* ont à se préparer pratiquement à leur future profession pendant deux ans, soit une année de séminaire (*Seminarjahr*), et une année d'épreuve (*Probejahr*).

Pour l'année de séminaire, ils ont le choix entre les anciens séminaires *royaux* et les nouveaux séminaires *gymnasiaux*, qui ne diffèrent que pour la forme, depuis que la plupart des séminaires royaux ont été réunis, comme celui de Berlin, à des gymnases. Les candidats y étudient les questions d'éducation et d'instruction, et notamment la méthodologie des différentes branches d'enseignement secondaire ; ils se préparent à leur profession en assistant aux classes faites par leurs anciens et en s'essayant eux-mêmes à enseigner sous la conduite de ceux-ci.

L'année d'épreuve s'accomplit dans un autre établissement, dans un gymnase qui ne soit que gymnase. Les candidats y suppléent des professeurs, assistent à des classes, à des examens scolaires, aux réunions de professeurs. Les professeurs titulaires, chargés de leur direction, sont tenus, dit le règlement, d'assister aux classes qu'ils font pendant le premier quart de l'année, et, plus tard, au moins deux fois par mois, de vérifier les corrections faites par eux sur les devoirs des élèves, et de leur adresser, hors de la classe, les observations nécessaires. Le directeur fait enfin un rapport au Collège scolaire provincial, qui accorde ou refuse au candidat le droit à la nomination définitive, et ne l'accorde qu'à des gens *bien pensants*, incapables de hardiesse intellectuelle.

Quels résultats donne ce système prussien ?

Pour ce qui est du *Seminarjahr*, d'après M. Langlois, « donner à l'étudiant d'Université, plus ou moins fruste ou débraillé, l'attitude d'esprit et de corps et l'autorité d'un professeur prussien, tel est l'effet le moins contestable de l'année de séminaire, et c'est aussi probablement, dans un grand nombre de cas, le seul ».

Le *Probejahr*, l'année de stage, n'existe guère que sur le papier. Dans la pratique, le recrutement étant devenu plus difficile, on a dû donner des appointements et les fonctions de professeurs adjoints aux