Zeitschrift: Gazette musicale de la Suisse romande
Herausgeber: Adolphe Henn
Band: 1 (1894)
Heft: 4

Artikel: Les disparus
Autor: Mirande, H.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1068528

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

GAZETTE MUSICALE

DE LA

SUISSE ROMANDE

Directeur : ADOLPHE HENN

LE NUMÉRO, 25 CENTIMES

Rédacteur en chef : GEORGES HUMBERT

Paraissant le 1er et le 15 de chaque mois excepté les 15 Mai, Juin, Juillet et Août.	Genève, le 1er Février 1894 N° 4	ABONNEMENTS A L'ANNÉE : Suisse, 4 francs. — Étranger, 5 francs. France, 5 francs 50.

Tout ouvrage musical dont deux exemplaires auront été envoyés à la Rédaction aura droit à un compte-rendu.
Adresser tout ce qui concerne la Rédaction et l'Administration (Manuscrits, Programmes, Billets, etc.), *Case 4950, Genève.*
Les abonnements sont reçus aux adresses suivantes : GENÈVE, Administration, 6, rue Grenus ; M. HÆRING, rue du Marché, 20 ; Mmes CHOUET et GADEN, Corraterie ; M. ROTSCHY, Corraterie, et les principales librairies. LAUSANNE, MM. FŒTISCH frères, rue de Bourg, 35 ; M. SPIESS, place Saint-François, 2 ; M. SCHREIBER, rue du Grand-Pont, 2 ; M. TARIN, rue de Bourg. MONTREUX, M. HÆRING, avenue du Kursaal ; M. Emile SCHLESINGER. VEVEY, MM. FŒTISCH frères, rue d'Italie ; M. Emile SCHLESINGER. NEUCHATEL, Mlles GODET, rue Saint-Honoré. — Pour les annonces, on traite de gré à gré avec l'Administration.

SOMMAIRE :

Les disparus : Gounod, Tschaïkowsky, par H. MIRANDE. — Le Quatuor en *ut* mineur de Gabriel Fauré, par E. JAQUES-DALCROZE. — SUISSE : *Chroniques de Genève, Lausanne, Neuchâtel.* — ETRANGER : *Lettre de Bruxelles.* — Nouvelles diverses. — Programmes. — Bibliographie. — Nécrologie.

LES DISPARUS

—o—

GOUNOD — TSCHAÏKOWSKY

Nous n'avons pas l'intention d'établir ici un parallèle entre deux artistes, fort différents par leurs tendances, le caractère de leurs œuvres et la nature même des genres qu'ils ont traités. Nous croyons devoir leur consacrer quelques notes pour indiquer les points essentiels par lesquels il se recommandent à la critique et à l'histoire de l'art.

Charles Gounod a occupé une place considérable dans l'évolution du théâtre musical contemporain ; son œuvre ne s'impose pas par la puissance de la conception, non plus que par la génialité de l'exécution, et ne saurait être mis en parallèle avec l'œuvre d'un Gluck ou d'un Wagner : mais il mérite d'intéresser, au moins en partie, par la sincérité des impressions autant que par la finesse, la clarté, le classicisme de l'écriture.

Gounod racontait lui-même comment, jeune encore, il se sentit attiré vers la musique par un irrésistible et impérieux entraînement ; c'est au *Don Juan* de Mozart qu'il dut ses premières et plus durables émotions artistiques ; Mozart demeura toujours son maître de prédilection, et, s'il l'a loué et commenté avec plus de subtilité que de justesse dans son étude sur *Don Juan*, il l'a parfois continué, non pas en imitateur servile, mais en disciple respectueux et original, empruntant quelques-unes des formules du maître de Salzbourg pour traduire des sensations encore inexprimées par l'art musical.

On connaît la vie de Gounod et ses débuts malaisés, bien que le musicien n'ait jamais eu à faire passer le problème de l'existence matérielle avant les préoccupations artistiques. Très jeune encore, Gounod manifesta un ardent mysticisme, mais un mysticisme tout extérieur, sensuel même, qui, toute sa vie durant, s'allia à un féminisme rêveur, et même un peu mièvre ; il faillit entrer dans les ordres, à l'époque où, pensionnaire de la Villa Médicis à Rome, il allait dans les vieilles basiliques rechercher des impressions religieuses à l'audition des anciens maîtres, Palestrina, Frescobaldi, Léo, Porpora, Lotti, Durante, dont les œuvres composaient encore le répertoire traditionnel des chapelles italiennes.

Rompu par l'enseignement de ses maîtres, Lesueur et Halévy, à une rigoureuse discipline musicale, il se complaisait dans l'étude de ces œuvres chorales qui sacrifient sciemment les effets du pittoresque harmonique et les réalités matérielles de la sonorité instrumentale à une

pureté de ligne mélodique tout ascétique et tout abstraite.

