Bellini — une sorte de frémissement passe dans la salle, je ne sais quels mouvements ironiques mal dissimulés, qui accusent à la fois de la surprise et de l'amusement : le public, à l'heure présente, est plus wagnérien que Wagner. Allons, messieurs de la réaction, qui que vous soyez, aux deux pôles de la musique dramatique, M. Camille Saint-Saëns ou M. Debussy, je crains que vos efforts ne soient pas près d'aboutir et que vous n'assistiez ni l'un ni l'autre, bien que séparés par vingt-cinq ans de distance, à la montée décisive de l'astre qui éclipsera celui-là. Je constate simplement des faits qui sont de toute évidence. Je n'approuve ni ne désapprouve : ce serait d'ailleurs besogne bien inutile !

*
* *

Ce fut une belle solennité que cette millième de *Carmen*, à laquelle tout récemment nous conviait M. Albert Carré, belle et expressive, non pas tant peut-être par l'éclat dont elle fut entourée que par la signification qu'elle revêtait à nos yeux. Entre toutes les œuvres lyriques qui s'imposèrent à l'attention durant les trente dernières années — la première de *Carmen* date de mars 1875 — et qui progressivement conquirent la renommée après avoir été contestées pour la nouveauté de leur inspiration, il n'en est pas une qui soit, ou du moins m'apparaisse plus hautement représentative du génie français, pas une en conséquence qui soit mieux faite pour nous inviter à la réflexion.

J'entends assez l'objection qu'on ne manquera pas de présenter : — « *Carmen*, va-t-on dire, c'est une restitution de la vie espagnole !... C'est une illustration pittoresque et expressive, autant que peut l'être la musique dramatique, des mœurs de nos voisins !... » J'y souscris et nul plus que moi certes ne goûte l'attrait de ce pittoresque qui s'accuse par des traits si savoureux et si forts... Il y a dans tout cela de la cambrure et le fameux tour de rein espagnol pressenti par les romantiques, que nul n'a si bien fixé que Georges Bizet. Mais ne soyons pas dupes des apparences, et sachons, quand il le faut, ne pas confondre nécessairement un sujet avec le génie même qui s'y employa !

D'un tel point de vue il n'est rien de plus rigoureusement français, rien qui réponde mieux à notre tempérament national, épris d'action et de mouvement, que cette musique de Bizet. Hier encore je l'écoutais et l'admirais pour ses qualités représentatives. De l'action ininterrompue, une progression dramatique qui ne faiblit pas un instant, et qui est dûe, non pas certes à l'analyse des personnages, mais bien à la soudaineté de leurs gestes et de leurs impulsions... autant de traits caractéristiques, appartenant en propre à notre race... et, faut-il le dire ? rien de plus contraire à la conception germanique du drame lyrique que vingt années de wagnérisme ont acclimatée chez nous. La puissante influence du réformateur de Bayreuth ne s'est accentuée dans nos pays latins que par une transformation, peut-être une *déformation* de nos qualités originales. Je ne parle pas du rôle formidable qu'a joué le snobisme dans l'opinion du plus grand nombre. Si c'est là ce que veulent établir les adversaires du wagnérisme, certes ils n'ont pas tout à fait tort et ils auraient d'autant plus de force qu'ils se maintiendraient sur ce seul terrain. Jamais de telles vérités d'art ne s'imposèrent plus nettement à moi que l'autre soir, à cette millième de *Carmen* qui devait nécessairement induire à méditer ceux qui ont l'habitude de raisonner leurs sensations... et voilà pourquoi l'œuvre glorieuse de Georges Bizet m'apparaît décidément la plus représentative de notre musique dramatique.

PAUL FLAT.

