

\* \*

Brahms a écrit trois *quatuors pour piano, violon, alto et violoncelle*.

Les deux premiers, en *sol* mineur et en *la* majeur, datent de 1863 (*op.* 25 et 26). Brahms les composa dans sa trentième année. Le premier surtout obtint tout de suite un succès considérable. Il est fort supérieur au second, dont on peut admirer la savante architecture, mais dont les thèmes n'offrent rien de saillant.

Du reste, dans le premier mouvement du quatuor en *sol* mineur nous ne rencontrons pas non plus d'idées très caractéristiques : la phrase du début est une de ces mélodies neutres, bonnes à toutes les transformations possibles dans un développement bien conduit ; c'est la phrase éminemment « musique de chambre » au sens où les professeurs de composition de la génération de Brahms entendirent cette expression.

Un second thème en *ré* mineur n'a pas beaucoup plus de relief. Le troisième thème, en *ré* majeur, a au moins de la vie, du mouvement, sinon beaucoup de distinction. Mais de ces élé-

ments médiocres Brahms tire, il faut l'avouer, tout le parti possible.

Ce qui fait la valeur du premier quatuor, c'est, non pas cet Allegro du début, non pas l'*Andante con moto*, grosse pièce à effet, pompeuse, boursofflée, vulgaire, c'est l'*Intermezzo* et c'est le *Finale*, — l'*Intermezzo* en *ut* mineur à 9/8, exquis de douceur languide dans sa demi-teinte passionnée, et le final à la hongroise ou à la tzigane, d'une couleur violente, et d'une verve endiablée. Voilà où Brahms est inimitable.

Nous citerons, sans y insister davantage, un troisième *Quatuor pour piano, violon alto et violoncelle* (*op.* 60) en *ut* mineur, qui enferme quelques jolies pages, notamment dans le premier mouvement et dans l'*Andante*, sans que pourtant l'ensemble laisse l'impression d'une œuvre forte ni originale.

\* \*

Parmi les compositions de musique de chambre avec piano, il ne nous reste plus à citer que le *Quintette op.* 34 en *fa* mineur (1865) pour piano, deux violons, alto et violoncelle. Brahms l'avait d'abord conçu sous la forme d'une sonate pour

deux pianos. Mais la réalisation en quintette, avec la diversité des timbres du quatuor à cordes et du piano, était bien préférable. C'est un des ouvrages les plus populaires de Brahms et il mérite à bien des égards cette faveur. Ce n'est pas l'œuvre de prédilection des connaisseurs.

Le ton pathétique de la première partie ne manque pas d'émouvoir le grand public. Il ne plait qu'à moitié aux délicats. M. Reimann, qui évoque ici le souvenir de Beethoven, ne semble point faire la différence entre les accents naturels d'une éloquence spontanée et les tours convenus, la chaleur artificielle d'une rhétorique apprise.

En revanche l'*Andante un poco adagio* est une des meilleures inspirations de Brahms :



Voilà qui ne ressemble en rien à Beethoven, — fort heureusement. L'auteur s'y exprime d'une façon très personnelle, dans ce que sa nature artistique tient à la fois de sa naissance et du milieu où elle s'est développée. C'est un très particulier mélange de langueur sen-

timentale à l'allemande et d'ardeur sensuelle à la hongroise.

L'emportement rythmique du *Scherzo* est d'un gros effet, — un peu gros en vérité ; et le « trio », sorte de chant de triomphe construit sur le thème du *Scherzo* pris en valeurs longues, sonne un peu creux.

Dans le *Finale*, Brahms a voulu sans doute retrouver la bonhomie du « papa » Haydn. Mais il manque un peu de naïveté pour cela.

\* \*

Nous arrivons enfin aux œuvres de musique de chambre sans piano, et d'abord aux trois *quatuors à cordes*.

Un homme comme Brahms, épris de toutes les subtilités de la polyphonie, devait avoir une prédilection marquée pour le quatuor à cordes, et pour ses dérivés, le quintette et le sextuor, genre sévère par excellence, où les procédés de composition les plus savants sont de mise.

