




josé bruyr

BRAHMS

 solfèges

DL-01-02-1978-02500



N. C.

BRAHMS

josé bruyr

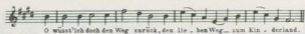
92
17



16° M
10243

solfèges / seuil





Les origines



« Wenn der Dichter will verstehen, muss in Dichters Land gehen » : voilà ce qui se lit au début du « Divan oriental » de Goethe. « Celui qui veut connaître le poète doit aller en son pays. »

Le pays de Brahms, ou du moins le terroir de ses ancêtres, c'est le Holstein, socle sur lequel une carte semble faire reposer le Jutland danois ; le Holstein ou, de plus précise façon, sa côte ouest, cette Dithmarsch (ou Deutsche Marsch) laquelle fait face au Blanke Hans, au « Jean-le-Brillant » : ainsi les petites gens de là-bas nomment-ils familièrement la mer, la mer du Nord aux sombres houles chères à Henri Heine. « Je rêvais d'une lande, dit le Heine de « Nordsee », d'une lande déserte couverte de muette neige. »

La lande, la neige, la pluie et les monotones étendues. Les dunes que délitent sans fin les marées de l'équinoxe. Les miroirs sans tain de petits lacs qu'érafle le vol des sarcelles, des plongeurs ou des grèbes. Les tourbières aux trahisures des mousses spongieuses. Les horizons qu'entre de longues fuites d'arbres penchés « calvairisent » de vieux moulins. Les grands ciels que se partagent sans fin les jeux

mouvants de l'ombre et de la lumière. Autant et plus que des brumes germaniques d'usage, c'est de cette lumière-là qu'il faut ici parler : haute, indécise et diffuse, c'est lumière qui, plutôt que de sculpter tant de pages du compositeur, semble, frisante, les frôler de certain familier mystère.

Le pays n'est certes sans légende : au large d'Hüsum dormirait Vineta, la nordique Ker Ys (ce n'est que pour l'historien que Vineta serait une cité ruinée au x^e siècle par Waldemar le Danois). Cette Vineta sans doute la situe-t-on aussi autre part : bien plus à l'est, au large de Wolnin, entre l'île de Rügen et l'embouchure de l'Oder. Mais Rügen montre sa Hertha See où les anciens Frisons sacrifiaient à Notre Mère la Terre. Et voilà qui nous conduit aux plus vieilles sagas. Les plus vieilles appartiendraient à l'Islande. Au Holstein du moins le Beowulf Beort, et ce serait celle-ci que tels exégètes entendent au premier mouvement de la *Sonate n° 2*, première écrite, tandis que c'est Vineta elle-même que chante le chœur d'hommes de l'opus 42. Enfin, autre part, près de l'Haddebyer Noor, on en est toujours à dégager Haitabu, ancienne capitale des Vikings et tout près se situe Wenningstedt, la baie d'où, en 450, ceux-ci se seraient embarqués pour la cité qui devait devenir Londres.

Pays de vieille histoire et de légende, le Holstein serait en revanche pays sans musique : « Holsatia non cantat ». Au fait, le musicien, à côté de *Volkslieder* du Bas-Rhin, de la Souabe, de la Slovaquie, de la Bohême et d'autres lieux, mit-il en œuvre une seule complainte de « chez lui » ? Il ne le semble pas. Silencieux, le Holstein est avant tout le pays de la solitude, ou du moins il l'était : les suites de la Seconde Guerre mondiale y ont créé d'étonnants remous démographiques et les ingénieurs le transforment. Mais avant eux, un proverbe disait :

Dieu a créé la terre et la mer.
Les Frisons ont créé la côte.
Qui ne s'endigue doit périr.

Ainsi, en proportion variable, y a-t-il du poète... et de l'ingénieur en tout holsteinois, et Brahms est-il de ce pays-là.

Il l'est aussi par son goût de la solitude.

« Vivre veut dire être solitaire profondément », dit Friedrich Hebbel (1813-1863), premier poète de là-bas : c'est à Hüsum qu'il est né, où il a aujourd'hui son musée. Trois fois, Brahms puisera en son œuvre : pour les deux lieder de son opus 58 (*In der Gasse et Vorüber, Dans la rue et Autrefois*). Et puis, en admirable invitation au sommeil plutôt qu'au voyage, pour l'*Abendlied (Lied du soir)* de son opus 92.

