



La Musique de Chambre

Quand le « madrigal accompagné », rejetant toutes paroles, érigea les instruments en chanteurs, la musique de chambre prit naissance. La création de la Sonate, puis du Trio, du Quatuor, du Quintette, en fixa la forme. Au madrigal léger, amoureux, voire érotique, se substitua la musique la plus grave, la plus profonde. Trois ou quatre instruments, interprètes parfaits de pensées magnifiques, feront vite oublier l'humble madrigal, origine du sublime quatuor. Se souvient-on du gland, devant le chêne ?

Les quatre parties ou mouvements qui composent ces « Sonates pour instruments à cordes », traduisent les principaux sentiments humains. L'*Allegro* dit la force ou la joie, le *Scherzo* exprime la légèreté ou les jeux de l'esprit, l'*Adagio* murmure nos plus secrètes tendresses, le *Finale* s'élançe vers la lumière. Chacun de ces mouvements a sa forme propre, soumise à de belles et justes lois. De toutes les formes musicales, la forme du quatuor est la plus fixe, en vertu de sa perfection. Dès sa naissance, il fut, à peu près, ce qu'il est aujourd'hui. Dans l'inébranlable pureté des lignes architecturales, seule l'inspiration a changé. Haydn s'ébat, Mozart s'attendrit, Beethoven pleure ; l'expression s'amplifie, la forme est immuable.

Le Quatuor exige des dons spéciaux. L'orchestre nous tend une palette nombreuse, où s'offre le jeu irisé des sonorités. Les sanglots longs des violons, la note d'or que fait entendre le cor, les soupirs qu'exhale l'âme

des flûtes, la plainte agreste des hautbois, tout permet d'exprimer, et souvent à peu de frais, paysages et visions. Un simple accord de quatuor opposé au dialogue des « bois » ou aux tenues des « cuivres », le plaisir qu'il nous donne tient moins à la substance de la musique qu'au timbre singulier des instruments. L'orchestre, trop souvent, hélas ! prête son charme à des pensées dont il colore la faiblesse, déroband à nos oreilles le déplaisant secret de leur pauvreté. Ces prestiges fallacieux, la musique de chambre, chaste, hautaine, les méprise. « Tous ces vains ornements, tous ces voiles lui pèsent ». Certes, elle sait le prix d'un vêtement harmonieux, s'il ne gêne point la liberté de ses mouvements ; elle accueille les fleurs qui la peuvent parer, si elles ne gâtent point la ligne de ses traits : mais vêtue, parée, fleurie, sa marche doit révéler la Déesse.

De plus, elle n'a besoin d'aucun texte explicatif, d'aucune aide extra-musicale. Elle se suffit à elle-même, demandant à quelques notes, appelées « thème », la matière de son développement (1). Les quatre mouvements veulent une homogénéité, une parenté parfaites. Les contemporains de la reine Marie-Antoinette ont dit qu'elle n'avait pas le nez de son visage. Combien de quatuors ont le Finale ou l'Adagio de leurs autres mouvements ? Le quatuor en *fa*, de Beethoven, offre le plus bel allegro du monde, des thèmes nets et précis, une exposition sans la moindre faiblesse, un développement, scolastique, il est vrai, mais d'une richesse singulière, un Adagio qui est du Beethoven intégral, un Scherzo animé d'un rythme inlassable et renouvelé. Mais le Finale déçoit, dont la gaîté un peu banale nous gâte la joie des trois premières parties. Que dire du Finale du quatuor en *si* bémol dont le thème rappelle certaines idées faciles de Haydn ? Que vient-il faire ici, après cet Allegro magnifique, cet Adagio dont l'émotion et l'écriture sont une merveille, cette Cavatine qui donne envie de pleurer ou de mourir ? Je pourrais en citer beaucoup d'autres ; mais ces exemples suffisent à démontrer la difficulté que présente la composition de ces quatre mouvements.

(1) Qu'est-ce donc qu'un thème musical ? La marche de quelques notes, partant d'un point, la tonique, tendant vers un autre, la dominante, revenant à leur point initial où elles se reposent. Les idées les plus belles, les plus expressives, obéissent à cette marche impérieuse, sensible quand elle n'est pas clairement apparente.

Ainsi, d'une part, un cadre assez vaste et divers dans sa fixité pour permettre, que dis-je? pour provoquer les expressions de tous les sentiments ; d'autre part, cette absolue homogénéité de ces quelques instruments, disposant des mêmes ressources, usant de la même technique, capables, seuls, d'une même sonorité large, étendue, immense, embrassant, de l'*ut* grave de la basse aux harmoniques du violon, l'étendue presque complète de tous les sons perceptibles, ce cadre et ces instruments ont créé une façon nouvelle d'expression. Ceux-là écriront des œuvres de musique de chambre qui posséderont ces dons indispensables : la franchise et la beauté des thèmes, l'habileté « naturelle » du développement, une écriture née de la longue fréquentation des maîtres, le respect de la tradition qui, seul, permet d'innover, un sentiment personnel et secret, une plasticité informée non du dehors, mais du dedans, l'art enfin, mais l'Art suprême : et ce sont là les dons souverains de Gabriel Fauré.



C'est à la salle Pleyel (la petite), que j'entendis, pour la première fois, il y a longtemps, une œuvre de Gabriel Fauré. Nous étions bien une centaine, ignorants des œuvres, du nom même de ce musicien. J'interrogeai un de mes voisins :

— Qui est Monsieur Fauré?

— Je ne sais pas exactement, répondit-il ; c'est, je crois, un maître de chapelle.

— A-t-il beaucoup écrit?

— Je ne sais pas exactement ; mais je puis vous dire, avec quelque certitude, qu'il est surtout connu par des mélodies religieuses, le *Crucifix*, la *Charité*, les *Rameaux*.

Affolé, je ne poussai pas l'interrogatoire plus avant ; j'ai compris, mais plus tard, l'état d'esprit de mon voisin. Gabriel Fauré n'est pas l'homme du nombre, et, cruellement, le nombre le lui a fait bien voir.