Mais le quatuor à cordes convenait pour une autre raison aux aptitudes d'un musicien tel que Brahms. Le quatuor est une voix intime. La sobriété, la discrétion des moyens qu'il fournit à

l'artiste étaient particulièrement appropriées à la sensibilité de Brahms, qui manque d'épanouissement extérieur. « Avec deux violons, un alto et un violoncelle, dit fort justement M<sup>me</sup> Florence May, on peut intéresser, charmer, émouvoir, on ne peut jamais étonner. »

Les deux premiers quatuors, op. 51, furent exécutés pour la première fois le 21 novembre 1873 chez le Dr Theodor Billroth, à qui ils étaient dédiés.

Le *Quatuor en ut mineur op. 51, n° 1* est une œuvre remarquable. Brahms l'avait gardé sept ans en portefeuille avant de le livrer à l'impression.

On y regrette dans le premier et dans le dernier morceau une imitation un peu trop directe des procédés, des rythmes et des thèmes beethoveniens, parfois au contraire quelque mollesse mendelssohnienne dans la mélodie, et puis aussi de la froideur scolastique dans le développement.

Mais l'*Allegro* du début (3/2) a tout de même la couleur de la musique de Brahms. Il se meut dans une note sombre très habilement nuancée. Pas de tons violents et même les teintes les plus délicates, bien que cette musique exprime une tristesse presque désespérée.

La *Romance (poco adagio)* est du pur Brahms. Un motif de cors y inspire la calme rêverie, interrompue par de douloureux et lointains sanglots.

Le Scherzo est remplacé par un mouvement peu vif : *Allegro molto moderato e comodo* (4/8). C'est un de ces « intermezzi » mineurs chers à Brahms et où il n'a point d'égal. La grâce ondulante et vaporeuse des motifs, leur retour obsédant éveillent l'idée d'une sorte de danse, de rêve mal défini où des personnages sans consistance ébauchent des pas qu'ils n'achèvent point et qu'ils recommencent sans cesse. Ainsi le dessin de l'alto sous le thème initial devient le motif principal de la seconde partie du mineur, et il donne lieu bientôt à de charmants échanges entre le premier violon et l'alto sur les pizzicati du deuxième violon et du violoncelle. Un « trio » majeur *un poco più animato* dans lequel, autour du double *la* du deuxième violon s'enguirlande une mélodie hésitante, continue l'impression de grâce indécise et de mystère qui se dégage du mineur.

Un rappel du thème du premier morceau amorce le *Finale*, bien construit, d'une agitation un peu vaine.

Le *Quatuor en la mineur*, *op.* 51 n° 2, est le plus original des trois. Brahms s'y libère des influences qu'il a tant de fois presque volontairement subies.

Le premier mouvement est, cette fois, le plus caractéristique. La première phrase du violon, si tendrement abandonnée, est exquise. On y remarquera l'opposition des valeurs binaires de la mélodie avec l'accompagnement en rythme ternaire (opposition chère à Brahms), la souplesse et l'imprévu dans sa simplicité du contrechant du second violon, et, par exemple, à la 9<sup>e</sup> et à la 11<sup>e</sup> mesure, la saveur toute particulière de l'*ut* qui fait quarte avec le *fa* du premier violon ; on admirera la souveraine aisance et la perfection de développement de ce premier thème qui se pose, s'enlève et retombe suivant une courbe aussi harmonieuse que les plus pures mélodies de Mozart.

Le second thème du premier mouvement n'est pas moins bien venu que le premier et il s'enveloppe de la même ambiguïté rythmique. Le mélange des valeurs pointées au chant, des triolets à l'alto et des pizzicati binaires du violoncelle produit un effet de bercement léger et de caresse qui effleure.

L'*Andante moderato* est une page très curieuse. D'abord un thème en *la* majeur paraît dans le grave du premier violon (4<sup>e</sup> corde) sur un dessin « legato » de croches au violoncelle doublé à l'octave par l'alto. Une transition tirée du thème lui-même (et à la 6<sup>e</sup> mesure de laquelle sonne étrangement une harmonie de quinte augmentée) ramène la phrase initiale au violon encore, mais une octave plus haut, et accompagnée en « staccato » de croches aux trois autres instruments avec omission des temps forts. On découvre ici, non sans étonnement, comme une vague analogie entre Brahms et Chabrier, le Chabrier de l'*Idylle*. La même transition que tout à l'heure introduit maintenant une sorte de récit passionné où le violon et le violoncelle se répondent en canon à la quarte. Puis nous revenons au thème principal, mais dans la tonalité de *fa* majeur, où sa couleur s'atténue, avant de réapparaître au violoncelle en *la* majeur dans son éclat premier. Et le morceau s'achève dans une lumière fine et douce, mais toujours claire.