A côté d'Hebbel, il convient de citer Theodor Storm (1817-1888) qui, lui, avait vu le jour en cette « graue Stadt am Meer », en la « ville grise près des flots » qui a nom Hüsum. Storm a beau être le conteur plus élégiaque que symphonique de « Hallingfahrt » et de « Schimmelreiter », certains brahmsiens sensibles aux plus subtiles analogies et correspondances n'en ont pas moins prétendu – et non sans raison – que Brahms pouvait être surnommé le Storm de l'Orchestre. A ce Storm il ne devait pourtant demander qu'un seul texte, c'est, aux couleurs de l'automne, le *Über die Heide*, de son opus 86.

« Heide » signifie lande. Mais c'est aussi le nom de la cité natale du plus lyrique des poètes de ces landes du Nord, voire même de basse Allemagne tout entière, Klaus Groth (1819-1899), et c'est bien à ce Klaus Groth qu'il conviendrait d'abord de comparer Brahms : il fut d'ailleurs l'un de ses deux poètes d'élection et son ami. L'autre : Georg-Friedrich Daumer.

Ce Klaus Groth avait été d'abord maître d'école de village ; ainsi est-ce par le commerce du peuple qu'il était devenu le mainteneur de son patois et le chantre de sa beauté :

« Min Modersprak, wa klingst du schön... »

(Comme tu résonnes bellement, ô mon parler natal.)

En ce « platt deutsch » est écrit son « Quickborn » (« Lebendige Quelle » ou « Source vive »), ouvrage fait des chansons, des refrains, des complaintes, des ballades autochtones. Plus tard, ses « Vertellen » ou « Récits » avaient fixé la petite vie des pâtres et des pêcheurs de la Dithmarsch, assez semblable, on peut croire, à celle des pêcheurs et des pâtres qui, dans les siècles, avaient précédé Brahms ici-bas. Et à celui-ci Klaus

Groth devait fournir dix prétextes à musique dont deux au moins sont à citer tout de suite :

1. le *Regenlied* ou *Chanson de pluie* (opus 59 n° 3) :

« Walle, Regen, walle nieder »

Tombe, ô pluie, tombe toujours...

dont le thème, comme par obsession, devait si bien devenir celui de sa *Première Sonate violon et piano* (opus 78) qu'elle s'en appelle *Regensonate*.

2. Le « O wüsst'ich doch den Weg zurück » (« Ah! Si je connaissais encore le chemin me ramenant à l'enfance... »).

Ce chemin-là – pour autant qu'on puisse jamais rentrer en son enfance à soi –, Brahms devait-il le prendre jamais?

Il n'avait que six ans en 1839 quand mourait son grand-père Johann Brahms (1769-1839), au-delà de qui nous ne voyons qu'un Peter Brahms, sans rien savoir de lui, sinon qu'il était charpentier, tandis que son fils Johann devait être aubergiste. Rien. Certain Walter Niemann devait, à la veille de 1914, tenter une enquête entre Brunsbüttel, où ce Peter avait exercé son métier et Wahrden ou Heide, là où, successivement, ce Johann avait sans doute donné à loger « à pied et à cheval » : il ne trouva plus, parmi leur parentèle, que de petits aubergistes et de pauvres brocanteurs. Mais à défaut de pêcheurs (la mer somme toute met bien peu de son rythme en l'œuvre du musicien), ne peut-on rêver à des bergers ou à des chemineaux hantés d'horizons jamais pareils? Brahms toute sa vie porta en lui sinon le désir d'autre part du moins celui de « bougeotte ». Et ceux-là – chemineaux ou aubergistes – comment ne les imaginer jouant le soir de la flûte dans les campagnes? A défaut, son aubergiste de Grossvater dut sans doute, le dimanche, donner à danser en son auberge et des flonflons purent ainsi servir de berceuse aux premiers sommeils de son rejeton Johann Jakob, père de Johannes.