La musique réclame de ses auditeurs, ou bien une émotion subite qui suppose une oreille douée, ou bien une compréhension grave et précise

qui implique la connaissance avertie de cet art — sentir ou comprendre. — La nature est assez avare de ce premier don rare et précieux ; mais, à défaut de cette sensation rapide, les règles, même subtiles, d'un art sont accueillantes. La pensée de Pascal « Le nez de Cléopâtre », il est plus aisé d'en percevoir la singulière structure, par l'analyse grammaticale et logique, que d'en ravir, tout à coup, le foudroyant secret. La foule sent peu et ne comprend pas. Son émotion est de qualité inférieure, mais elle est : ses connaissances, surtout en musique, sont nulles. Que vaut cette émotion ? à peu près rien. L'émotion vaut ce que vaut l'esprit aussi bien que le cœur de celui qui la ressent : un rustaud souffre et exprime sa souffrance en rustaud. Les amours de Julien et de Louise n'émeuvent pas les mêmes âmes, ni de la même sorte, que les amours de Pelléas et de Mélisande. Qu'on dise ce qu'on voudra : les larmes sont moins précieuses qui tombent de certains yeux.

Que faut-il pour émouvoir la multitude et l'entraîner ? Buffon répond : « Un ton véhément et pathétique, des gestes expressifs et fréquents, des paroles rapides et sonnantes. Mais, pour le petit nombre de ceux dont la tête est ferme, le goût délicat et le sens exquis, et qui comptent pour peu le ton, les gestes et le vain son des mots, il faut des choses, des pensées, des raisons : il faut savoir les présenter, les nuancer, les ordonner ; il ne suffit pas de frapper l'oreille et d'occuper les yeux, il faut agir sur l'âme et toucher le cœur, en parlant à l'esprit. » Voilà qui est excellemment pensé et écrit. En musique, la multitude demande une perception rapide et superficielle, tout ce qui se peut concevoir sans fatigue et sans trouble, sans aucun secours de culture, sans aucun besoin d'initiation : je ne sais quoi capable de bercer, un temps, son ennui, et, comme la torture, de lui faire, doucement, passer une heure ou deux. Et c'est là le succès et la force du théâtre, je veux dire de certain théâtre. Mais *Prométhée* ? interrogez-vous ; mais *Pénélope* ? Je vous entends. Un musicien né, un maître de l'art fait ce qu'il veut et quand il veut. Certes, Gabriel Fauré était capable d'enfermer ses idées dans le cadre vaste du drame. *Prométhée* est un poème musical de plein air, et de grandeur abrupte. Dès le premier acte, le chœur, de coupe si classique, le monologue de Gaïa, dont Rameau eût aimé la

déclamation, affirment des dons inconnus jusque là dans l'œuvre de Gabriel Fauré. Le trio du deuxième acte, le chœur, presque eschyléen, péroraison du drame, imposent à tous leur vigueur ou leur sérénité : musique de théâtre directe. Mais le musicien réservait ses tendresses aux plaintes des Océanides, aux funérailles de Pandore ; ces deux chœurs sont bien du musicien de *Nell*, des *Berceaux* et de l'*Élégie*. Les contours mélodiques des parties chantantes, cette ligne volontaire mais qui se cache sous la sinuosité des harmonies, ces voix et ces accompagnements, indépendant dans leur marche, mais profondément liés, tout nous rappelle la main qui dessina, qui pétrit les lieds, les *Nocturnes*, les *Barcarolles*, les *Quatuors*. Mais *Pénélope* n'est-elle point l'apothéose des plus graves et plus intimes tendresses ? Le rôle de Pénélope a la dignité d'un Adagio de quatuor, cette émotion contenue et haute, sans le moindre effet « extérieur », que fixa, pour jamais, le *Parfum Impérissable*. Si, rarement, Pénélope laisse échapper un cri, pour ainsi dire, involontaire, aussitôt elle se reprend, se replie sur elle-même, comme avec le regret de s'être trop dévoilée.

Bérénice, Pénélope, Andromaque ! — Sereine dignité, inflexible douceur, pudeur des gestes lents, réticences délicieuses de l'abandon, passion qui se connaît et se surveille, ce que Titus appelle « le soin de plaire sans art », Jean Racine, Gabriel Fauré, j'entends, je vois toutes ces choses dans les chères syllabes de vos deux noms. Andromaque, Bérénice, Pénélope, filles d'un même cœur et d'un même esprit, un poète-musicien, un musicien-poète ont uni vos mains et vos peines. Vous arrachant à vos patries défuntes, ils vous ont fait renaître, victorieuses de la Mort et de l'Oubli, au sol harmonieux de la France.

Le théâtre n'exerça pas longtemps son attirance facile sur ce maître ; l'orchestre même ne semble point l'avoir séduit tout à fait. Je n'ai garde d'oublier *Caligula*, *Shylock*, la *Naissance de Vénus*, *Pelléas et Mélisande* ; mais, sont-ce là des œuvres purement orchestrales ? Il paraît étrange que les trois musiciens auxquels la musique actuelle doit le plus (souci de l'expression, tendresse et intimité de la pensée, richesse des harmonies), il est étrange, dis-je, que Chopin, Schumann, Fauré aient comme répugné

à l'orchestre. Chopin (un des plus grands musiciens qui aient existé, disait Claude Debussy) n'a jamais écrit pour l'orchestre, car je ne saurais ranger, un seul instant, dans les œuvres orchestrales, l'accompagnement misérable de ses deux concertos, qu'on jouerait plus souvent si l'instrumentation en était simplement possible. On a critiqué, et non sans raison, l'instrumentation de Schumann dont les symphonies, *Manfred*, *Faust*, et même les quatuors à cordes ne perdent rien, transcrits pour le piano. Comment expliquer cet éloignement de l'orchestre? Une de ses principales qualités, celle qui séduit, tout d'abord, le jeune musicien, c'est le pittoresque. Le caractère de chaque instrument, la variété de leurs combinaisons, le mélange chatoyant des timbres, cette possibilité de toutes les couleurs, éblouissement de la lumière, mystère des clairs-obscurs, tout cela est une attirance beaucoup plus pour l'esprit que pour le cœur. Or, la pensée de ces trois maîtres n'est qu'une longue émotion de l'âme. Le chant, le piano, le quatuor suffisent à l'exprimer et, même dans la plénitude de leur sonorité, plane encore un peu de ce silence qui n'est que la musique du cœur. Qu'une main curieuse, mais un peu irréfléchie, essaie de transporter à l'orchestre telle mélodie, telle œuvre de piano, l'émotion souffre de cette transcription souvent habile mais indiscrete, l'esprit s'étonne de ces sonorités et l'oreille cherche vainement ce sillage harmonieux que prolonge le clavier et où la voix et les instruments venaient se poser comme l'alcyon sur l'écume des vagues.