Avec le *Quasi Minuetto*, en *la* mineur, de nouveau les teintes grises : menuet mélancolique, regret du passé, mélodie songeuse gardant à peine le rythme d'une danse. Soudain un

*Allegretto vivace* en la majeur, comme une sauterie aérienne de Génies ailés. Enfin l'élégiaque menuet reprend et conclut.

Le *Finale* est un des plus heureux que Brahms ait jamais écrits. Franc, net, vif et sans longueurs, il fourmille de détails spirituels, de combinaisons amusantes. Le premier thème, en la mineur, très rapide, sautille, bancal, dans son rythme à 6/8 qui s'oppose au 3/4 très marqué de l'accompagnement. Le second thème, en ut majeur, fait penser à quelque valse langoureuse. Brahms se laisse aller à sa fantaisie et, de ces données premières, il tire les plus brillants développements.

Le *troisième quatuor* en si bémol majeur, op. 67 (1876) est une œuvre moins personnelle que les précédentes. Bien qu'elle présente encore un très réel intérêt, elle se trouve gâtée par une intention fort louable en sa modestie, mais bien regrettable par ses effets : l'auteur, dans son admiration pour les grands maîtres du passé, s'incline dévotement devant eux et ne songe plus qu'à rendre sa musique autant que possible semblable à la leur.

Voici un premier morceau charmant, exquis, mais où le dessein d'imiter Haydn est vraiment

trop sensible. C'est une fanfare de chasse (6/8) puis un motif de danse villageoise (2/4) qui vont en constituer les deux thèmes. La naïveté de leur contour mélodique et de leur mode de présentation sont d'un autre âge. A l'aurore de l'époque classique, une nouvelle technique musicale se formait, dépouillée de la plupart des artifices scolastiques; on revenait ainsi à la simplicité la plus unie; le mépris de la vaine science, le goût du naturel amenaient les artistes à user volontairement des moyens les plus pauvres. Et puis, il y avait alors tout un monde de sonorités inconnues à découvrir dans les ressources, encore en grande partie inexploitées, du quatuor et de l'orchestre. On s'apercevait de l'immensité des conquêtes à entreprendre; et l'on commençait par employer les combinaisons les plus faciles, en s'en émerveillant. La fraîcheur des impressions des compositeurs et du public justifiait un art un peu maigre qui conserve pour nous son prix par sa sincérité même. Un Brahms utilisant à son heure les mêmes procédés, quels que soient son habileté, son tact, la finesse de son sens artistique, ne réussira pas à nous donner le change: il y a quelque chose de désuet, d'anachronique dans une œuvre dont telles et telles

mesures auraient pu textuellement être écrites par Haydn ou quelqu'un de ses contemporains.

Nous ne nions pas pour cela certains mérites du premier morceau du troisième quatuor qui expliquent l'estime où le tiennent les connaisseurs. D'abord, dès le début, notons l'heureux mélange du 6/8 et du 3/4. Nous avons eu déjà maintes fois l'occasion de signaler l'importance de la polyrythmie dans la musique de Brahms. En cela il est novateur, et, à ce point de vue, l'école française de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, si férue de liberté et de complexité rythmiques, lui doit beaucoup.

Disons aussi que ce *Vivace* sonne très clair, très joyeux, d'une joie sans doute peu forte, mais limpide et sereine, d'une joie qui a comme la transparence d'une illusion, d'un fantôme, de quelque chimérique rêverie. Il n'y a rien là de l'énergie, de la solidité de tempérament d'un Haydn, fortement attaché à la réalité des choses.

Admirons enfin l'ingéniosité des dispositifs de l'instrumentation et la variété du développement. Citons comme exemples, d'une part, le redoublement d'un chant en tierces à deux octaves d'intervalle qui rappelle la sonorité des

« bois » à l'orchestre, et d'autre part le délicieux épisode en *fa dièse* majeur tiré du thème principal.