JOHANNÈS BRAHMS ET LE GOUT FRANÇAIS

Pour beaucoup d'Allemands, Brahms est un des plus grands compositeurs modernes, un génie comparable aux Bach et aux Beethoven. Pour la plupart des Français, Brahms est un musicien de second ordre, parfois agréable, rarement grand, souvent ennuyeux. Tous les efforts de quelques critiques, comme M. Hugues Imbert, de quelques artistes, comme M. Armand Parent, pour acclimater la musique de Brahms en France n'arrivent pas encore à triompher de la résistance à peu près unanime du public. Sur aucun point peut-être la divergence du goût allemand et du goût français ne se marque par des oppositions plus accentuées.

Il nous paraît intéressant de rechercher pour quelles raisons la musique de Brahms ne plaît pas à la majorité des Français. N'est-ce pas le moment opportun ? Il y a quelques jours, M. Chevillard exécutait la symphonie en *fa* (n° 3) de ce maître, et sa symphonie en *ré* (n° 2) doit être interprétée, le 8 janvier, par un Kapellmeister de Leipzig, M. Arthur Nikisch, au concert Colonne.

Une telle étude sera sans doute plus féconde que la pure et simple répétition du même aveu d'incompétence auquel tant de nos critiques nous ont habitués : « Nous n'aimons pas Brahms, nous disent-ils. Sa musique nous semble vide, nous ne saisissons pas ses rythmes, ni la signification de

ses thèmes; ses développements ne nous intéressent pas. » Et ils s'autorisent de leur ennui, de leur antipathie, de l'obscurité de leurs impressions, pour déclarer que la musique de Brahms n'a aucune valeur. Mais comment juger un art que l'on n'aime pas en quelque mesure? Un art dont on ne perçoit que la forme sans en atteindre le fond? Comment oser prétendre que là où l'on ne saisit rien, il n'y a rien à saisir en effet. J'admets qu'après avoir compris le sens d'une œuvre musicale, on la juge vulgaire, banale, sans vigueur, sans vie. Mais comment l'apprécier avant de l'avoir comprise? Et la comprendre, puisqu'il s'agit de musique, et non de mathématiques, c'est en être touché, c'est en être ému, c'est donc jusqu'à un certain point l'aimer. — Apprenons à aimer Brahms, et alors nous pourrons le juger. Apprenons à quels partis pris il nous faut tout d'abord renoncer pour le connaître vraiment et nous déciderons s'il a perdu sa peine, s'il ne nous a livré qu'une pensée commune et médiocre.

*
* *

Brahms est de tous les compositeurs allemands le plus purement allemand. Il l'est plus que Bach, plus que Beethoven, plus que Schubert même. Et c'est pourquoi il nous échappe si facilement. D'instinct nous cherchons en lui de quoi satisfaire notre goût français, et nous cherchons en vain, nous ne l'y trouverons pas. Il nous paraît dès lors n'avoir aucun mérite. Mais si l'on nous a une fois indiqué où réside son originalité, le charme de son inspiration, la puissance de son génie, nous pourrons, après quelque effort, oubliant les besoins de notre race, sentir ce qu'il y a d'admirable dans l'expression profonde et vive des secrètes inclinations d'une race étrangère.

Nous aimons les mélodies au contour imprévu. Il ne nous plaît pas qu'un thème nous apparaisse comme la simple broderie d'un tissu harmonique. Nous voulons que la mélodie ait son intérêt en elle-même et pour elle-même, qu'elle s'oppose même à l'harmonie par sa liberté, par sa hardiesse. Si, par exemple, on nous fait entendre successivement les notes de l'accord parfait, il ne nous semble pas que ces notes constituent une mélodie : leur succession est trop étroitement déterminée par la logique des combinaisons harmoniques. Or, si nous étudions les thèmes de Brahms, nous remarquerons bien vite qu'ils ne nous donnent que très rarement ce que nous attendons d'une mélodie. La plupart d'entre eux sont formés d'éléments associés par relations essentiellement harmoniques. Ils semblent si bien dépendre de l'harmonie qui les soutient qu'en vérité, loin d'avoir été faite pour les accompagner, elle semble au contraire les avoir engendrés. Que l'on songe, par exemple, à la phrase principale de l'Adagio de la sonate pour piano et violon en sol majeur.