A la première représentation de *Pénélope*, Debussy me faisait observer l'emploi presque constant du quatuor à cordes, ce qui lui rappelait, disait-il, l'orchestration de *Parsifal*. Le quatuor seul pouvait donner toute sa valeur à cette musique tendre, profonde, nuptiale. Fauré, au théâtre, est resté le Fauré des sonates et des quatuors.

Si, avant d'étudier les sonates, les quatuors, les quintettes, on étudiait les *Nocturnes*, les *Barcarolles*, les mélodies de Gabriel Fauré, il serait normal que l'originalité des idées, la hardiesse de l'écriture, l'imprévu des harmonies fissent prévoir une recherche ou une nouveauté de la forme. Or, il n'en est rien. Ce maître se soucie peu de briser les moules anciens, il s'accommode, le mieux du monde, des cadres les plus simples, consacrés

par l'usage. Ferai-je observer cette stricte obéissance aux lois de la sonate et des tonalités (j'entends celles où s'exposent les thèmes principaux), la place régulière du développement et de la réexposition ? Ce plan général, nous le connaissons depuis longtemps. Comment, par ce temps de nouveautés et de recherches, plus spécieuses que réelles, ne nous déçoit-il point ? C'est que, pour Gabriel Fauré, ce qui importe avant tout et par-dessus tout, c'est la musique. Le plan qu'il utilise est connu ? Oui, mais il a reçu des Muses le don des idées jeunes et magnifiques. La fiole peut être de cristal, d'argile ou d'or ; qu'importe, si elle garde le parfum impérissable ? Le plan de ces œuvres est donc d'une simplicité, d'une clarté qui étonnent. Les quatre mouvements obéissent, sans aucune arrière-pensée, aux règles essentielles de l'école ; les artifices qu'elle enseigne, Gabriel Fauré, sans les dédaigner, ne s'en sert guère. Sensible aux dialogues canoniques, il ne demande rien au canon réel, ni à la fugue qui tend aux pensées un développement facile. Quand Saint-Saëns est à court d'idées, ce qui arrive, vite, une petite exposition à quatre parties, et le tour est joué. Franck, lui, s'il ne s'évade pas dans le chromatisme, il s'enfourme dans un canon. La persistance du jeu canonique, dans le Finale de sa belle sonate pour piano et violon, est une fatigue, pour l'oreille et pour l'esprit les plus patients. Je ne condamne point ces deux procédés d'école. Je sais tout ce qu'un cerveau bien fait peut gagner à l'étude sérieuse de la fugue et tout ce qu'il perd, s'il ne l'étudie point ou s'il l'étudie mal. Voyez Berlioz ! (1)

(1) Berlioz n'aperçoit dans la fugue « que des lambeaux de phrase tordus et enchevêtrés (il n'avait donc jamais lu le *Clavecin bien tempéré* ?), se poursuivant, se fuyant, se roulant les uns sur les autres ; (quelle horreur !) un tohu-bohu d'où la vraie mélodie est exclue (la vraie fugue n'est que mélodie) ; où les accords se succèdent si rapidement qu'on a peine à en saisir le caractère (en contrepoint, il n'y a pas d'accords, mais simplement des rencontres de parties) ; cette agitation incessante de tout le système ; (agitation ; la fugue en *mi* majeur du 2^e volume du *Clavecin*, les fugues en *mi b* mineur, *fa dièse* mineur du premier ? Il n'y a d'agité que le système nerveux de ce romantique) ; ces hideuses pasquinades excellentes pour peindre une orgie de sauvages ou une danse de démons ! » Comment ce génie musical, et, en même temps, le plus mauvais musicien du monde, a-t-il pu porter un jugement aussi léger et aussi faux ? S'il avait un peu mieux étudié la fugue, le contrepoint, voire l'harmonie, il nous aurait épargné ces enchaînements d'accords laids et misérables, ces fondamentales toujours fausses, cette syntaxe puérile et barbare. On dirait qu'il a voulu, en la ridiculisant, se venger d'une science qui lui était fermée. Et cependant, dans la *Damnation*, dans l'*Enfance du Christ*, il s'est essayé à l'écriture et à la fugue, mais en vain. Celle-ci ne se livre pas au premier contact, elle exige des soins assidus ; sa sévérité rebute parfois ; cependant elle vous reprend vite au moindre pas que l'on fait vers elle. Mais la nature, romantique à l'excès, de Berlioz, s'accommodait mal de vertu savante. Je traiterai, quelque jour, le « cas Berlioz ».

Fauré, au contraire, a compris la nécessité de cette étude. Cependant, à part la douce fugue des *Pièces brèves* (et une autre encore), je n'en vois point ; son génie était assez riche pour ne point enclorre ses idées dans le cadre rigide de la Fugue : mais il lui doit cette ordonnance impérieuse, ce sens précis de l'équilibre, « cette perfection spirituelle de la mesure et du nombre ».



Ce qui, dès l'abord, ravit le regard dans une cathédrale ogivale, ce sont les portails de la façade. A Reims, par exemple, la porte centrale expose la statue de la Vierge à qui l'église est dédiée, portant l'Enfant-Jésus sur son bras gauche. Au-dessus de la voussure, dans le gâble, le Christ couronne la Vierge qu'entourent des anges aux visages joyeux d'enfants. Des statues, l'archange Gabriel près de la Vierge, la Vierge et sainte Élisabeth, dans la Présentation, la Purification de la Vierge, animent les ébrasements des portes. Tout proclame la dédicace de l'Église : la Vierge est le thème et le rythme du temple. Ce portail est à la cathédrale ce que l'allegro est au quatuor dont l'idée initiale indique le caractère de l'œuvre ; de l'idée initiale naissent les développements ; l'idée initiale, par la simplicité expressive de sa personnalité, créera, entre toutes les parties, cette qualité essentielle, l'unité.