Des influences puissantes valurent à Gounod la réception d'un ouvrage important à l'Opéra, alors que ses condisciples attendaient encore l'occasion inespérée de faire entendre à l'Opéra-Comique quelque lever de rideau insignifiant.

La *Sapho*, de Gounod, malgré quelques larges inspirations, lyriques plutôt que scéniques, — les stances par exemple — et malgré la puissante interprétation de la créatrice, Mme Viardot, ne réussit qu'à demi. Le poème d'Emile Augier était indécis et peu mouvementé, et la musique parut aux critiques du temps trop austère et trop savante.

Gounod débutait en effet en un moment où le style rossinien régnait en maître sur la scène française. Rossini encombrait le répertoire par ses œuvres propres ; par celles de ses disciples immédiats, tels que Donizetti, par celles des Allemands, tels que Meyerbeer, qui cherchaient à faire fusionner la manière des romantiques, comme Weber, avec celle de l'auteur de *Guillaume Tell ;* par les œuvres enfin des compositeurs français : ceux-ci, en effet, répudiant la tradition grandiose et sereine, la déclamation juste et pathétique qui de Rameau à Gluck et à Spontini avaient fait de l'école française la première du monde, se confinait à peu près exclusivement dans la recherche de l'effet vocal, abaissaient l'orchestre au rang d'accompagnateur vulgaire et bruyant et transformaient le drame lyrique en un simple concert où la virtuosité du chanteur brillait seule, au détriment de la vérité et de l'action dramatique.

Successivement, Gounod vit tomber *Sapho*, la *Nonne Sanglante*, puis le *Médecin malgré lui*, qui prouva que la verve comique faisait défaut à ce disciple de Mozart.

C'est en 1859 que le Théâtre-Lyrique donna *Faust*. Le grand art de Mme Miolhan, ne suffit pas à sauver l'ouvrage, présenté d'abord sous la forme d'opéra comique, d'un échec honorable.

La critique fut à peu près unanime à déclarer la partition incompréhensible, torturée dans son style et peu mélodique. Le pontife de l'époque, Scudo, n'épargna que le chœur des soldats, que Gounod avait composé pour un opéra demeuré inédit, *Ivan le Terrible* et qu'il utilisait dans son *Faust* ; Berlioz, lui-même, se montra dur et injuste, et les grands éditeurs refusèrent de publier une partition qu'ils jugeaient vouée à un insuccès irrémédiable.

Faust se releva pourtant ; l'ouvrage fut triomphalement accueilli en Allemagne : des récitatifs remplacèrent le parlé de la version primitive, et, le talent des interprètes aidant, l'opéra de Gounod s'implanta au Théâtre-Lyrique jusqu'au jour où son passage au répertoire de l'Opéra, avec une incomparable distribution, le révéla comme une œuvre de réelle valeur.

Dans l'intervalle, Gounod avait donné *Philémon et Beaucis*, la *Reine de Saba*, *Mireille*, la *Colombe*, et *Roméo et Juliette*.

Cette dernière partition est assurément le chef-d'œuvre passionnel et musical de Gounod ; elle porte au plus haut degré la marque caractéristique de sa personnalité. Malheureusement Gounod avait été mal inspiré dans le choix du sujet. Il confiait à ses librettistes le soin de démarquer des chefs-d'œuvre littéraires, et de les adapter aux nécessités du théâtre lyrique. Si le *Faust* de Gœthe, réduit ainsi aux proportions d'un fait divers courant, peut encore intéresser par son caractère de généralité, *Mireille* et *Roméo*, dépouillés de tout ce qui fait vivre le poème de Mistral et le drame de Shakespeare, demeurent de simples duos d'amour peu variés et peu mouvementés. De là l'insuccès relatif de ces deux partitions les plus charmantes et les plus neuves qu'ait écrites Gounod.

Après *Roméo*, la veine mélodique semble épuisée ; Gounod répète des formules que l'idée et le sentiment ne vivifient plus : *Cinq-Mars*, *Polyeucte*, et le *Tribut de Zamora*, sont des œuvres d'une facture sénile et conventionnelle et que ne peuvent sauver quelques fragments lyriques d'une mélodie facile et claire.

Gounod, d'ailleurs, contrairement à l'exemple de Verdi, ne voulait rien sacrifier aux idées nouvelles. Novateur en 1859 avec son *Faust*, il représentait en 1880 avec le *Tribut de Zamora* un art suranné et démodé. Sa musique religieuse même ne donne pas l'impression de l'envolée mystique ; ce croyant, ce pratiquant, dans *Rédemption* et *Mors et Vita*, se débat au milieu d'un réseau de formules scolastiques où détonnent parfois des vulgarités d'opérette ; il ne peut même arriver à donner l'illusion de la sincérité alors que l'athée Berlioz ou le panthéiste Wag-

ner s'assimilent avec un rare bonheur la fiction religieuse et mystique.