Le premier mouvement et l'*Allegretto non troppo* (encore un Scherzo mineur) sont les deux pièces les plus remarquables de ce troisième quatuor. La phrase principale de l'*Andante* est vraiment un peu trop schumannienne. Quant au *Finale*, c'est un thème varié dans le style de Haydn : ici le pastiche est flagrant, et ce serait le cas de renouveler, en les aggravant, les critiques que nous formulions à propos du premier morceau. Signalons seulement, comme un heureux rappel du thème, le retour de la fanfare du début dans la dernière variation.

..\*

A côté des trois quatuors à cordes, viennent tout naturellement se placer les quintettes et les sextuors à cordes.

Ce serait une erreur de croire qu'en portant de quatre à cinq ou à six le nombre des instruments qu'il emploie, le compositeur se donne le moyen de produire des effets plus puissants, plus énergiques. Il n'en est rien. La sonorité

d'un quintette, et surtout celle d'un sextuor, est d'ordinaire plus douce, plus voilée que celle d'un quatuor. Les duretés, les crudités s'effacent; l'ensemble est plus fondu. Mais ce qu'on gagne en moelleux, on le perd en force. S'il y a en effet deux instruments de plus dans le sextuor que dans le quatuor, ils ne sont pas là pour doubler l'une ou l'autre des quatre parties déjà existantes dans le quatuor: un quatuor ainsi renforcé ne devient pas un sextuor. Le sextuor n'existe qu'à partir du moment où six parties réelles, indépendantes, sont constituées. Mais alors l'harmonie ou le contrepoint deviennent plus complexes, sans que l'intensité de son donnée par chaque voix individuelle se trouve augmentée. Pour l'auditeur il se produit même une impression contraire! Car l'importance propre de chaque élément dans l'ensemble diminuant en raison inverse de leur nombre, il semble que le premier violon par exemple ait moins de sonorité quand il est opposé à un second violon, à deux altos et à deux violoncelles, que dans un ensemble qui se réduit à quatre instruments. La sonorité totale est peut-être plus forte; mais dans une œuvre écrite en style sévère, comme l'est un quatuor ou un sextuor, il n'y a pas d'effet de

masse et tout l'intérêt s'attache à la marche individuelle des parties: chacune sera sans cesse distinguée des autres et perçue dans son dessin, dans son rythme et dans son intensité particulières. Remarquons enfin que, lorsqu'aux quatre voix de quatuor on en ajoute une cinquième et une sixième, ce ne sont que des voix graves. Un alto et un violoncelle de plus, voilà qui ne donnera certainement pas beaucoup plus d'éclat au chœur des instruments à cordes. La sonorité de l'alto est grise; celle du violoncelle n'est brillante que dans l'aigu. La majorité des timbres graves (2 altos, 2 violoncelles) va conférer à l'ensemble une couleur moins claire. En même temps le compositeur se trouvera conduit à charger son écriture dans le grave, disposition peu favorable aux effets de puissance. Mais justement Brahms aime cette façon d'écrire; il l'emploie souvent avec insistance, même quand il n'y est pas contraint, par exemple dans ses parties de piano. Il obtient ainsi de remarquables effets de douceur et de caresse enveloppée. Brahms était mieux fait que tout autre musicien pour tirer parti des ressources du quintette et du sextuor.

Brahms a écrit deux quintettes pour instruments à cordes.

Le premier *Quintette en fa* majeur, *op.* 88 (1883) est une œuvre intéressante, où se trahit, surtout dans le premier mouvement, l'influence des derniers quatuors de Beethoven. Mais pour la qualité de l'inspiration, il est loin de valoir le second.

