

Zeitschrift: Gazette musicale de la Suisse romande
Herausgeber: Adolphe Henn
Band: 4 (1897)
Heft: 6 [i.e.7]

Artikel: Frédéric Klose : (sa messe en ré mineur)
Autor: Jaques-Dalcroze, E.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1068435>

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: 05.05.2026

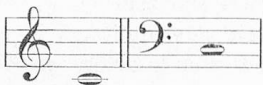
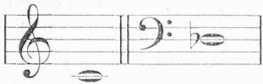

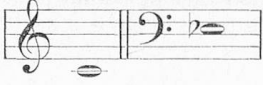

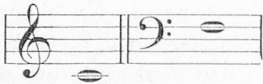

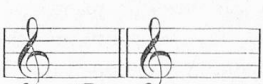



ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>


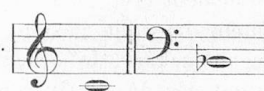
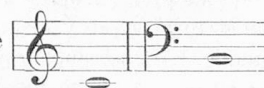
II. De l'emploi judicieux des sons ouverts et bouchés.

Maintenant que nous avons pris connaissance de l'étendue du cor, il convient, avant d'aller plus loin, de remarquer que le cor est un instrument *transpositeur* et que les diverses tonalités orchestrales s'obtiennent par les *tons de rechange*.

Voici la nomenclature de ces divers *tons de rechange* avec l'indication du son réel d'après le piano ou le violon :

EXEMPLE III.

	<i>Son réel.</i>	
Ton d'Ut grave		Sonorité sourde.
Ton de Ré♭ »		Idem.
Ton de Ré		Ton de chasse. Sonorité moëlleuse.
Ton Mi♭		Sonorité douce, moëlleuse.
Ton de Mi		Sonorité douce et agréable.
Ton de Fa		Sonorité brillante.
Ton de Sol♭		Sonorité bruyante.
Ton de Sol		Sonorité claire.
Ton de La♭		Sonorité crierde.
Ton de La		Sonorité perçante.
Ton de Si♭ haut		Idem.

Ton de Si haut		Sonorité perçante.
Ton de Si♭ grav.		Sonorité très sourde.
Ton de Si grave		Idem.

Remarque importante : Quoique toutes les notes en sons ouverts ou bouchés puissent être produites *sur tous les tons de rechange*, il convient néanmoins d'être très circonspect dans leur emploi car, *ce qui est facile sur un cor d'un certain ton, devient difficile ou même impraticable sur un autre*. Ainsi les passages suivants :

EXEMPLE IV.



seront relativement d'une exécution facile sur les cors en *ré, mi bémol, mi et fa*, et extrêmement difficiles, si non impraticables, sur les cors en *sol, la et si*, à cause de leur élévation.

Dans la règle, il sera bon de n'employer que les *sons ouverts*, pour les tons au diapason élevé de *sol, la bémol, la, si bémol et si*, en ayant soin de ne pas dépasser l'étendue suivante :

EXEMPLE V.



(A suivre)

H. KLING.



FRÉDÉRIC KLOSE

(Sa messe en ré mineur)

Né à Karlsruhe en 1862, de parents allemands naturalisés suisses et établis à Thoun, Frédéric-Charles Klose a acquis la bourgeoisie genevoise il y a quelques années; il est un des plus intéressants compositeurs de cette jeune école musicale suisse qui depuis quelque temps s'impose à l'attention publique.