... *Sit quodvis simplex duntaxat et unum.*

Dans les sonates, quatuors, quintettes de Gabriel Fauré, ce thème s'affirme dès les premières mesures. Que dis-je ? Dans les deux quatuors, les trois instruments à cordes l'exposent en pleine force sur le dessin soutenu du piano. Souvent chez Beethoven, chez Schumann, une sorte d'introduction lente, précède l'allegro ; ici, jamais. Le maître a pensé qu'on devait voir apparaître le premier, sans préparation, sans opposition, sans aucuns voiles, ce thème dont nous allons suivre la marche féconde. De ce premier contact découlera l'impression générale de l'œuvre. Les thèmes des allegros, en dehors de leur accent si personnel qu'on ne peut les attribuer qu'à Fauré, ont ceci de particulier : ils s'imposent d'eux-mêmes, dévêtus de leur parure harmonique. Ce serait une étrange entreprise

que de chanter les mélodies (presque toutes), sans leur accompagnement ; l'union est telle, entre la ligne vocale et le dessin qui la soutient, que, l'une sans l'autre, ils paraissent n'avoir plus d'existence ; conçus, dirait-on, ensemble, ils sont inséparables. Mais ce sont des œuvres courtes, il en va autrement avec la musique de chambre. Et n'est-ce pas merveille qu'un même musicien ait pu penser et écrire de deux façons si différentes ?

J'ai dit combien le plan était simple. Voyez le premier quatuor. Après l'exposition du thème principal, quatre ou cinq mesures suffisent pour introduire la deuxième idée (qui pourrait être de Beethoven, si Beethoven avait eu la grâce tendre de Fauré). Cette exposition, comme celle d'une fugue bien faite, présente tous les thèmes qui concourront au développement. C'est le premier acte du drame (j'entends ce mot dans son sens grec) avec son décor, ses personnages et son sujet. Le développement qui suit présente, sur l'accord du relatif majeur, le thème mineur, et l'union de ces deux tonalités voisines, mais différentes, est un charme pour l'oreille en même temps qu'une surprise pour l'esprit. Toutes les idées se développent avec leurs rythmes. Paisibles d'abord, puis plus serrées, elles vont, peu à peu, se suivre, se presser, presque se confondre (souvenir du *stretto*) jusqu'à la réexposition classique (1).

(1) Je me suis toujours étonné de cette réexposition qui reproduit, souvent sans aucun changement, les mêmes thèmes avec leurs mêmes harmonies et leurs mêmes dessins d'accompagnement. La forme du premier mouvement de la Sonate est excellente par sa précision, sa logique, sa raison. Mais, n'est-il pas étrange que, tout ayant été dit sur un thème, la substance en ayant été exprimée, quand on l'a suivi de sa naissance à son développement achevé, le musicien soit contraint de nous présenter à nouveau cette même exposition ? Que dirions-nous d'un livre dont le dernier chapitre serait la reproduction rigoureuse du premier ? Quel besoin, en musique, de revenir en arrière, par une redite, croirait-on indispensable, puisque tous ont souscrit à cette tyrannique exigence ? La Fugue, quoi qu'on en ait dit, me semble plus raisonnable qui conclut presque toujours sur le *stretto*. Le *stretto* n'est point le deuxième énoncé de l'exposition, mais bien la floraison suprême et nouvelle du sujet. Aujourd'hui qu'un vent violent chasse et pousse tout l'acquis du passé, à tort plus souvent qu'à raison, il m'ennuie qu'une main hardie, mais experte, n'ait point encore remplacé ce procédé suranné. Je sais que les changements modernes consistent plus dans l'extrême recherche des sonorités, dans le luxe des successions tonales (je ne parle pas du pauvre système atonal) que dans les formes mêmes. Est-il donc plus aisé d'inventer des cadres nouveaux que de corriger les défauts des formes admises ? Que faire ? L'avenir s'en charge. Mais je sais bien que certains musiciens ont tenté dans ce sens-là. Sans considérer Chopin comme un constructeur génial, j'ai toujours profondément admiré la coda de l'andante de la sonate en *si* mineur. Certes, il réexpose sa phrase initiale, mais, aussitôt, il rajeunit tout son andante par une admirable pensée, laquelle, sans rapport ni mélodique, ni rythmique avec le thème principal, non seulement ne paraît ni étrange ni étrangère, mais, par ce don inattendu et précieux, rafraîchit les grâces subtiles de son andante. Rappelez-vous l'admirable péroraison de la *Vie d'une femme*. Ne voilà-t-il point l'espérance de tout un jardin inexploré ?

Avec l'allegro du deuxième quatuor et des deux quintettes, la pensée de Gabriel Fauré se présente sous des aspects différents. Dans les deux quintettes, le premier thème exposé, les cordes, seules, font entendre une idée nouvelle, dont le caractère contraste avec la première idée ; dans le quatuor en *sol*, ce thème nouveau oppose sa grâce à l'accent mâle du thème principal ; or, ces idées ne sont point là simplement comme un vain artifice, mais bien pour contribuer à la richesse du développement. Elles vont, lentement, s'unir aux jeux du divertissement, discrètes d'abord, puis, elles se glissent sous la trame du travail thématique, s'effacent, respectueuses, devant le thème souverain ; mais, peu à peu (voyez le Quatuor en *sol*), conscientes de leur personnalité, elles s'affirment, s'imposent, se placent au premier rang, concourant hardiment à l'apothéose finale. Et tout cela est conduit avec une sûreté, une habileté, une maîtrise incomparables. Vous chercheriez, en vain, une faiblesse, une fatigue, un rien qui dénonçât le travail. Jamais un artifice trompeur, jamais de ces fausses fenêtres pour la symétrie dont parle Pascal. La ligne inflexible et souple disparaît sous la floraison splendide des idées, vous la sentez, vous ne la voyez pas. Les fleurs ne dérobent-elles pas au regard le cercle rigide des couronnes ?