*
* *

Ne jugeons pas de pareils thèmes insignifiants ou vides. Ils ne le sont que pour nos oreilles curieuses de détours plus subtils dans l'invention mélodique. Renonçons plutôt à nos exigences, et tâchons d'éprouver à notre tour le sentiment qui a inspiré le musicien. Car tout est là. Ce n'est pas dans la plus ou moins grande complexité des combinaisons musicales, dans leur nouveauté, dans leur rareté, que consiste leur prix artistique, mais dans la pensée qu'elles reflètent et dont les plus simples et les plus communes peuvent parfois exprimer parfaitement tout le contenu. N'oublions pas que Beethoven, lui aussi, a employé ces formes mélodiques en apparence si pauvres. Rappelons-nous le premier thème de la Symphonie héroïque construit sur les seules notes de l'accord parfait, les mélodies si simples de ses chants religieux, de son chant élégiaque, de sa Symphonie en ut mineur, dont personne ne songe à nier la puissance, ni la profondeur d'expression. Il est vrai que Beethoven n'est pas un pur Allemand (et c'est pourquoi il nous a conquis si vite). De son origine flamande il tient sans doute cette vigueur, cette âpreté, cette violence qui manquent à Brahms et qui relèvent, à notre goût, le caractère de ses mélodies. Si le thème initial de la Symphonie héroïque, par exemple, pouvait nous paraître trop simple, le rythme qui s'y accuse tout de suite implacable suffirait à nous y intéresser.

*
* *

Et nous en venons tout naturellement à une seconde remarque : la musique de Brahms peut nous sembler dépourvue de rythme. Il ne s'agit que de savoir ce que nous appellerons musique rythmée. Ici encore il y a malentendu, mais dans le sens inverse. Tout à l'heure nous cherchions dans Brahms des mélodies trop compliquées, trop raffinées ; nous lui demandons maintenant des rythmes trop simples. Le Français n'a-t-il pas, en effet, une affection toute particulière pour les accents très marqués et régulièrement disposés ? Il le paraît bien. Toute musique qui n'est pas carrée au premier abord lui déplaît. Il admet la recherche dans la mélodie, au besoin dans l'harmonie, non dans le rythme. Et, en tout cas, s'il perçoit des rythmes complexes, c'est à la condition que les éléments en soient subordonnés à un rythme général très simple et très saillant. Or c'est justement un caractère de la musique de Brahms d'être

soumise à des rythmes à la fois complexes, subtils et fuyants. Impuissance de l'auteur, dira-t-on. Non, mais raffinement qui nous dépasse. Ce qu'il y a même de tout à fait extraordinaire, à mon avis, chez Brahms, c'est le point auquel il a poussé l'art du développement rythmique. Jamais chez lui nous ne trouvons un même rythme se poursuivant d'un bout à l'autre d'un morceau, comme par exemple chez Schumann. Au contraire, un rythme est-il à peine indiqué qu'il se transforme insensiblement en un autre, lequel se déforme, puis se reforme, et si l'unité de ces multiples métamorphoses reste sensible, ce n'est pas pour une oreille éprise avant tout de carrure. Il y faut une attention s'arrêtant aux moindres indications, et n'ayant besoin pour être réveillée d'aucune secousse brutale, d'aucun heurt violent. C'est ce qui peut nous étonner, nous surprendre ; c'est ce qui ne doit pas nous arrêter définitivement si nous voulons pénétrer jusqu'au fond l'art de Brahms.