Le deuxième *Quintette en sol* majeur, *op.* 111 (1891) débute par un thème d'un dessin ferme et hardi, exposé au violoncelle sous les batteries des altos et des violons et tel qu'on n'en rencontre guère de semblable dans la musique de Brahms. On ne peut s'empêcher de penser ici à Wagner et à ses admirables descriptions des grands phénomènes de la nature, à ses impressionnantes évocations des puissances élémentaires. Brahms, qui n'est pas un « visuel » et dont la musique nous fait si rarement « voir » quelque image du monde matériel, sort pour une fois de son rêve intérieur. Ce fréuissement de toutes les voix du quintette n'est point celui d'une émotion humaine, mais de la vie qui circule dans les choses et qui les anime d'une apparence de pensée ou de sentiment. C'est le mouvement des flots dans la rivière agitée, c'en est le tourbillon, le courant continu et fort, les détours et les retours, et toute cette vie de l'eau

que nous humanisons en y supposant l'effet d'une volonté intelligente ou d'un caprice conscient, le jeu des Ondines, les ébats de quelques Filles du Rhin, ou de quelque Fleuve-Dieu.

Mais cela reste de la musique de chambre, ce n'est point de l'orchestre<sup>1</sup>. La sobriété des moyens, la conduite des parties respectueuse de leur individualité, sans aucun sacrifice aux effets de masse, le souci prédominant de l'intérêt purement musical, le ton retenu et modéré d'une sorte d'entretien où l'on sent que l'on s'entend à demi mot et que l'on n'a pas besoin de frapper fort pour produire une impression profonde, parce qu'on est entre connaisseurs, voilà qui assure à des pages comme celle-là leur caractère original et leur place dans un domaine artistique très différent de celui où triomphe Wagner.

Du reste, si nous pouvions craindre que

1. Pour qui n'a point entendu l'œuvre exécutée telle qu'elle a été écrite, il est difficile de se rendre compte de son véritable caractère autrement qu'en consultant la partition. Il faut se méfier des arrangements de la musique de chambre pour piano à quatre mains. Les Allemands les pratiquent avec une liberté dangereuse. Sous prétexte de les rendre « pianistiques », ils n'hésitent pas à doubler les parties à l'octave et à user d'un tel remplissage harmonique qu'ils arrivent souvent à des effets d'orchestre qui dénaturent complètement pensée de l'auteur.

Brahms s'égarât à chasser sur les terres du voisin, nous voici bientôt rassurés : car le second thème, confié aux altos, et repris bientôt par les violons, nous ramène au tour mélancolique de pensées habituel à notre auteur, relevé cette fois d'une pointe de sensualité langoureuse à la hongroise.

Dans un quintette le premier alto prend une importance toute particulière : il devient le soliste le plus en vue après le premier violon ; et déjà ce rôle lui est attribué dans les quintettes de Mozart. Le violoncelle sort plus difficilement de son rôle de basse ; il soutient tour à tour les altos puis les violons, ou l'ensemble des altos et des violons ; plus rarement (comme dans le *Grave ed appassionato* du premier quintette), il prend la partie principalement mélodique. Dans l'*Adagio* du deuxième quintette c'est le premier alto qui chante une prenante lamentation, — encore dans la manière hongroise, — dont la présentation en cinq couplets à peine variés ne laissera pas un instant faiblir l'intérêt poignant.

Le *Poco allegretto* est un des plus parfaits modèles du « Scherzo mineur » particulier à Brahms. La tendresse élégiaque et les douces

sonorités du début, la grâce nonchalante du « trio », où, deux mesures par deux mesures, les violons répondent aux altos sur le balancement uniforme de la partie de basse, la simplicité charmante de la « coda », tout concourt à nous laisser l'impression exquise d'une merveille de délicatesse.

Un brillant final *alla Zingarese* termine l'œuvre.

\* \*

Le premier *Sextuor*, *op. 18* (1862) en *si* bémol contribua particulièrement à faire connaître le nom de Brahms dans les cercles musicaux de l'Allemagne et il devint rapidement une des œuvres les plus populaires de son auteur. Il plut immédiatement par la simplicité de sa construction et sa facilité mélodique ; et il renfermait aussi d'ingénieuses combinaisons de timbres qui séduisaient les amateurs de musique de chambre. On y remarque la fréquente répartition des six instruments en deux groupes de trois qui s'opposent : deux violons et un alto, deux violoncelles et un alto. C'est ainsi qu'au début du premier morceau le premier violoncelle

expose d'abord le thème sur un dessin du premier alto, tandis que la basse est confiée au second violoncelle. Parfois aussi le quatuor des altos et des violoncelles répond au trio des voix élevées (deux violons et premier alto). Le premier violoncelle joue souvent le rôle de principal soliste. Dans le premier mouvement la présentation des deux thèmes lui est confiée.

