

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

**Artikel:** Gabriel Fauré : le quatuor en et mineur  
**Autor:** Jaques-Dalcroze, E.  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-1068529>

### **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:** 11.01.2026

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

dans ses compositions les plus intéressantes, ces longueurs démesurées, ces ressassements interminables dont la fréquence finit par lasser, en dépit de la subtilité des harmonies et du chatolement 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. Tchaïkowsky 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.

Tchaïkowsky, 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 Tchaïkowsky 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 Tchaïkowsky 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 déchiffrement 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 texture harmonique raffinée mais sans prétention, et d'une pureté, d'une noblesse de style sans analogue dans les pièces pianistiques modernes.

En Allemagne, Fauré a conquis dans les principaux cercles musicaux une place prépondérante; en Belgique et en France, il est à la tête du mouvement progressiste. Il est malheureusement presque ignoré chez nous, où, malgré les progrès indiscutables réalisés depuis quelques années, les faiseurs de *berceuses*, *habaneras* et autres morceaux de musique facile, ont encore trop beau jeu, et où le théâtre seul et quelques concerts classiques nous apprennent à connaître les principaux maîtres actuels de l'étranger.

Je ne crois pas que Gabriel Fauré songe jamais à aborder la scène; ses goûts artistiques le poussent à cultiver la musique pure, dans laquelle il peut déployer ses qualités principales, qui sont la personnalité de l'idée, la pureté du dessin et la franchise des développements. Sa mélodie est bien à lui, légèrement teintée, il est vrai, de Schumann et de Wagner, mais clarifiée par la carrure toute française de la phrase et la décision des rythmes. Tour à tour énergique et caressante, grave et passionnée, et se prêtant merveilleusement aux développements polyphoniques, elle sait se plier aux formes plus menues de la musique de chant. Les *Lieder*, de Fauré, dont nous n'avons jamais entendu chanter un seul dans nos concerts — bien que nos chanteurs soient sans cesse en quête de nouveautés — sont pourtant, comme justesse de déclamation, grâce mélodique, vérité d'expression, charme piquant des accompagnements, absolument remarquables, et, dans tous les genres abordés par l'auteur, dans *Nell* comme dans la *Tarentelle*, dans *Notre Cœur* comme dans *Noël*, s'affirment sa haute fantaisie et sa puissante originalité.

Comme le dit excellemment Camille Benoît (le bon musicien flamand, traducteur des écrits de Wagner), dans une intéressante étude critique: «Le talent de Fauré s'est surtout manifesté dans la musique intime, celle qu'on entend dans un salon artistique ou dans un concert de musique de chambre, celle qui se passe de la scène ou de l'orchestre. A tous les points de vue, si j'avais à le rapprocher d'un contemporain étranger, ce serait au Norvégien, Edouard Grieg, que je le comparerais. C'est dire qu'en France, G. Fauré est le premier dans le domaine spécial qu'il s'est choisi, et où sa nature l'a porté. Il a un ensemble de qualités qui font dire de quelqu'un, aux gens qui s'y connaissent et qui n'abusent pas de ce mot: «c'est un maître». Depuis la mort, amèrement regrettée, d'Alexis de Castillon, son aîné, c'est Fauré qu'il faut nommer en première ligne, si l'on veut citer le musicien français qui possède au plus haut degré le génie particulier de la musique intime, de la musique symphonique.»

Le premier mouvement (*Allegro molto moderato*) du quatuor en *ut* mineur, est bâti sur un thème unique, à trois temps, d'un rythme très accusé, avec son deuxième temps *dactyle* encadré entre deux *trochées*. Ce thème est travaillé avec une sérénité de style, une unité d'expression merveilleuses; — non à la manière classique dans laquelle les épisodes sont formés par un élément du thème, mais d'une façon