*
* *

Mais tout cela n'est rien encore. Ou plutôt nous ne parlons jusqu'ici que de l'enveloppe qui nous cache ou nous révèle tour à tour l'inspiration même du musicien. La combinaison et la succession des sons, la répartition des accents dans la durée, tous ces moyens n'ont de valeur que dans la mesure où ils expriment une pensée, un sentiment. C'est la pensée de Brahms, c'est sa façon de sentir qu'il faut atteindre si l'on veut comprendre sa musique. Or Brahms s'est particulièrement attaché à rendre musicalement des impressions, des émotions, des idées qui ne sont pas du tout familières aux Français. C'est une banalité de noter le goût des Français pour tout ce qui est précis, clair, net, bien tranché, sans équivoque. Brahms se complaît dans l'équivoque ; sa musique est grise, vague ; elle se tient dans les demi-teintes, dans les nuances indécises. Est-ce une raison pour la condamner ? Il convient de la prendre comme elle est et d'y chercher le charme qui lui est propre. Nous aimons en France l'action, le mouvement. Brahms est généralement calme, tout en repos. A notre besoin d'expansion, il oppose son rêve intérieur. Il ne se livre pas, il faut que nous le devinions ; et, ce qui complique pour nous singulièrement le problème, il se dédouble parfois et semble contempler dans leur opposition sa propre pensée et ses objets imaginaires. Ainsi, par exemple, il me semble qu'il est impossible de saisir le véritable sens de l'Andante de la Sonate pour piano et violon en la majeur, sans reporter pour ainsi dire à l'arrière plan tout le deuxième motif, comme une vision étrangère au sentiment principal et s'y superposant *dans le lointain* sans l'interrompre, le renforçant même par contraste ; la simple juxtaposition des deux thèmes serait inintelligible ; on ne s'expliquerait pas comment, à la première mélodie infiniment douce et rêveuse, succéderait sans transition ce rythme de danse sautillant et frivole. Il est même nécessaire, en exécutant ce morceau, et c'est là sans doute une grande difficulté, de laisser percevoir à l'auditeur quelque chose de l'émotion première sous l'indifférence apparente du second développement. Pour l'auditeur, encore plus que pour l'exécutant, il est malaisé de faire ces distinctions et de saisir ces nuances. Ne nous étonnons pas après cela que la musique de Brahms ne plaise pas de prime abord, surtout à un public français. Mais n'en concluons pas trop vite qu'elle manque de grandeur, de beauté, de profonde vérité.

*
* *

Du reste, Brahms n'a rien inventé, — lui pas plus que personne. — Il n'a fait que continuer une tradition en la renouvelant ; il n'a fait qu'imiter un merveilleux modèle. Le premier type de cette musique qu'on juge parfois fluide, inconsistante et morne, nous le trouvons chez Beethoven. Je n'en donnerai qu'un exemple assez significatif. On connaît, — ou plutôt on connaît peu — la dixième Sonate de Beethoven, pour piano et violon, en sol majeur op. 96. C'est, au dire des connaisseurs, une des plus belles, une une des plus parfaites, une des plus profondes. Ne dirait-on pas une sonate de Brahms ? N'est-elle pas faite surtout de grâce frêle, de tendresse contenue, de subtiles demi-teintes, de douces rêveries ? Les thèmes n'y sont-ils pas d'une simplicité, d'une naïveté qui déroutent au premier abord et pourraient être prises pour de la pauvreté ? Les rythmes, surtout dans le premier morceau, ne sont-ils pas indécis, fuyants, en apparence abandonnés et lâches ? Que trouvons-nous de plus délicatement estompé, de plus finement fondu chez Brahms ? La voie n'était-elle pas toute tracée ? Brahms a-t-il fait autre chose que de continuer Beethoven dans une des manifestations les plus caractériques de son génie ? — La dixième sonate de Beethoven pour piano et violon, je le sais, n'a que peu de succès auprès du public français ; en général, il ne la comprend pas. Il me suffit que les critiques les plus compétents se soient accordés à en reconnaître la valeur pour les inviter à juger Brahms dans les mêmes dispositions d'esprit, et à s'initier à l'œuvre du disciple par l'admirable préface du maître.

P. LANDORMY.

Paris. — Typ. A. DAVY (Imp. de la *R. S.* et de la *R. B.*), 52, rue Madame. — *Le Propriétaire-Gérant* : FELIX DUMOULIN