Elève pendant quelques années à Genève du regretté

professeur Ruthardt, maintenant à Leipzig, F. Klose composa à cette époque un poème symphonique, *Loreley* que nous nous souvenons d'avoir entendu exécuter en 1884 à un concert d'abonnement et qui contenait plus que des promesses. Son auteur travailla ensuite sous la sévère direction d'Antoine Bruckner, le célèbre compositeur viennois dernièrement décédé. Il s'y rompit à la rude école du contrepoint classique quelquefois un peu négligé dans l'éducation française, et y acquit une aisance d'écriture remarquable. L'on se rappelle à Genève l'exécution de sa *Messe en ré mineur* qui fut depuis exécutée avec succès à Lausanne. Depuis lors, F. Klose a composé un grand nombre d'œuvres vocales et instrumentales, un *Vidi aquam* pour chœur, orchestre et orgue, joué à Karlsruhe, un poème symphonique *La Légende* exécutée à Sondershausen, une symphonie, un grand poème symphonique en 3 parties *Das Leben ein Traum*, pour orchestre, orgue, musique d'harmonie, chœurs de femmes et récitations; et un opéra fantastique en 5 tableaux. Toutes ces œuvres dénotent un tempérament primesautier, une imagination riche en originales trouvailles, mis en valeur par une science contrapuntique de premier ordre....

La *Messe en ré mineur* de notre jeune compatriote, quoique d'une écriture contrapuntique très serrée, est conçue dans le style symphonique moderne; l'auteur a rompu avec les formules de l'art religieux classique et, laissant de côté tout l'arsenal des progressions surannées et des développements de convention, il a cherché avant tout à trouver, pour exprimer les superbes paroles du texte latin, des accents sincères et humains.

L'on trouve encore de nos jours beaucoup de critiques musicaux condamnant dans les œuvres d'église l'emploi des ressources compliquées de la facture moderne; il en est même qui désireraient le retour absolu à l'antique plain-chant qui, pour eux, est l'expression même de la musique ecclésiastique. Et pourtant, c'est dès le XVII^e siècle que la dissonnance naturelle s'est introduite dans les œuvres d'église, et au XVI^e siècle déjà, Palestrina, malgré l'arrêt fulminant du Concile de Trente, avait senti que le plain-chant ne pouvait plus suffire à rendre le côté *humain* du culte catholique. Evidemment, les anciennes messes de la liturgie sont admirablement belles et expressives; le *Te Deum*, qui retentit dans les églises depuis quatorze cents ans, est un chant d'un grand caractère, qui n'a rien perdu de son élan et de sa beauté; mais, comme les autres arts, la musique a marché; les Carissimi, les Jumelli, les Marcello, les Bach ont apporté à l'art des éléments nouveaux. Pourquoi nous arrêter à Bach? Pourquoi notre musique moderne serait-elle impuissante à trouver des accents religieux sincères? Le clergé n'a pas blâmé l'introduction dans les églises d'une sculpture et d'une architecture fleuries; les peintres chargés d'orne nos basiliques modernes ne se voient pas forcés de faire de la peinture primitive; pourquoi les musiciens devraient-ils eux seuls retourner en arrière?

Je suis du reste absolument d'accord avec ceux qui ne veulent pas que le texte religieux latin soit un simple prétexte à musique de concert. Les compositeurs qui, ne souponnant pas ce que la sublimité de la foi évangélique commande de pureté, d'élévation et de noblesse, n'ont

pas craint de broder sur des paroles sacrées des enjolivements mondains, des cantilènes à effet, des roulades et des fioritures prétentieuses, ont fait un tort énorme à l'art religieux en corrompant le sentiment chrétien dans le public par leur mépris voulu du seul principe de la musique vocale: le sentiment vrai de l'expression. — De ces compositeurs-là, il vaut mieux ne pas parler; ils ne comptent même pas pour un juge sincère et la discussion ne peut s'établir qu'entre ceux qui, considérant la musique à l'église comme une forme gothique de la liturgie chrétienne, comme une tradition classique dont le style doit s'accorder avec les antiques cérémonies, en arrivent à croire fermement que plus le musicien se montre dans une œuvre, plus le chrétien s'amointrit, et ceux qui, moins conservateurs, s'avisent de découvrir que dans le chrétien il y a l'homme et qu'il ne peut être défendu par conséquent de mettre en la prière chantée des élans *humains* de passion, comme dans la vie. — Or, pour ceux-là, la forme importe peu, le fond seul les occupe. Il n'est pas de prière, pas de cantique, pas de psaume qui ne renferme des paroles indiquant la fragilité, les défaillances, le côté humain en un mot de celui qui prie. Pour rendre ce côté-là, rien ne s'oppose à ce que l'on emploie les procédés et les ressources de l'art tel qu'il est humainement constitué de nos jours, pourvu que la musique renferme les qualités sans lesquelles les œuvres religieuses les mieux construites ne seront jamais que des jeux d'esprit: l'élan, la foi et le *cœur*.