Cela explique-t-il chez celui-ci, joyeux drille tout d'abord, son désir enfantin de racler le sabot du ménétrier? Lui dont la vie devait se terminer en les ponctualités d'un parfait fonctionnaire municipal ès musique, ne veut d'abord être qu'un « Musikant » avec ce que le métier apporte à un doux

fantaisiste se contentant de la vue changeante des êtres, des choses et des saisons. Ainsi, son fils dira-t-il un jour à Klaus Groth, deux fois nommé : « Ein Vagabund bin ich » (« Je ne suis qu'un vagabond »).

Tout de même un jour arrive, celui de ses vingt ans – il termine alors une sorte de stage chez le Stadtpfeifer, chez le sonneur de la ville de Heise ou de Wesselburen – où, flutiau en poche, violon sous le bras, cor en sa besace et contrebasse au dos, tout cela sans oublier la fleur de bruyère piquée à son chapeau (de bruyère ou de genêt : « Brahms » signifie « genêt » en allemand), ce Johann Jakob prendra, par les détours d'un garnement en rupture d'école, la route buissonnière d'Hambourg.

Hambourg, au confluent de l'Elbe et de l'Alster, n'est pas seulement l'un des plus vieux ports de l'Europe du Nord ; c'est, depuis la fondation en 1241 de la Hanse, ou Ligue hanséatique, le plus grand : la métropole même du commerce germanique. Voilà ce qu'en substance dit le premier venu des dictionnaires de 1830.

Hambourg





Johann Jakob Brahms



Johanna Brahms

Mais même celui-là ne sera pas sans signaler l'*Alster Pavillon* où un orchestre – deux violons, deux flûtes, un alto et une contrebasse – permet de déguster, en même temps que les plus fines « delicatessen », du Rossini ou du Mozart. Cette contrebasse, c'est notre Johann Jakob qui parvient à en être titulaire, à force d'obstination professionnelle ou d'économie ménagère : ce sont là les vertus majeures – comme sa spécialité majeure est la confiture d'airelles – de cette Johanna Nissen qu'il épouse en 1830.

Et c'est dans l'étroit logis sans soleil du n° 60 de l'étroite Speckstrasse, vieille maison à encorbellement et pans de bois, que voit le jour, le 7 mai 1833, celui qui sera Johannes Brahms.

Son père a vingt-quatre ans. Sa mère quarante-quatre. Complexe maternel qui pour un tiers – nous préciserons les deux autres tiers ci-après – ne sera pas sans éclairer sa psychologie... et sa musique.

Qui veut trop prouver ne prouve pas grand-chose, affirme la commune sagesse. Aurait-on au moins voulu trop suggérer ?

1. Le Holsteinois passe donc pour mathématicien et rêveur, mais plus rêveur que mathématicien.

2. L'homme dont la mère n'est pas loin d'avoir cessé d'être jeune montrerait un tempérament inquiet ou angoissé devant l'amour.



Le 26 mai 1833, en la Grosse Sankt-Michaelisk Kirche, baptême de Johannes. Or la tour de cette église Saint-Michel était celle que les marins venant de haute mer saluaient la première, entre ses quatre sœurs de Sankt-Nicolaï, Petri, Jacobi et Katherina. Ainsi est-il doublement efficient, ce baptême-là. Religieusement. Civilement aussi, si l'on ose dire. Car si d'une part Brahms gardera sa foi luthérienne ou du moins la tradition de celle-ci, Hambourg restera toujours, même quand la vie aura fait de lui un parfait Viennois, la belle, bonne et grande ville de son âge d'enfance, celle qu'il aimera jusqu'en ses verrues. Mieux : *Comme on aime une mère*, dira-t-il. Et son regret le moins avoué aura été de ne trouver un emploi qui l'y eût fixé jusqu'à la mort. Comme si on était jamais prophète en son pays, ou grand homme ! C'est en 1889 seulement qu'Hambourg le nommera citoyen d'honneur. C'est seulement en 1894 que la Philharmonique hambourgeoise lui offrira cette direction qu'il avait tant convoitée.

1889-1894. C'est en 1897 qu'il disparaîtra. Mais le lendemain même de sa mort, le 4 avril 1897, la grande ville faisait au moins mettre en berne les pavillons des navires de son port.