Le seuil du temple franchi, la nef et sa forêt de colonnes présente, sous sa régularité imposante, une luxuriante fantaisie. La sveltesse de ses colonnettes cache la pesanteur nécessaire des piliers ; les chapiteaux se fleurissent de pampres sinueux où les bourgeons du printemps s'enlacent aux fruits de l'automne et, parfois, des oiseaux, des animaux, des enfants animent la vie des feuillages où se joue la clarté paisible des verrières : c'est la joie, c'est la grâce, c'est toutes les grâces de la fantaisie et de l'esprit.

Le Scherzo est cette partie de la musique de chambre où le musicien, parmi les jeux légers des rythmes vifs et des idées joyeuses, adoucit la sévérité de l'allegro et prépare à l'émotion du mouvement lent. En prin-

cipe, l'allegro doit satisfaire notre raison. L'Adagio parle à notre cœur, le Scherzo égaye notre esprit. Les Scherzos de la première sonate pour piano et violon, du quatuor en *ut*, des deux quintettes utilisent, dès leur début, le *staccato* alerte, incisif, joyeux, ici, dans le thème même, là, dans les accompagnements, et cet artifice technique établit donc, immédiatement, le caractère de ce mouvement. Si l'on excepte ceux de la première sonate et du premier quatuor, encore fidèles à la forme de l'ancien menuet, escorté de son trio, les autres scherzos suivent droit leur chemin, insoucieux de la forme habituelle. Dans ces premières œuvres, l'obéissance à l'ancienne forme a, sans doute, imposé le caractère des idées. Le trio en est charmant, plus « allant » dans la sonate, plus discret et plus tendre dans le premier quatuor. Mais, le trio disparu, le cadre changeant, les idées du scherzo deviennent sérieuses et graves. (Quatuor en *sol*, quintette en *ut*.) Le rapide dessin d'accompagnement au piano, ponctué par les pizzicati des cordes, le thème sur la gamme d'*ut* mineur, dont la course est retardée par des syncopes haletantes, donnent une physionomie nouvelle à cette partie autrefois gracieuse et plaisante. Du début à la fin, rien ne vient entraver la marche des idées. L'étoffe légère est remplacée par une matière moins souple et plus serrée : ce n'est plus une dentelle aux jours nombreux, le dessin est tissé en pleine étoffe. Et ces scherzos rappellent les scherzos graves des derniers quatuors de Beethoven et de la Symphonie en *ut* mineur ; nous y retrouverons cet accent si étonnant dans la deuxième partie de la sonate en *si* bémol mineur de Chopin.

Les scherzos des deuxièmes quatuor et quintette apportent une particularité nouvelle dans les œuvres de chambre de Gabriel Fauré. Ils exploitent l'idée ou plutôt un fragment de l'idée initiale de l'allegro. Ce n'est point là un emprunt à la forme dite cyclique, mais, simplement, le rappel d'un thème. Le cyclisme demande une sorte d'esprit, si j'ose dire, un peu mécanique ; il est donc étrangement éloigné de Gabriel Fauré. Procédé déjà un peu suranné, le cyclisme a donné à la musique un aspect rébarbatif et compassé ; il l'a fait participer plus de la raison que du sentiment, plus de la servitude des combinaisons que de l'inspiration libre. Il implique une recherche patiente, une trituration de laboratoire. Pour le

rendre supportable, il faut des idées géniales, simplement, qui n'aient pas l'apparence d'être nées d'un travail quotidien et dont la fraîcheur nous donne l'illusion qu'on les entend pour la première fois ; cela est fort rare. Le chef-d'œuvre de cyclisme, vous l'avouerez-vous ? il ne me paraît être ni dans Franck, ni dans aucun de ses disciples ; le chef-d'œuvre du cyclisme, c'est le quatuor de Debussy.

Fauré est trop intégralement musicien pour s'être complu à cet exercice. Pour lui, la musique passe avant toute recherche de combinaisons, l'émotion du cœur avant le travail de l'esprit. Fénelon aurait dit de lui ce qu'il disait de l'orateur : « Il pense, il sent, et la parole suit. » En rappelant, dans ses scherzos, une idée émise, dans un mouvement précédent, il a pensé que la force ou la grâce de cette idée pouvait apparaître une seconde fois et mieux unir entre eux les mouvements. Les scherzos de Gabriel Fauré, dit excellemment M. André Cœuroy, sont inimitables, parce qu'ils expriment une sensibilité où la fantaisie est du cœur et non point de l'esprit.



Après les porches de la façade, les colonnes et les détails de la nef, voici le lieu souverain d'où Dieu réside partout. C'est la partie de la cathédrale devant laquelle s'abaissent et les yeux et les fronts. Pour l'artiste, le chœur doit combler les promesses du portail et des nefs ; pour le croyant, il est l'âme même de l'édifice. Après l'Allegro et le Scherzo, l'Adagio est le centre spirituel de la Sonate. Les deux premiers mouvements ont pu nous étonner, nous plaire, nous séduire : celui-là n'a d'autre raison que de nous émouvoir ; car, c'est là que le musicien nous confie l'élan et les émotions de son cœur. La main experte est capable de nous donner le change dans les autres parties de l'œuvre ; l'adagio révèle les battements de sa sensibilité et la qualité de son émotion. Moins que partout ailleurs, ne cherchons point si le cadre en est nouveau, si les thèmes découlent de l'allegro, si la forme est cyclique. « Demandez à Perdican, dit maître Bridaine, à quel sexe, à quelle classe appartient cette fleur, de quels éléments elle se forme, d'où lui viennent sa sève et sa couleur ; il vous ravira en