Au théâtre, Gounod est un féministe ; ses opéras, ceux du moins qui feront vivre son nom, sont de longs duos d'amour ; il affectionne les héroïnes tendres ; il les montre séduisantes, caressantes et quelque peu coquettes, avec un fond d'ingénuité qui excitera les désirs blasés du docteur Faust, qui exaspérera la passion juvénile de Roméo ; ses héros masculins sont plus factices, d'une élégance et d'une distinction trop superficielles, et, s'il met en scène des êtres surnaturels, il ne leur prêtera pas le caractère fantastique et saisissant que savent leur imprimer Gluck, Mozart, Weber ou Berlioz.

Musicalement, Gounod procède de Mozart ; la voix est traitée par lui avec un souci plus exclusivement mélodique : mais bien souvent il reproduit les traits essentiels de la déclamation familière à Mozart. Son orchestre aussi se ressent fortement de l'étude des maîtres classiques ; parfois pourtant il emprunte à Berlioz et aux romantiques allemands tels que Weber et Mendelssohn quelques-unes de leurs touches instrumentales pour rehausser le coloris un peu uniforme de l'orchestre classique ; parfois aussi, Gounod tombe dans les excès de l'orchestration italienne, dans l'abus de la batterie et des gros effets de sonorité.

Il faut savoir un gré infini à Gounod d'avoir à tout jamais proscrit de la scène française la virtuosité vocale stérile et déplacée ; sans doute il a dû, comme Mozart, faire la part du feu. L'air des bijoux, la valse de *Roméo* et celle de *Mireille* sont des hors-d'œuvre, morceaux de facture oiseux, destinés à faire valoir la technique d'une chanteuse aussi prestigieuse que Mme Miolhan ; mais à cela se réduit dans chaque œuvre le rôle de la vocalise, et l'on ne voit plus la situation déparée et l'action entravée par des points d'orgue ridicules ou par des cadences surannées.

Avec Gounod disparaît un des derniers représentants de la grande école classique qui illustra la fin du XVIIIe siècle en Allemagne et en Italie.

L'avenir du théâtre musical appartient aujourd'hui à une école différente dont les procédés et le but sont souvent antipodiques de ceux de Gounod. Les musiciens français s'assimileront sans peine les caractères essentiels de cette école nouvelle pour qui la vie et la vérité dramatique sont l'objectif suprême.

Ils devront pourtant conserver à Gounod l'estime que méritent son soin respectueux de la forme musicale, la conviction tranquille avec laquelle il écrivit ses œuvres, et le goût qu'il témoigna toujours pour deux qualités bien françaises, la clarté de l'idée et la pondération des développements.

* * *

Toute autre fut la destinée artistique de Tschaïkowsky. Ce dernier a été considéré à tort comme un des représentants de l'art slave ; Tschaïkowsky n'avait de russes que son nom et le caractère de sa physionomie élégante et pensive. Musicalement, il se rattachait à cette école allemande contemporaine qui semble avoir ignoré le mouvement wagnérien — n'ayant d'ailleurs composé pour le théâtre que d'une manière exceptionnelle — et dont les productions ne sont qu'un pâle reflet des œuvres de Mendelssohn et de Schumann. Selon la tournure de leur esprit ou leurs affinités naturelles, les musiciens de cette école néo-romantique s'assimilent les procédés d'un classicisme sévère et relèvent alors de Mendelssohn — comme Rubinstein, un autre russe germanisé — ou bien au contraire se laissent séduire, comme Tschaïkowsky, par la troublante et inquiétante nervosité de Schumann. Mais les uns comme les autres exagèrent les défauts de leurs modèles, tout en n'égalant que de fort loin leurs rares qualités : s'ils ignorent la savante et majestueuse ordonnance de Mendelssohn, ils renchérissent sur son austérité au point de la faire confiner à la sécheresse ; s'ils ne peuvent atteindre à la puissance d'intime émotion qui fait les charmes de Schumann, ils exagèrent l'indécision de la forme et perdent, plus encore que lui, la notion des proportions dans le développement.

Tschaïkowsky, musicien érudit, esprit cultivé, doué d'une volonté opiniâtre, est dépourvu dans ses grandes compositions symphoniques — *Roméo et Juliette*, la *Tempête*, etc. — de cet instinct lumineux qui préside au choix et à la disposition harmonieuse des matériaux concourant à l'édification de l'œuvre d'art. De là, même

dans ses compositions les plus intéressantes, ces longueurs démesurées, ces ressassages interminables dont la fréquence finit par lasser, en dépit de la subtilité des harmonies et du chatoiement d'une polyphonie ingénieuse et savante.

