

Francis Touche nous quitte; c'est notre jeunesse qui s'en va. Mais il ne nous quitte pas tout à fait. Son quatuor continuera ses séances de musique de chambre dans la salle du *Guide du Concert*. Nous l'y retrouverons avec joie. Nous y serons mieux assis. Nous y respirerons un air moins dense, nous y connaissons luxe et élégance, mais j'en sais beaucoup qui fermeront les yeux pour évoquer encore — jours passés — les murs sombres de la salle du boulevard de Strasbourg et les fauteuils qui leur meurtrissaient les reins comme un ami vous bourre, en chantant, de taloches familières.

ANDRÉ CŒUROY.

QUINTETTE pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson, par A. SCHÖNBERG. (Association des Concerts de la Revue Musicale.)

Le *Quintette* de Schönberg op. 24, composé en 1924, vient de nous être présenté aux concerts de la R. M. par la Société Moderne des Instruments à vent sous la direction de Vladimir Golschman.

L'audition de l'œuvre et sa lecture prouvent que la présence d'un chef n'était pas inutile : ce *Quintette* est d'une difficulté extrême; c'est certainement une des œuvres les plus ardues à réaliser de toute la musique de chambre. La difficulté tient ici, d'une part, aux rythmes, divers et complexes, bien que s'inscrivant dans un cadre assez rigide (la mesure ne change que rarement, excepté dans l'Adagio), d'autre part, à la densité extrême de l'écriture polyphonique, tout particulièrement dans le premier mouvement et dans la partie lente. Une des caractéristiques de cette polyphonie, c'est qu'en maints endroits le compositeur manifeste une tendance à traiter son ensemble instrumental comme un seul instrument, comme une sorte d'orgue au vaste registre et possédant une grande variété de timbres. Les voix ne s'individualisent donc pas, pour ainsi dire : les instruments ne conservant aucune autonomie, même relative, les voix passent d'un registre à l'autre avec une parfaite liberté, changeant constamment de timbres. Il en résulte une trame contrapunctique qui, à la lecture, apparaît discontinue et dont l'exécution et l'audition exigent une attention extrêmement soutenue, l'oreille ayant une tendance à suivre les instruments; or, ici elle doit s'attacher à des mélodies d'un dessin très capricieux aux angles brusques, diversement colorées et qui s'étendent sur plusieurs registres au cours de leur développement.

« C'est la première œuvre, nous dit la préface à la partition éditée par l'« Universal » où Schönberg ait assis les principes de la composition à douze sons... La série principale qui est à la base de l'œuvre... ainsi qu'un certain nombre de séries accessoires judicieusement dérivées de la première (par renversement, imitation rétrograde, etc.), constitue la matière musicale de tous les thèmes et accords. »

Au point de vue forme, l'œuvre apparaît claire, « classique » presque. La première partie est un allegro de sonate bâti sur deux thèmes selon la formule usuelle; suit un scherzo non moins strict, puis un « poco adagio » extrêmement développé, mais qui se réduit en somme à la forme d'un lied, et un finale en rondo, très développé lui aussi.

Ces quelques observations techniques font apparaître que si la structure harmonique, rigoureusement atonale, du *Quintette* se présente comme révolutionnaire, par contre, sa construction est traditionnelle. Il y a là une opposition, évidemment voulue, mais qui n'en est pas moins déroutante. En effet, la forme de la sonate est en son essence tonale; elle s'est développée et fixée, cette forme, en relation directe avec les fonctions tonales. Il serait donc logique, si l'on abandonne le principe de tonalité pour le remplacer par une certaine convention (ainsi qu'il est dit dans la préface), de briser, pour le rénover complètement, le cadre de la forme sonate. A l'audition du *Quintette* je ne pouvais m'empêcher de songer aux dernières sonates de Scriabine, où les fonctions tonales ont perdu leur signification et où cependant l'auteur s'efforce de conserver la forme traditionnelle qui, ne répondant plus à aucune nécessité organique, dégénère en un schéma plus ou moins commode. Cette contradiction essentielle vicie profondément, à mon sens, le *Quintette* de Schönberg, en lui conférant un caractère scholastique (au mauvais sens du mot), — je devrais même dire : académique. La forme est ici imposée avec un parti-pris arbitraire à une pensée musicale qui, se développant librement, devrait se cristalliser d'une façon toute différente.

L'art de Schönberg a subi sous nos yeux une évolution fort curieuse. Ses tendances atonales étaient, dès le début, ardentes; ainsi que son expressionnisme, les recherches atonales semblent être nées justement d'un besoin d'expression et de réalisme psychologique. C « psychologisme » imprègne, par exemple, le *Pierrot Lunaire*. Or, aujourd'hui, les procédés atonaux, dans le *Quintette* que voici, sont mis au service d'une pensée musicale formaliste et constructive. Il ne s'agit plus, comme avant, de transcrire en un langage sonore aussi souple que possible la vie ondoyante des émotions et des sentiments, mais de faire une œuvre qui ne soit conditionnée dans sa structure intime que par des considérations purement musicales. Schönberg n'y parvient qu'en tombant dans le schématisme.

Pour un musicien, la lecture de ce *Quintette* est extrêmement instructive; mais à l'audition, il produit une impression de morne sécheresse, surtout dans la première partie, si curieuse au point de vue technique. Dans l'*Adagio*, l'on constate non sans étonnement des réminiscences tristesques, ainsi que quelques harmonies très scriabiniennes (*Extase* et *Prométhée*).

B. DE SCHLÆZER.