*
* *

Dans la *Messe* dédiée par F. Klose à la mémoire de Franz Liszt, nous ne retrouvons cependant pas l'influence du grand compositeur hongrois, sauf peut-être en la manière dont est traité l'orchestre, qui ne se contente pas de soutenir les voix, mais souligne la partie vocale et commente symphoniquement le texte. Il ne joue pas un rôle personnel comme dans certaines œuvres de Liszt, mais, toujours intéressant en lui-même, il dialogue avec le chœur, en reprenant les idées mélodiques qu'il développe sans formules pédantes et sans contrainte, reliant entre elles les différentes parties par des retours judicieux aux idées mères.

Sans introduction, sans préparation, éclate le *Kyrie*, fortissimo. C'est le cri désespéré du chrétien implorant son Sauveur, cri de détresse puissant, sans mièvrerie et sans afféterie; on sent le cœur qui palpète dans l'angoisse de l'au-delà, dans l'aspiration inquiète aux choses d'en haut; puis, plus tranquille, avec une douceur infinie, s'élève la voix du ténor solo qui chante le *Christe eleison*, en huit mesures seulement, mais huit mesures d'une piété, d'une candeur, d'une suavité délicieuses. Puis le chœur reprend son chant d'angoisse.

Le *Gloria* est traité avec une rare entente des combinaisons polyphoniques; l'écriture des voix est magistrale, les contrastes entre les soli et les répons des chœurs sont saisissants; quant à la fugue libre qui termine le *Gloria* sur les paroles *Cum sancto spiritu*, elle suffirait pour attester les puissantes qualités de développement du compositeur. Ecrire une fugue n'est pas aisé de nos jours, si l'on veut éviter les vieilles formules et rester moderne

dans les développements. M. Klose n'a pas écrit là une fugue à la Cherubini, irréprochable mais aride et froide; il est même telle soudure entre le thème élargi et la reprise du thème primitif entonné par le soprano solo qui pourrait paraître peu orthodoxe à un professeur pédant. Mais les développements se succèdent sans recherche apparente, les subtilités contrapuntiques, les enchevêtrements polyphoniques ne débordent pas la trame; l'impression est une et forte.

Le *Credo* est, pour moi, le morceau le plus inspiré de la partition. Le thème exposé à deux parties par les cuivres, les contrebasses et les bassons est d'un caractère large et imposant; il se développe à travers un tissu harmonique d'une richesse infinie et contraste par ses entrées périodiques pleines d'élan avec les différents épisodes amenés par les exigences du texte. A citer parmi ces épisodes, un passage d'un effet terrifiant, exposé par les cuivres sur les paroles: *Il viendra pour juger les vivants et les morts.*

Sans sacrifier à l'unité, le compositeur a su trouver place pour un sentiment nouveau; l'impression de frayer est saisissante: les notes basses des trombones et des bassons et les bombardes de l'orgue rebondissent sur les appels des trompettes en la tonalité persistante de si bémol et aboutissent à une reprise reposante du thème, simplement exposé sur une pédale des timbales seules. C'est d'un effet dramatique très puissant et c'est pourtant toujours du grand art religieux. La musique de M. Klose, si compliquée qu'elle puisse paraître à la première audition, ne sort jamais de son cadre.