Cette œuvre de jeunesse révèle à toutes les pages l'influence de Beethoven, influence trop docilement subie. Brahms n'y fait guère besogne que de bon ouvrier. Un critique ose évoquer ici le souvenir du *Septuor* de Beethoven! Que nous sommes loin de trouver dans le sextuor de Brahms la même fraîcheur d'impression, ni la même ardeur de tempérament, la même puissance de vie! La substance musicale de l'œuvre est en somme assez pauvre, assez commune. Il n'y a pas un thème à citer pour sa valeur propre, pas une idée qui soit caractéristique de la manière de Brahms. Sa personnalité ne se révèle que par instants dans les détails.

Le second *Sextuor*, *op. 36* (1866) en *sol* majeur, n'obtint pas tout d'abord le succès du premier. On le jugea compliqué, obscur. En réalité, il est très supérieur au sextuor en *si* bémol.

D'une écriture plus serrée, plus constamment polyphonique, c'est un ouvrage plus médité, d'un sentiment très délicat et très pénétrant.

Le thème initial dans l'*Allegro non troppo* du début est peut-être d'une étoffe un peu mince; mais le léger balancement du dessin persistant de l'alto, le flottement harmonique des parties qui l'enveloppent, le calme et l'égalité du mouvement, la simplicité un peu nue de l'instrumentation, tout contribue à créer une atmosphère d'un charme indéniable. Les brumes de cette rêverie se dissipent et le second thème paraît, figure malheureusement un peu trop connue, qui ressemble à bien des visages célèbres. Nous y retrouvons notamment le motif caractéristique d'une gracieuse mélodie de Mozart dans son trio pour piano, clarinette et alto :

<p>MOZART. Andante.</p> 	<p>BRAHMS. All.<sup>o</sup> non troppo.</p> 
--	--

Cette seconde idée ne jouera du reste aucun rôle dans le développement. Elle ne reparaitra qu'à la réexposition et la coda ramènera la fluide, l'inconsistante songerie du début.

Le *Scherzo* en *sol* mineur, d'un mouvement

modéré, est tout à fait réussi. C'est une sorte de danse lente et mélancolique sur un thème qui a la physionomie d'une mélodie populaire slave, avec sa troublante inquiétude, son amertume nostalgique, sa séduction prenante. Une joyeuse valse, étrangement harmonisée, tient la place du « trio » traditionnel, et conduit à une reprise du *Scherzo*. Si l'on voulait se montrer tout à fait difficile, on reprocherait peut-être à cette valse de ne point se lier de façon assez étroite et naturelle au thème principal du *Scherzo* et d'apporter quelque disparate dans nos impressions. Mais n'insistons pas sur cette légère critique.

Le *Poco Adagio* est d'une grande beauté : on en peut admirer à la fois la profondeur d'expression et la merveilleuse architecture. C'est un thème varié, mais selon le principe vivifiant de la « grande variation ». On peut encore parler ici de la suprême habileté de l'artiste, mais il faut ajouter que sans la force d'invention, cette habileté serait bien peu de chose.

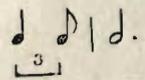
Le thème s'expose douloureusement au premier violon sur un dessin chromatique descendant du deuxième violon, autre voix gémissante doublée dans une troublante confusion par les triolets de l'alto :

Le deuxième alto ne fera son entrée qu'à la dixième mesure, et les violoncelles se taisent.

La première variation conserve dans ses grandes lignes le plan harmonique de la première, mais introduit une mélodie qui paraît entièrement nouvelle. En réalité, cette mélodie est faite d'éléments déjà connus. La descente chromatique de la première mesure rappelle le motif C, et la deuxième mesure reproduit une partie du motif B :

La lente phrase désolée chante à l'aigu du

premier violon et du premier alto sur le maigre accompagnement du deuxième violoncelle, — qui esquisse déjà à la basse un rythme de marche

funèbre,  — du premier violoncelle et du deuxième alto, qui égrènent l'un après l'autre leurs grêles pizzicati.