extase, en vous détaillant le phénomène de ce brin d'herbe, depuis la racine jusqu'à la fleur. » Et Perdican répond : « Je n'en sais pas si long, mon révérend : je trouve qu'elle sent bon, voilà tout. » Quelle sensibilité profonde, quelle tendresse ineffable dans les adagios de Gabriel Fauré ! Dès leurs premières notes, toute son âme chante en nous. Dans le premier quatuor, le violoncelle commence le thème grave qu'achèvent l'alto puis le violon, dans le ton sombre d'*ut* mineur. L'un après l'autre, ils chantent, fraternellement, la même plainte, et le thème, qu'avait exalté la voix féminine du violon, redescend lentement dans la sonorité sombre où le violoncelle viril l'avait exposé le premier. Admirez la simplicité enfantine et charmante de la transition : une mesure, deux accords, un par temps, suffisants pour unir la première idée à la seconde, et opposer à la tonalité obscure d'*ut* mineur la tonalité plus claire de *la* bémol. Écoutez la chanson bien douce confiée au violon ; paisible d'abord, le thème amplifie graduellement son expression, et alors, comme s'il ne pouvait se contenir, exhale son émotion dans un des plus beaux dessins mélodiques qui aient jamais été tracés. Après une courte réplique du piano, l'idée initiale revient, soutenue par des arpèges ondoyants et l'adagio s'achève comme l'*Élégie*, comme le deuxième quatuor, comme le deuxième quintette, comme la première sonate, sur l'apaisement du thème, de l'accompagnement et de la tonalité.

Le deuxième quatuor marque, non point un perfectionnement mais un enrichissement de la pensée et de l'invention. Les thèmes sont plus longs, les harmonies plus fauréennes, l'écriture plus serrée, le souci plus constant de cacher sous une ligne continue la forme de ce mouvement. Je m'explique. Dans l'adagio du quatuor en *ut* mineur, les trois éléments qui le composent, thèmes initial et chantant, développement, péroraison, sont nettement tranchés, leurs soudures visibles. Une transition d'une mesure relie la première idée à la seconde, laquelle, après développement, se porte aussitôt sur la dominante du thème initial réexprimé sans changement, s'arrêtant et, sur la tonique principale, la deuxième idée fournit la conclusion. Les trois compartiments sont donc clairement établis. A partir du quatuor en *sol*, tout change, ainsi, d'ailleurs, que dans les nocturnes, les barcarolles

et les mélodies ; la différence est sensible entre les cinq premiers *nocturnes* et les sixième et septième, entre les quatre premières *Barcarolles* et celle en *fa dièse* mineur, entre le deuxième recueil de mélodies et la *Bonne chanson* ou l'*Horizon chimérique*. La forme devient de plus en plus discrète et bientôt nous ne verrons plus que la ligne continue de la pensée musicale.

Les quatre accords parfaits du Prélude de la *Damoiselle Éluë* ont révélé la personnalité harmonique de Claude Debussy ; les deux premières mesures de l'adagio du quatuor en *sol* mineur créent une ambiance musicale qui n'appartient qu'à Gabriel Fauré. Ces successions de quintes, avec le redoublement syncopé de la tonique, planeront sur tout cet adagio comme la sonnerie grave de cloches lointaines. Fidèles, elles précéderont chaque reprise du lied, s'éloignant discrètement dans la coda, comme si elles avaient conscience que leur présence pût être une gêne à l'attendrissement suprême de la pensée.

Considérez l'évolution de ce magnifique adagio. Ce thème si simple, auquel le rythme de la mesure à neuf-huit prête sa souplesse, nous permettrait-il l'espérance d'un tel épanouissement musical ? Or, le développement mélodique alimente tout l'adagio de mélodies qu'on croirait nouvelles, alors qu'elles ne sont que la floraison du thème initial. Et, quand il semble que tout ait été dit, quand, attendri de tant de musique, on pense tristement que la fin est proche, alors, cinq petites notes (*ré, do, si b, do, ré*) que rien ne faisait prévoir, se font entendre sur les cordes en sourdine du violoncelle. Que va-t-il se passer ? Le piano rappelle le carillon lointain, l'alto mystérieux répète les notes du violoncelle, et, doucement, sur les arpèges du piano, ô prodige ! ces cinq notes offrent leur dessin caressant à la caresse du thème initial. Tous partent de l'unisson, s'éloignant l'un de l'autre, mais comme s'éloignent deux amis : bientôt l'un vers l'autre ils reviennent, se rejoignent, se fondent en l'unisson fraternel.

Avez-vous observé certains arbrisseaux au printemps ? Au caprice de la lumière et de l'ombre, du soleil et de la rosée, leurs fleurs apparaissent une à une. Presque toujours, celles qui sont le plus voisines de la terre nourricière s'entr'ouvrent les premières ; puis la floraison s'éloigne du sol, tend vers le ciel. Alors, comme si toutes les fleurs n'étaient que la

promesse et l'espoir de la fleur essentielle, alors, vers le soleil, l'arbuste élève sa fleur la plus large, la plus belle, la plus splendide. Les mouvements lents des deux quatuors, cet andante paisible de la première sonate piano et violon, plus subtil dans la deuxième, presque touffu dans le premier quintette préparent patiemment l'Adagio du quintette en *ut* mineur ; il est l'aboutissement, le terme, le fruit mûr si l'on peut parler de maturité où il n'y a que l'épanouissement d'une jeunesse éternelle. Faisons silence : voici la cella, voici le sanctuaire. Purifions nos âmes de tout souvenir. Comme le lys religieux s'ouvre aux pleurs de l'azur, écoutons ce thème calme et profond qui chante dans les cordes. Introduction ? Jamais. Substance primordiale, sève généreuse, beau sang qui gonflera les veines de l'œuvre et portera dans tous ses membres le rythme palpitant de la vie. Comme il chante, ce thème, dans la voix grave des violons, quittant sa tonalité initiale par le jeu subtil des enharmonies fauréliennes ; mais, à l'aide d'une note dont le son est unique et le sens différent, il revient, d'une grâce non pareille, au ton paisible un instant délaissé. Le piano et le violon s'interrogent et se répondent, incertains, croirait-on, de leurs pensées. Doute harmonieux ! Leur dialogue n'était que l'essai d'une pensée qui se cherche et la voici qui éclate, vibrante de tendresse et de passion. Par trois fois, elle se fait entendre, mais atténuée dans sa descente chromatique ; puis, unissant le rythme de ses premières notes au dessin du thème initial, elle lui confie la chute de sa courbe et lui rend noblement ce qu'il lui a prêté. La transition entre la première idée et la deuxième est encore plus simple que dans le quatuor en *sol* ; l'altération classique du cinquième degré majeur crée la sensible du relatif. La deuxième idée s'expose au piano, reprise par le violon dont les autres instruments suivent et soutiennent l'inflexion jusqu'au moment où, pour préparer le retour du début, des marches montantes, puis descendantes, rappellent un procédé d'écriture cher à ce maître.