Bien entendu, c'est entre les genoux de son père que Johannes prend sa première leçon de solfège. Mais le professeur se sentira bientôt à ce point dépassé par son élève qu'il lui proposera deux maîtres : de sept à dix ans, Johannes étudiera avec Otto Cossel ; de dix à quinze, avec Édouard Marxsen.

Comme on voudrait connaître la personnalité de ces deux premiers magisters, celle du second surtout à qui il dut le meilleur de sa formation ! C'est en tout cas au premier, un autodidacte, qu'il doit la révélation de Jean-Sébastien ; celle de Beethoven à l'autre.

Dans les nécropoles que sont les encyclopédies de musique, Marxsen n'est guère plus qu'un nom ; qu'un prénom : Édouard ; que deux dates : 1806 - 1887. Fils d'un organiste d'Altona, c'était un pédagogue de premier mérite ayant travaillé avec Ignaz Seyfried (1776-1841), lequel avait été

l'élève de Haydn avant d'être l'élève de Mozart puis son ami, et l'ami de Beethoven enfin. Au cimetière viennois de Währung, c'est tout proche de Schubert que la mort lui fera place.

Marxsen devait, en torrent, créer une œuvre « où tout va ». L'année même de la naissance de Johannes, il donne un concert avec dix-huit productions de sa façon au programme. Tout cela en gardant en réserve une « Sérénade pour la main gauche seule » (celle que Johann lui-même inscrira à côté d'une Fugue de Bach au sommaire de son premier concert, celui du 20 novembre 1847) et une « Suite de cent Variations sur un Volkslied » (cent : qui dit mieux?), œuvre que Brahms devait faire graver à ses frais en 1883, pour le demi-siècle d'activité de son vieux maître. Ainsi ne peut-on guère s'empêcher de croire que c'est de lui qu'il tiendra sa science (et son goût) de « Veränderungen » des variations : *Variations sur Thème de Schumann, sur Thème original, sur Thème hongrois, sur Thème de Hændel, de Paganini et de Haydn*. Bien plus certainement encore, c'est à Marxsen qu'il dut son désir de travail « mieux que bien fait ». Il devait retoucher – mieux que retoucher : récrire – en 1891 un *Trio* réalisé en 1854 et brûler projets et esquisses imparfaits. Jusqu'en son extrême vieillesse, il gardera le plus grand respect aux règles de l'École, et l'on ira jusqu'à dire que – souci de purisme – sa langue ne sut se mouvoir à l'aise qu'à travers les contraintes des formes scolastiques. *Si vous ne pouvez écrire aussi bien que Mozart*, enseignait-il, *tendez du moins à la pureté qu'il a mise en son écriture*. A l'extrême fin de son existence, écrivant (op. 113) des *Canons pour voix de femme*, il disait : *Que ces canons soient beaux ou non, voilà qui n'est point mon affaire. Mais parfaits, ils le doivent être*.

Enfin, il s'étonnait devant Marxsen, qui le lui soumettait cependant comme modèle, que le premier air du « Paradis et la Péri » de Schumann commençât par un accord de septième, comme s'il avait ignoré que la Première Symphonie de Beethoven en faisait autant :





Marxsen

Aucune « faute » – même vénielle – ne subsiste en son œuvre, ni à plus forte raison l'une de ces fautes graves que l'on dit heureuses ; à la façon d'un cantus firmus soutenant une polyphonie, c'est une véritable passion de la recherche théorique qui court d'un bout à l'autre de tout ce qu'il nous a laissé. Ainsi ne semble-t-il pas qu'il eût pu faire sienne la boutade de Ravel lequel, entre parenthèses, admirait fort sa virtuosité orchestrale : « On n'a que jusqu'à vingt ans pour apprendre le métier des autres ; toute la vie vous reste ensuite pour apprendre le vôtre. Malheureusement, on n'y arrive jamais. » Cependant, boutade pour boutade, faudrait-il faire état de celle-ci qui est de lui mais qui n'en est peut-être pas une : *J'ai dû oublier bien des choses inutiles et en apprendre beaucoup d'autres dont nul ne m'avait jamais parlé ?*