toute personnelle, sans effort visible, tout naturellement, la phrase rythmique principale se continuant à l'infini, engendrant à chaque reprise une terminaison et des développements mélodiques différents. C'est ainsi qu'après avoir été pendant toute la première partie, travaillé dans un sens rythmique — avec l'opposition au début d'un contrepoint en notes liées qui servira à former plus tard un intermède charmant en imitations — le thème s'épanouit, au milieu de l'allegro, en une mélodie d'une grâce exquise, avec sa languissante descente de triplets dont le laisser-aller fait ressortir le caractère plus accusé du thème à sa reprise. Par deux fois, les développements sont coupés par une phrase incidente, dans laquelle des battements réguliers en doubles croches de l'alto sont imités successivement par les autres instruments, phrase d'un effet berceur, et tout empreinte de cette mélancolie rêveuse qui caractérise le genre mélodique de Fauré; car, même dans les passages les plus fougueux de ses œuvres, lorsque le thème éclate *ff* en un appassionato délirant, ou même encore, au milieu des scherzi joyeux, dans l'envolement des notes rapides, dans l'éclat de rire des rythmes qui se heurtent, la mélodie soudain s'apaise, se souvient et pleure.

Nous retrouvons ce double caractère dans le second mouvement, un *Scherzo* à  $\frac{6}{8}$ , d'un tissu aérien, d'une fantaisie ailée. Après l'exposition à découvert d'une série d'accords pizzicati des instruments à cordes, un thème léger est dit, en notes sautillantes, par le piano accompagné par cette piquante guitare; il est repris ensuite par les cordes sur des accords arpégés du piano, et, dans cette alternance régulière du chant et de l'accompagnement, il se développe avec une gracieuse simplicité, la mélodie ascendante des pizzicati se dessinant parfois en notes liées, et faisant pressentir la phrase du *trio*, qui semble inspiré par elle. Rien de plus simple que ce second thème, dit avec les sourdines, de plus simple et de plus raffiné en même temps, grâce aux altérations chromatiques passagères, qui n'entament jamais le contour mélodique, aux contrechants épisodiques qui le soulignent sans l'alourdir, tels que ces dessins ascendants en triplets, s'élevant des profondeurs du violoncelle aux aériennes sonorités du premier violon, et sur lesquels se détachent *pp* les notes piquées du piano. Un élargissement de la phrase en croches que l'alto reprend en noires termine de la façon la plus piquante cette page humoristique.

La première phrase de l'*andante* éteint le sourire sur nos lèvres: c'est un thème sombre d'une mesure — composée de cinq notes ascendantes et rappelant la seconde partie du *Dämmermotiv*, du *Rheingold*, qui est exposé timidement par le violoncelle, repris par l'alto, par le violon qui le complète, balbutié ensuite par le piano, puis, après ces hésitations, ces tâtonnements dans la recherche de l'expression vraie, s'épanouit enfin, sur un accompagnement d'une simplicité voulue, en une mélodie poignante, sur la chanterelle du violon, une mélodie d'une tristesse indicible, d'une élévation de pensée

toute beethovenienne, et qui est développée dans le courant de l'andante, sans complication rythmique ou harmonique, sans recherche de l'effet, avec une clarté, un naturel dans les sonorités, une émotion communicative, une sincérité d'expression, qui font de cette courte page, un chef-d'œuvre. Voilà du grand art, sans truc et sans ficelle, sans crescendo de convention, sans appassionato à la chaleur factice, voilà de la musique noble et pure, et belle, de la musique qui ne fait tressaillir les nerfs qu'après avoir ému le cœur !

C'est dans le *Finale* qu'éclate seulement la passion qui couvait dans les premières parties de l'œuvre : elle s'affirme, dès les deux premières mesures d'accompagnement du piano, dès la brusque entrée en matière d'un thème saccadé de deux mesures, qui s'enfle en une progression ascendante. Elle gronde, contenue dans les *pp* et croît sourdement, coupée par les sauvages interjections du piano ; par moments, un contrechant plaintif fait ressortir la hardiesse du thème qui se développe audacieusement sans épisodes inutiles qui en retarderaient la marche, puis, lorsqu'il est arrivé à son maximum d'intensité, un deuxième thème s'élève, d'un caractère passionné, toujours, mais moins sauvage. Il est mélancoliquement chanté par l'alto auquel se joint bientôt le violon, avec une variante expressive (*mi b* au lieu de *do*) de l'*incise* principale. A l'exposé très carré de ce thème succède une reprise qu'en fait le piano, tandis que le violon le brode de gammes rapides ascendantes et descendantes. Peu développé, il est coupé par un troisième thème haletant des cordes — une montée chromatique de cinq notes aboutissant à une tenue — qui sert à accompagner une phrase exquise, à laquelle la sécheresse des sons du piano, fait perdre peut-être un peu de son charme ; puis les trois thèmes exposés, se développent alternativement ou simultanément, se répondant, se coupant, s'enlaçant, se fondant les uns dans les autres de la manière la plus variée, unifiés par la persistance du rythme initial et par un accompagnement de piano en arpegges, peut-être même trop uniforme.