Le thème reprend, ainsi que dans le dialogue primitif, entre violon et violoncelle. Ce divertissement conduit au deuxième thème qui va se dérouler dans le ton de *si bémol* majeur et, par gradations, aboutit à ce jeu charmant de modulations que nul n'a égalé. Il suffit d'une simple

note (en l'occurrence, un *si bémol*) pour révéler ou créer, entre deux tonalités fort lointaines, un rapport inattendu, rapprochement dont on ne sait s'il est plus insidieux ou plus naturel. Et nous retrouvons, un peu plus loin, ces gradations de Fauré, que nous constatons dans *Lydia*, ces successions d'accords doux et charmants, outragés du nom sauvage de *tritons* ! Troisième reprise du thème initial auquel le piano oppose la deuxième idée qui fournit la péroraison de l'œuvre, et, peu à peu, atteindra son maximum d'intensité. Après quoi, le silence religieux étendra son ombre sur les arpèges effacés du piano et les derniers soupirs du violon. Quelle merveille de tendresse, de musique et de joie secrète ! Qui donc y pourrait être insensible ? Est-il un musicien, quelque étranger qu'il soit à la musique de Gabriel Fauré, qui ne subisse un tel charme ? Ah ! mon fils, disait la Pythie à Achille, on ne saurait te résister !



Comme elle est charmante cette idée des architectes du Moyen-Age. L'église, incapable, aux grands jours, de contenir autour du chœur, « le peuple saint en foule inondant les portiques », ils créèrent ce chemin circulaire ombragé de branches d'ogives qu'une terminologie barbare a baptisé déambulatoire.

*Et tous, devant l'autel, avec ordre introduits,
De leurs champs, dans leurs mains, portant les nouveaux fruits.*

pouvaient, après l'apport de terrestres offrandes, contourner, lentement, le sanctuaire. De là, la cathédrale se dévoilait dans son ensemble et leur regard captivé embrassait la voûte immense, les roses, les vitraux, les colonnes, l'abside, le transept, en un mot, le vaisseau, la nef, l'arche glorieuse qui portait Dieu. Et les trois « mouvements » du temple, porches, nef, chœur, achevaient d'épancher dans les filiales splendeurs du déambulatoire, la surabondante plénitude de leur vie.

Le Finale achève magnifiquement, cette apothéose de l'unité. D'abord, il reprend, inflexiblement, la tonalité de l'Allegro, créant ainsi ce lien tonal que réclame l'esprit ; de plus, il a ou doit avoir une allure de mouve-

ment qui s'apparente à l'allegro. Suivant, généralement, l'adagio profond, tendre ou grave, il ne saurait se complaire aux idées légères ou faciles, destructives de l'unité de sentiment. Enfin, il doit permettre, déambulateur harmonieux, d'apercevoir rétrospectivement l'œuvre entière ; et c'est là ce que nous donnent tous les Finales de Gabriel Fauré. Rappelez-vous les derniers mouvements de la première sonate en *la*, de la deuxième, des quatuors et des quintettes et me dites si, à part le quintette en *ré*, ils s'opposent à l'unité et ne sont pas le couronnement spirituel de l'édifice ? Pénétrons-nous plus avant ? Il est curieux que presque tous les Finales de Gabriel Fauré soient à trois temps. Quatuors, sonates (la mesure à six-huit est la réunion de deux mesures à 3 temps), quintette. Dans le quintette en *ré* mineur, le Finale est à quatre temps. Je gage que ce mouvement était, d'abord, non point un finale, mais, dans une mesure binaire, une sorte de scherzo dont il a tout à fait le caractère. Ce thème, répété pendant quatre grandes pages, nous fait penser au Finale de la *Neuvième*. Exposé au piano seul, à l'octave, les cordes le ponctuent d'accords qui affirment la tonalité ; à la deuxième reprise, le quatuor se rehausse de contrepoint fleuri ; à sa troisième apparition, le piano confiant le thème aux cordes, l'orne à son tour, à deux octaves de distance, d'un dessin régulier de croches. Rappelez-vous la phrase de l'*Ode à la joie*. Sans voiles, les violoncelles et les contrebasses la présentent gravement, le quatuor le reprend avec ce délicieux contrechant de basson et, peu à peu, cette phrase se charge de broderies, de fleurs, jusqu'à la reprise de tout l'orchestre. C'est un enchantement ! Notre quintette en *ré*, avec ses trois seuls mouvements, marquerait-il une faiblesse dans l'invention, ou une hâte dans la composition ? « L'on pourrait abattre encore ou profaner, dit Charles Maurras en parlant du Parthénon, réduire le fronton ouest au même triste état que l'oriental, broyer ou verser les dernières colonnes, décrocher les derniers vestiges de la frise ; tant qu'il subsistera seulement de quoi inférer une conception de l'ensemble, l'âme de la Vierge éponyme s'y fera sentir dans sa force. »

Analysons de concert ces magnifiques mouvements. Dans le premier quatuor, l'idée du début (qui n'est que la gamme mineure d'*ut*) se divise

en deux parties : la première, au dessin énergique et volontaire, la deuxième plus souple par sa ligne et les accords qui la soutiennent. Puis, le deuxième thème prête sa joie aux ébats des divertissements où se mêle le premier jusqu'au repos sur la tonique majeure. Quelle jeunesse se dégage de ce thème en *mi bémol* et quelle grâce dans sa terminaison ! Les idées de ce finale sont plus riches de sève les unes que les autres. Aussi, quel admirable développement ! Avant le repos sur la tonique majeure, les instruments font entendre un rythme martelé qu'ils continuent, obstinés, pendant que le piano, n'y semblant attacher aucune importance, chante une phrase plaintive et douce, par qui semble, à mes yeux,

Surgir du fond des eaux le regret souriant.