N'importe : certes sans génie, Marxsen fut son bon génie, ne serait-ce qu'en devinant le sien. C'est en 1847 – alors que Brahms avait quatorze ans – que disparaissait le Hambourgeois Mendelssohn. Mais Marxsen devait alors dire : « Si un maître nous a été enlevé, c'est, croyez-moi, un maître autrement plus grand que lui qui s'épanouit en cet enfant merveilleux. »

L'enfance de Brahms devait être marquée, pour l'enfant qu'il restait – et il le restera singulièrement tard – par deux faits dont le premier, en très singulière contradiction avec l'autre, pourrait bien être, en son diagnostic moral, le numéro deux de ces « composantes freudiennes » dont le complexe maternel, évoqué plus haut, serait le numéro un. Ces deux faits : la promiscuité du vice, l'amour de la nature et de la poésie.

Brûlantes de lumières et de luxure, les boîtes à matelots incendient les rues réservées du quartier de Sankt-Pauli. Or, trop jeune, les tristes nécessités de la vie obligèrent Johannes à faire là-bas, sur de vieux pianos désaccordés « du métier ».

De là – qui sait ? – certain pudique désir de ne confondre l'Amour à dévotieuse majuscule avec le geste « de le faire » et de se contenter, pour ses « besoins sexuels » de la Venus publica. « Entre au b... en plein midi », disait le vieux François Maynard (1582-1646). Sans toujours attendre les ombres de la nuit, Brahms en devait faire autant en ce quartier chaud d'entre Neubau et Mariahilf où les femmes, obèses idoles, s'offrent aux fenêtres à trois pans.



Tous les poètes : Eichendorf, Chamisso, Tieck, Herder, Heine. Heine et Hoffmann qui, avec la devise dont il fera un canon (op. 113, n° 6) :

« So lange Schönheit wird besteh'n »
(Tant que beauté durera...)

lui fournira mieux qu'un sigle, cette signature « Kreisler jun. », sortie du « Chat Mur », et dont il usera un peu comme Schumann avait usé avant lui de Florestan et d'Eusébius.

La nature. La rive droite du fleuve offrait à ses flâneries les hauteurs modestes mais agréablement boisées du Sullberg et les futaies profondes de Sachsenwald, tandis que la gauche ouvrait sur la Lüneburger Heide, laquelle est de si profonde façon Vieille Allemagne en la solitude de ses landes coupées de chaussées écroulées menant à des domaines secrets défendus par des chênes celtiques et marqués de la celtique tête de cheval ! La lande sent le genêt et la bruyère. Toute connaissance, si elle a un goût et un poids, a une odeur. Une odeur et une musique : celle du vent dans la bruyère et le genêt.

En direction de Lüneburg est Vins-en-der-Luhe. Certain Adolf Giesemann a là-bas une ferme. Mélomane familier de l'Alster Pavillon, il connaît le père Brahms et s'intéresse à son rejeton prodige. Un peu maigrichon, un rien pâlot pour ses quatorze ans, ce rejeton-là. Aussi lui offre-t-il, toute une belle saison, le grand air de la campagne. Une rémunération ? Voyons ! Il chante, et Johannes le payera en accompagnements. Mais il fait mieux déjà : pour la petite chorale des instituteurs du village voisin, il écrit deux chœurs dont l'un en *B avec A*, *BA* témoigne d'avance de cette bonhomie joviale et un rien paysan-en-gros-sabots qui sera un trait de son caractère. Et parmi les Reliquiæ de l'Exposition viennoise de son centenaire, en 1933, figurait, de même encre et peut-être de même époque, une *Fantasia sur la figure CAFFEE* : do-la-fa-fa-mi-mi.

Mais ce n'est même pas tout. Ce Giesemann a, de l'âge de Johannes ou d'un an plus jeune, une petite Lischen. Main dans la main, les deux enfants ne se quittent plus. Ils courent

la forêt pour chercher des fraises, comme le Reinhardt et la Lisbeth de l' « Immersee » de Storm. Ils courent la campagne. Assis au détour d'un sentier, on peut les voir front contre front penchés sur un livre. Ce livre, ce n'est point l' « Immersee », mais la « Maguelone » de Tieck.