Le chromatisme descendant de la précédente mélodie va persister dans la troisième variation, mais les harmonies sont plus nourries, la sonorité plus pleine, le rythme est coupé, hâtant.

Sur l'attaque du deuxième violoncelle, préparée par une indication rythmique de la deuxième variation, la quatrième variation commence, sorte de marche fuguée, à la fois funèbre et guerrière : regrets des combats passés, souvenirs d'héroïsme. Une tendre plainte se joint bientôt aux appels de batailles.

La cinquième variation est un développement de la quatrième. Le rythme de marche et le procédé fugué persistent, mais les quartes caractéristiques du motif A dans le thème initial deviennent les intervalles d'entrées des différentes parties.

Quelques mesures d'introduction préparent la variation finale. Le motif A se fait entendre au premier violoncelle, puis en valeurs plus longues au premier violon. Il va engendrer d'une part un dessin d'accompagnement aux deux altos rappelant les sonneries du cor, avec tout ce que le romantisme allemand met de poésie autour de cette allusion au mystère de la forêt, et d'autre part une sorte de lointaine broderie du thème initial au premier violon. Le mouvement devient très lent (*adagio*). La tonalité claire de *mi* majeur s'établit. Au sentiment de tristesse des variations précédentes succède un apaisement rêveur ; et une coda, d'un charme prenant, ramène sur une longue pédale de *mi*, les quartes du début en des dessins expressifs, au violoncelle d'abord dans le grave, puis au premier violon dans le suraigu, enfin au violoncelle encore qui redit deux fois le motif A du grave à l'aigu, — et tout se termine sur les tranquilles échos de la voix des cors.

Le *finale* du deuxième sextuor n'est sans doute pas le morceau le plus original de l'œuvre. Dans cette sorte de saltarelle, parfois un peu mendelssohnienne, il y a tout de même beaucoup de

vivacité, et le deuxième thème en est particulièrement bien venu.

\* \*

Il nous reste à dire un mot d'une œuvre de musique de chambre dont la valeur est fort discutée, le *Quintette pour instrument à cordes et clarinette, op. 115*, qui fut exécuté pour la première fois à la cour de Meiningen le 24 novembre 1891 par le quatuor Joachim et le clarinetiste Mühlfeld.

Weingartner considère ce quintette comme « un échafaudage sonore vide de sens ». Et, à première vue, on peut en effet penser qu'en le composant, Brahms s'est laissé dominer d'une façon regrettable par des soucis d'ordre purement technique. Il voulait utiliser toutes les ressources de la clarinette et tirer de son union avec les instruments à cordes les effets les plus divers, sans que la sonorité de l'ensemble cessât un seul instant d'être fondue. Il y réussit admirablement et la voix nouvelle ajoutée au quatuor s'harmonise de la façon la plus agréable avec les timbres si différents des cordes, qu'elle soit chargée d'exposer la mélodie, qu'elle accom-

pagne les violons d'un dessin secondaire, ou qu'elle joue le rôle de basse au-dessous du violoncelle et de l'alto. Mais peut-être l'auteur s'est-il préoccupé trop exclusivement de ces ingénieuses dispositions, de ces habiletés d'écriture.

Il y a sans doute des ouvrages de Brahms mieux inspirés, d'un sentiment plus pénétrant. Cependant il serait injuste de refuser au quintette avec clarinette tout mérite autre que son agrément pour l'oreille et son eurythmie. La fluidité de la musique de Brahms peut lui donner parfois une apparence insignifiante. Il faut savoir découvrir sous ses thèmes un peu grêles le fuyant, le fragile souvenir d'une courte émotion. L'émotion subsiste, fût-elle à peine saisissable, sous ces lignes mélodiques d'un tracé si tranquille, sous le travail arachnéen de cette transparente polyphonie. Il y a de la tendresse dans l'*Allegro* du début, une sorte de grâce idyllique dans l'*Adagio*, et les variations finales donnent à Brahms l'occasion de se montrer tour à tour joyeux, mais encore attendri, dans le *Presto non assai, ma con sentimento*, sérieux, intime, brillant et spirituel dans les pages suivantes; et nous ne pouvons qu'être charmés par l'imprévu d'une conclusion où le thème du