Le *Sanctus*, dont les progressions à la quarte du début ne me paraissent pas tout à fait aussi originales que les autres parties de l'œuvre, se termine par un *Hosannah* triomphal avec des effets orchestraux foudroyants; les quatre dernières mesures où les flûtes se meurent sur un dessin décroissant des harpes, sont une trouvaille avec la tierce finale des deux cors. Cet *Hosannah* est repris après le *Benedictus* dans lequel le compositeur se montre également très bien inspiré.

Ce morceau, pour contralto-solo, plein de charme mélancolique, très sobrement accompagné par le petit orchestre, prouve que M. Klose a su s'approprier en maître la formule du style classique qui produit cette harmonie pour ainsi dire impassible d'un si grand effet d'opposition dans les œuvres religieuses; voilà une mélodie touchante et vraie, soutenue par une harmonie pleine et sonore.

Un compositeur chercheur du succès et flatteur du public aurait, après cette pause pénétrante de simplicité, cherché à terminer son œuvre par des sonorités à effet; M. Klose n'a pas fait cette faute; il est, respectueux du texte, resté dans la demi-teinte et cependant son *Agnus Dei*, avec rappel du thème du *Gloria*, est d'un effet intense, grâce à la parfaite concordance de la musique avec les paroles.

*
* *

Telle est l'œuvre première d'un jeune compatriote qui, pour tout juge impartial, paraît appelé à se placer au premier rang des musiciens contemporains; œuvre puis-

sante, débordante de sève et d'originalité et destinée à faire époque dans l'histoire de l'art religieux actuel. L'influence de Wagner peut s'y montrer quelquefois; l'*Amen* final sur la pédale persistante ré, do, si, la, peut être inspirée des conclusions foudroyantes d'Anton Bruckner, le grand maître viennois; l'on peut reprocher à M. Klose l'abus des notes haut perchées dans les chœurs, l'abus aussi des remplissages de cors et les doublures de basse par les trombones qui alourdissent parfois son instrumentation. N'importe, voilà une œuvre, belle et grande, une dans l'ensemble, une dans chacune de ses parties. Le tout a l'air taillé d'un seul bloc, sans reprises ni soudures: c'est une œuvre d'art sincère et puissante.

Lors des premières exécutions en Suisse de cette œuvre, une bonne partie du public condamna les « complications extraordinaires » qui nuisaient — prétendait-on — à la netteté de la forme, à la clarté de la pensée.

Il est aisé de dire qu'une œuvre d'art est inintelligible; il serait préférable de l'étudier pour être à même de la comprendre. Mais il est malheureusement des aveugles qui n'ont pas conscience de leur cécité. Telle cette folle dont parle Sénèque à son ami Lucilius: « Elle ne sent point qu'elle est aveugle et presse constamment son gouverneur de l'emmenner, disant que c'est ma maison qui est obscure. »

E. JAQUES-DALCROZE.



CHRONIQUE



GENÈVE. — La saison des concerts symphoniques est terminée. A huit jours d'intervalle, nous avons eu le concert au bénéfice de l'orchestre et le dernier concert d'abonnement. Deux violonistes étaient les solistes de ces deux concerts. Mais entre les deux il serait cruel d'établir une comparaison. Il était assez dur pour M. Brun d'arriver chez nous alors que le violon d'Ysaye vibrait encore dans notre souvenir, pour que nous ne soyons pas tenté d'abuser d'une situation que l'honorable professeur du Conservatoire de Paris n'avait évidemment pas cherchée. Ysaye est un géant dont tout violoniste peut reconnaître la supériorité sans craindre de se diminuer. Il a ce qui ne s'acquiert pas, ce qui est essentiellement le sceau du génie-né, la personnalité, l'individualité; il est une des rares âmes élues. Tous ceux qui l'ont entendu ont éprouvé une émotion qui peut se sentir, mais non s'analyser. Comme Prométhée, il a arraché à Jupiter une étincelle du feu divin, et tout son jeu est animé, vivifié par ce puissant ferment. Le maître a interprété le superbe concerto de Lalo, œuvre d'un grand souffle, malheureusement un peu déparée par le manque d'équilibre des diverses parties; le *finale*