Un des caractères essentiels de l'école russe autonome est l'emploi courant de thèmes populaires ; rien n'égale la saveur mélodique et rythmique de ces thèmes originaux, émanation inconsciente et lointaine de l'âme collective des foules dont ils traduisent avec une poignante intensité d'accent les douleurs et les joies, les aspirations et les regrets. Les compositeurs russes tels que Rimsky-Khorsakoff, Glazounow, Borodine, ont employé avec bonheur ces mélodies populaires qu'ils enchâssent dans de pénétrantes harmonies. Tschaïkowsky a rarement recours aux ressources expressives des chants slaves : de là, une différence tranchée entre la musique de la plupart de ses compatriotes et la sienne, d'un caractère plus général et plus indéterminé.

Tschaïkowsky, comme Schumann, laisse d'exquises pensées fugitives, petites pièces de dimensions réduites, distinguées de sentiment et d'écriture ; mais dans les œuvres de longue haleine, la réalisation n'est pas toujours à la hauteur de l'intention.

En tête de ces notes, nous avons écrit ces mots : « les disparus » ; et de fait, nous craignons que l'œuvre de Tschaïkowsky ne survive point à l'artiste qui l'a conçu ; pour Gounod, la postérité conservera, sinon l'œuvre intacte, sinon même des partitions complètes, du moins quelques fragments isolés qui pourront témoigner dans l'avenir d'une certaine invention créatrice ; l'œuvre est sans doute menu, souvent conventionnel et déparé par de fâcheuses défaillances ; mais son auteur a fait entendre parfois une note personnelle émue et sincère. L'œuvre de Tschaïkowsky est trop artificiel, et nous doutons qu'il reste de ce compositeur estimable autre chose que le souvenir d'un artiste honnête, consciencieux et laborieux.

H. Mirande.

GABRIEL FAURÉ

LE QUATUOR EN UT MINEUR

—

Nous venons de réentendre, à la séance du quatuor Rey, avec le concours du pianiste Théophile Ysaye, une œuvre très importante du maître français Gabriel Fauré, le quatuor en *ut* mineur, qui, exécuté déjà l'hiver dernier, ne paraît pas avoir été davantage compris à la seconde audition qu'à la première, par le public, pourtant très intelligent, de notre ville. De même, à Lausanne (la ville musicale !), la superbe sonate pour violon et piano, du même auteur, cependant exécutée par Eugène Ysaye d'une façon incomparable, obtenait-elle dernièrement un franc insuccès, le public causant ou lorgnant la salle pendant l'exécution, et les journaux de la ville passant absolument l'œuvre sous silence dans leurs comptes rendus de concert, pour ne s'occuper que de la mazurka de Zarzycki ; la *Gazette de Lausanne* cependant daigna trouver la sonate «assez originale».

Peut-être cette indifférence est-elle due à un manque d'entraînement dans l'étude des pièces de musique de chambre, qui ne jouissent pas chez nous de la faveur accordée trop exclusivement au chant et à l'orchestre. A notre époque, où la musique s'allie — au théâtre — d'une façon si intime à la poésie, où l'orchestre — au concert — peint beaucoup plus qu'il ne chante, la musique pure s'est réfugiée toute entière dans le quatuor, seul ou avec piano, qui a su se préserver jusqu'aujourd'hui des théories esthétiques qui revendiquent pour la poésie l'honneur de ne signifier rien, et pour la musique la prétention de tout exprimer. L'art y consiste simplement à exposer une idée mélodique et à la développer musicalement, sans programme et sans commentaires philosophiques : cela ne suffit pas, paraît-il, pour exciter l'intérêt de nos dilettantes, puisque la salle du Conservatoire est le plus souvent à moitié vide aux séances, pourtant si artistiques, de notre société de musique de chambre.

Peut-être aussi — pour en revenir au quatuor de Fauré — le nom de l'auteur n'est-il pas suffisamment populaire dans notre public, pour éveiller, même facticement, son enthousiasme. C'est que les œuvres de Fauré sont de lecture, sinon d'exécution, fort difficile, que ses nombreuses pièces pour piano, si originalement expressives, ne sont pas jouées couramment par nos amateurs, qu'elles nécessitent un travail de déchiffrage assez ardu pour décourager ceux qui veulent juger les œuvres à première vue. Elles n'en sont pas moins remarquablement claires et mélodiques, et les modulations et les altérations chromatiques fréquentes ne nuisent qu'à la lecture, sans altérer jamais les contours de mélodies d'une rare originalité, d'une expression sobre et profonde, d'une contexture harmonique raffinée mais sans prétention, et d'une pureté, d'une noblesse de style sans analogue dans les pièces pianistiques modernes.