Le travail polyphonique dans l'œuvre entière s'effectue avec une aisance parfaite, avec un mépris absolu des formules purement scholastiques, mais dans un respect constant des lois inanalysables de la mélodie : chaque instrument chante, et c'est là que gît le secret de la sonorité admirable de toutes les parties. Les thèmes sont originaux, les développements d'une clarté parfaite ; les épisodes secondaires ne font que contribuer à l'épanouissement de l'idée première ; point de répétitions fastidieuses, point de longueurs fatigantes, point de disproportion dans les incidentes, aucun des défauts, en somme, que l'on rencontre dans tant de chefs-d'œuvre ; c'est l'œuvre d'un maître, d'un grand maître qui, comme César Franck, a contribué, bien plus que d'autres compositeurs dramatiques favorisés du public, au relèvement du genre musical français.

Nous avons encore dans les oreilles la prestigieuse interprétation que nous ont donnée, il y a un an, le quatuor Rey et M. Ysaye, du quintette de Cé-

sar Franck : celle du quatuor de Fauré ne lui cède en rien ; sans vouloir empiéter sur le terrain du chroniqueur spécial de ce journal, nous tenons à constater que MM. Louis Rey, Ackermann, Adolphe Rehberg et Théophile Ysaye, ont exécuté l'œuvre dans des conditions remarquables de mise au point, de compréhension et de rendu artistiques : il est à souhaiter que notre public s'intéresse davantage qu'il ne le fait à leurs intéressantes séances et sache aller apprécier la belle musique partout où on peut l'entendre, même en dehors des soirées mondaines, des concerts classiques, des récitals de virtuoses et des auditions d'élèves.

E. JAKES-DALCROZE.

## S U I S S E

### GENÈVE

Le chroniqueur genevois de la *Gazette romande* a subi, depuis quinze jours, une telle avalanche de concerts qu'on le dispensera de chercher entre toutes ces solennités musicales, d'ordre et d'intérêt divers, un lien et des transitions. J'en parlerai au hasard de la plume.

A tout seigneur, tout honneur, cependant. La première place doit être réservée au doyen Sébastien Bach, qui a ouvert le feu. La Société de chant sacré, sous la direction de M. Barblan, a fait entendre son *Magnificat*.

M. W. Cart a parlé du *Magnificat* ici même, avec la compétence qui lui donnent son amour du vieux maître et les longues années d'études qu'il lui a consacrées. J'ajouterai simplement que, malgré l'insuffisance des solistes, dont il faut cependant pour le moins excepter M. J. Aubert, qui a très bien chanté le scabreux air de ténor *Deposuit potentes*, malgré les imperfections d'une exécution orchestrale forcément préparée à la hâte, et bien que M. Barblan n'ait pu se payer le luxe que s'est accordé M. Gevaert à Bruxelles et ressusciter le hautbois d'amour, — quel nom vieillot et charmant ! — et les trompettes aiguës de Bach, l'œuvre a produit une grande impression. Je citerai surtout le *Fecit potentiam* : les paroles martelées du chœur proclamant la puissance divine, les notes égrenées et comme dispersées du *dispersit*, le fracassement de l'harmonie, par cadence évitée, sur le mot *superbos*, l'adagio final *mente cordis sui*, — qu'il faut entendre de Dieu et traduire : « dans la sagesse de son cœur », et non point rapporter aux « superbes » comme le faisait le programme du concert, — court adagio disant en quelques mesures, après l'écrasement des puissants de ce monde, d'abord, en des harmonies heurtées, la terreur des hommes, puis, par un retour au majeur, la confiance en la bonté de Dieu, tout cela est d'une inimitable beauté. Dans ce morceau comme dans les autres, le Chant sacré a mis en ligne des chœurs excellemment stylés et dont les voix sont de meilleure qualité que celles de la société de jadis. Toute l'exécution a été traversée