Lischen Giesemann devait devenir plus tard Mme Dennin-ghof. Brahms la revit, et sans doute parlèrent-ils du beau livre où, à la dernière page, « ceux qui s'étaient aimés se retrouvent ». S'en souvenait-elle ? Lui du moins s'en était souvenu jusqu'à en avoir fait un chef-d'œuvre.

Il avait quatorze ans. Il en a quinze quand, en 1848, et comme coup de foudre en un ciel chargé d'orages, la Révolution de février enflamme l'Europe. Pour les Hongrois –



Barricades à Vienne, 1848, litho de Heiche.



Remenyi et Brahms, 1853, daguerréotype.

François-Joseph venant de monter sur le trône – Kossuth incarne la patrie malheureuse. Elle court aux armes. Mais l'Autriche appelle la Russie à la rescousse avec ses sotnias de cosaques, et la défaite de Temesvar (9 août 1849) amène, trois jours plus tard, la capitulation des Vilagos. Et la répression à supplices commençait. L'exil à misère aussi : en interminables cortèges, Hambourg voit ses réfugiés s'embarquer pour l'Amérique, terre de liberté. Parmi ceux-ci, certain Hoffmann (encore un !) qui se fit appeler Eduard Remenyi et qui, non sans quelque charlatanisme tzigane ni sans quelque vanité donjuanesque, est violoniste, violoniste en Paganini. Ce Remenyi, Brahms l'a rencontré en quelque salon de la ville... ou en quelque bouge. Et s'il quitte l'Europe pour le Nouveau Monde, il sera si peu long à en revenir qu'on le signalera, en 1865, à Paris où il fait fanatisme.

Or, pour le jeune compositeur, ce Remenyi est la première figure de son destin.

En 1853, l'Europe a encore un an de paix devant elle : pour 1854 seulement la guerre de Crimée. Napoléon III, empereur depuis la veille, épouse le 30 janvier Eugénie de Montijo. Verdi, en 1853, a quarante ans. Wagner en a autant. Liszt en a quarante-deux. Schumann quarante-trois. Mais Brahms, lui, a vingt ans, l'âge du choix. Et ce choix, il va le faire, un peu malgré lui, entre Liszt et Schumann, suivant un processus que l'on peut suivre comme sur un calendrier.

Encore qu'auteur de *Danses hongroises*, Brahms devait dire plus tard : *C'est un peuple si singulier que ces Tziganes que je n'ai jamais pu apprendre grand-chose de Remenyi ; il y avait trop de mensonges en lui.* Mais il n'en est pas moins près de partir avec lui à la conquête de l'Allemagne, à celle de l'Europe.

19 avril. Les deux compagnons se mettent en route. Premières étapes : Winsen, Celle, Lüneburg où ils jouent de concert pour le vingtième anniversaire du pianiste. Répertoire : du classique que Remenyi accomode, Mozart compris, de cadences-czardas jouées d'un archet qui s'échauffe singulièrement pour les bis. Quand le « Herr Publicus » en réclame,

Brahms se laisse prendre au jeu : il collabore sans arrière-pensée à l'une de ces chansons tziganes que son partenaire a transcrites à sa façon, et dont il fera plus tard son profit.

Fin mai. A Hanovre. Prinzenstrasse, chez Joseph Joachim lequel a été, à Budapest, le concurrent de Conservatoire de Remenyi. A Brahms, Joachim passe sa règle de vie : « Frei, aber einsam » : « libre, mais seul ». Et il nous lègue en dix mots un portrait de lui : « Nature qui a la pureté du diamant et la douceur de la neige. » Il écoute de lui un *Scherzo* et une *Sonate*. La musique est amitié. Une amitié naît entre eux qui durera un demi-siècle, comparable à l'amitié Wagner-Liszt. Enfin, il l'adresse à ce dernier qu'il a connu à Weimar où, avant de diriger l'Orchestre royal de Hanovre, il a été lui-même chef d'orchestre de la cour.