A la fin du développement, une courte intervention a lieu sur un *sol bémol* étranger. (Rappelez-vous la surprise de l'adagio dans le quatuor en *sol mineur*.) Le piano fait entendre le cliquetis léger des triolets de quarts, apportant comme un souffle d'air nouveau ; un court fragment mélodique ajoute encore à la fraîcheur de cet incident. Mais ceci n'est qu'un artifice ; graduellement, venue, si j'ose dire, du fond de l'horizon, la vague s'enfle, grandit, s'entr'ouvre et la deuxième idée, en notes augmentées, apparaît magnifiée, toute ruisselante de musique et de lumière. Oh ! ce lyrisme de Gabriel Fauré, ce lyrisme dominateur de soi-même, puissant dans l'élan, puissant dans la contrainte, réservé dans l'expansion même, libre et juste, souverain ! Lyrisme des chœurs d'*Esther* et de d'*Athalie*, de la *Prédiction de Joad*, de certaines *Méditations*. Quel autre musicien a su, dans l'abandon de l'enthousiasme, garder une raison si vivante, une si sereine dignité ?

Le finale de ce quatuor a une place à part dans l'œuvre du maître, car il est la jeunesse ardente, la force des rythmes, la splendeur des idées et ce jaillissement continu d'une pensée qui se renouvelle en se déroulant. Les finales du quatuor en *sol* et du dernier quintette, s'ils n'ont pas ce ruissellement de jeunesse, gardent encore ce juvénile enthousiasme dont la maturité de l'esprit assagit les élans. Ce n'est plus ce « printemps rougissant » dont parle Virgile, qui mêle parfois les fruits et les fleurs ; c'est

l'été pacifique, riche de moissons mûres et de fruits, réalisant dans la sérénité éblouissante des jours, les promesses joyeuses des floraisons.

Il y a une gradation bien frappante dans ces trois finales. J'ai dit les mérites du premier. Le second marque la transition entre la manière du premier quatuor et celle du deuxième quintette. Il retient, de l'un, la fraîcheur des idées, la force des rythmes, il annonce la maîtrise étonnante des derniers. Et, ce qui est encore plus caractéristique dans l'œuvre de Gabriel Fauré, ce qui en établit le lien indissoluble, la parenté certaine, c'est ce don manifeste d'enfanter des idées dont la jeunesse semble éternelle. Les finales du deuxième quatuor, des deux quintettes exposent leur thème de la même façon après les deux mêmes mesures d'accompagnement. Le rythme si tranché de l'idée qui succède à ce premier thème (2^e quatuor) rappelle le rythme qui servira (1^{er} quatuor) à amorcer le développement. Les longues tenues des blanches (2^e quintette) sous la deuxième idée, remplacent l'accent mâle de ces rythmes par la ligne horizontale des accords. Et, ce qui n'appartient à aucune époque de la pensée de Fauré, à aucune de ses manières, ce qui est constant et persistera, de la première œuvre de musique de chambre à la dernière, c'est cette marche sûre du développement, cette suite de la pensée, cette mise en œuvre de tous les thèmes, de toutes les pensées, de tous les rythmes. D'aucuns pourront trouver, dans les dernières œuvres, un emploi trop fréquent des procédés du maître, imitations ou progressions harmoniques. Qu'ils prennent garde ! les procédés, chez des musiciens de la race et du génie de Gabriel Fauré, dénoncent moins une fatigue de l'invention qu'ils n'attestent une habitude personnelle de style. Phidias eût-il, d'un ciseau distraité, relâché en quelque pli nonchalant la stricte austérité du péplos d'Athéné, le Grec subtil n'aurait encore vu que la Vierge-aux-yeux-pers sortie tout armée du front parfait et sublime de Zeus.



La Musique française règne aujourd'hui en souveraine sur le monde. On dirait que la prussification de l'Allemagne a desséché pour toujours

l'âme musicale de ce peuple. L'Angleterre précise et pratique, comprend qu'il est inutile qu'elle cherche, puisqu'elle n'a pas déjà trouvé. L'Italie, à part les promesses consolantes d'une génération nouvelle, nous a abreuvés d'une musique de théâtre que nous ne pardonnerons jamais. L'Espagne a quelques musiciens de valeur, mais (si j'en excepte Manuel de Falla) insoucieux ou ignorants de leurs qualités spontanées et précieuses qu'une imitation de nos procédés risque d'abolir. L'anarchie politique de la Russie n'affligera-t-elle pas son génie? La France, vestale pieuse, avive la flamme sacrée.

Plus profond et plus musicien que Saint-Saëns, plus divers que Lalo, plus spontané que d'Indy, plus classique que Debussy, Gabriel Fauré est le maître par excellence de la musique française, l'exemplaire achevé de notre art, le parfait miroir de notre génie musical. Son influence sur les jeunes artistes, moins rapide que celle de Claude Debussy, sera, peut-être, plus profonde, plus durable. Comme tous les grands musiciens, Debussy s'est imposé d'abord, moins par l'originalité intime de son génie (le connaît-on bien?) que par des singularités extérieures, une audace et des étrangetés dont la séduction devait tout ravir.

Debussy est mort tout rayonnant de gloire, et c'est justice. La gloire, enfin, rayonne autour de Gabriel Fauré. Ce resplendissement tardif n'aura point de crépuscule. La pure beauté ne vieillit pas. Le temps ne peut que rendre plus merveilleuse son éternelle jeunesse. « Sa grâce est la plus forte ». S'il est des œuvres qui meurent en naissant, d'autres, dès leur naissance sont immortelles. « Chacun d'iceux, dit Plutarque parlant des monuments d'Athènes, sentait déjà son antique quant à la beauté, et, néantmoins, quant à la fraîcheur et vigueur, il semble, jusqu'aujourd'hui, qu'ils viennent tout fraîchement d'être faits, tant il y a je ne sais quoi de florissante nouveauté qui empêche que l'injure du temps n'en empire la vue, comme si chacun des dits ouvrages avait, au-dedans, un esprit toujours rajeunissant et une âme non jamais vieillissante qui les entretînt en cette vigueur. »

ROGER-DUCASSE.