15 juin. A l'Altenburg de Weimar. En 1848, Liszt s'y est fixé, et la petite capitale de la Thuringe en est devenue une petite capitale européenne de la musique : le siècle de Napoléon III est celui des nationalités. Au nom de l'Espagne, de la Norvège, de la Russie, il accueille à l'Altenburg Albeniz, Grieg et Borodine. Il accueille Brahms dont il devine d'emblée, entre le *Scherzo* et la *Sonate*, « l'étrange romantisme nordique », ce qui n'est pas mal juger, ce qui est même juger étonnamment. Mais on respirait, en cet Altenburg, comme un relent d'encens ; on y était comme soumis à un rite de genuflexion ; et pour en être le dédicataire, Schumann, en recevant cette Sonate que Liszt venait de terminer, n'en raillait pas moins le rôle qu'en « puces d'hermine » les princesses – les princesses au pluriel – tenaient en la vie et dans l'art du maître, magister et pontife, allant « de scandale en apothéose ».

De plus, Weimar avait une théorie, un paradoxe – un Évangile : celui du poème symphonique. Ce poème-là et le drame lyrique n'étaient pas loin de représenter à eux seuls l'unique forme vivante de la musique. Fallut-il plus que six jours à Brahms pour ne se point laisser prendre ou pour se déprendre de cet impératif catégorique de l'art néo-germanique ? Peu importe ! Le début de septembre, en tout cas, le trouve à Bonn, à Mehlem, à Cologne. A Bonn, chez Josef Wilhelm von Wasielewsky, celui-ci étant General



collections
microcosme

SOLFÈGES

19. LUC-ANDRÉ MARCEL
BACH

24. PIERRE CITRON
BARTOK

23. ANDRÉ BOUCOURECHLIEV
BEETHOVEN

29. CLAUDE BALLIF
BERLIOZ

25. JOSÉ BRUYR
BRAHMS

32. JEAN GALLOIS
BRUCKNER

5. CAMILLE BOURNIQUEL
CHOPIN

1. PIERRE CITRON
COUPERIN

22. JEAN BARRAQUÉ
DEBUSSY

13. LUIS CAMPODONICO
FALLA

33. J.-MICHEL NECTOUX
FAURÉ

27. JEAN GALLOIS
FRANCK

6. PIERRE BARBAUD
HAYDN

7. MARCEL LANDOWSKI
HONEGGER

9. ANDRÉ FRANCIS
JAZZ

15. CLAUDE ROSTAND
LISZT

26. MARC VIGNAL
MAHLER

36. RÉMI JACOBS
MENDELSSOHN

14. MAURICE ROCHE
MONTEVERDI

21. MARCEL MARNAT
MOUSSORGSKY

8. J.-VICTOR HOCQUARD
MOZART

16. CLAUDE SAMUEL
PROKOFIEV

20. ANDRÉ GAUTHIER
PUCCINI

18. JEAN MALIGNON
RAMEAU

3. VLADIMIR JANKÉLÉVITCH
RAVEL

35. ANNE REY
E. SATIE

30. RENÉ LEIBOWITZ
SCHÖENBERG

4. MARCEL SCHNEIDER
SCHUBERT

2. ANDRÉ BOUCOURECHLIEV
SCHUMANN

31. DOMINIQUE JAMEUX
R. STRAUSS

12. ROBERT SIOHAN
STRAVINSKY

11. MICHEL R. HOFMANN
TCHAIKOVSKI

34. ODILE VIVIER
VARÈSE

10. PIERRE PETIT
VERDI

28. ROLAND DE CANDÉ
VIVALDI

17. MARCEL SCHNEIDER
WAGNER

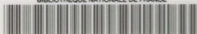
ROLAND DE CANDÉ
**OUVERTURE POUR
UNE DISCOTHÈQUE**

**DICTIONNAIRE
DE MUSIQUE**

**DICTIONNAIRE
DES MUSICIENS**

JACQUES BARIL
**DICTIONNAIRE
DE DANSE**

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE



3 7502 00875616 7

SEUIL 27 rue jacob - paris 6

Thomas Doughty. Paysage fantastique (détail).
National gallery of art, Washington. Archives Snark.
ISBN 2-02-000245-0/Imprimé en France 11-77

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XX^e siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

La couverture reproduit celle du livre original conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal.

*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en accord avec l'éditeur du livre original, qui dispose d'une licence exclusive confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012.

Avec le soutien du

