

Zeitschrift: La vie musicale : revue bimensuelle de la musique suisse et étrangère
Herausgeber: Association des musiciens suisses
Band: 2 (1908-1909)
Heft: 2

Artikel: Les oratorios de Haydn
Autor: Brenet, Michel
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1068786>

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: 12.01.2026

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

La Vie Musicale

SOMMAIRE : Les oratorios de Haydn, MICHEL BRENET. — Sarasate, GUSTAVE KOECKERT. — La musique en Suisse : Suisse romande ; Suisse allemande. — La musique à l'Etranger : France, LÉON VALLAS ; Les représentations wagnériennes de Munich, D^r EDGAR ISTEEL. — Echos et Nouvelles. — Nécrologie. — Bibliographie. — Calendrier musical.

Les oratorios de Haydn¹.

De tout ce que Haydn avait entendu à Londres, rien n'avait pu le surprendre et l'intéresser autant que les ouvrages de Hændel. Sans parler des concerts fragmentaires, tels que ceux de l'« Académie de musique ancienne », où se succédaient des airs et morceaux détachés, il avait assisté les 23, 26 et 28 mai et 1^{er} juin 1791 aux quatre séances de la « Commémoration de Hændel »² pendant lesquelles un millier de chanteurs et d'instrumentistes avaient exécuté *Israël en Egypte*, *le Messie*, l'Antienne funèbre, l'Antienne du couronnement, le *Jubilate* et deux concertos d'orgue en entier, avec des extraits de *Saul*, de *Judas Macchabée*, de *Samson* et de *Jephté*. La beauté des œuvres et l'ampleur de l'interprétation produisirent sur Haydn une très forte impression ; à la fin de l'« Alleluia » du *Messie*, on l'entendit s'écrier : « Il est notre maître à tous ! »³ Lors donc que, pendant son second voyage, l'idée d'écrire un oratorio lui fut suggérée par Salomon, il se prêta volontiers à la réalisation d'un projet qui tendait à le présenter comme le successeur et l'héritier de Hændel, sans que la différence des temps et des tempéraments permit d'établir entre eux de comparaison directe.

Jusque-là, Haydn n'avait qu'une seule fois abordé le genre de l'oratorio⁴ ; en écrivant *il Ritorno di Tobia*, il s'était conformé aux habitudes de l'école italo-germanique, fixées ou adoptées par Hasse, Graun, Caldara, Reuter, qui confondaient les formes de l'oratorio avec celles de l'opéra⁵. Le poème de *la Création*, autrefois préparé pour Hændel d'après la Genèse et *le Paradis perdu* de Milton, traduit de l'anglais en allemand par Gerhard Van Swieten et accom-

¹ L'auteur de ces pages, qui veut bien s'inscrire au nombre des collaborateurs de la *Vie Musicale*, nous communique les bonnes feuilles d'un ouvrage sur *J. Haydn* qui paraîtra très prochainement à la librairie Alcan, dans l'excellente collection des « Maîtres de la musique ».

² Cette fête célébrée pour la première fois en 1784 s'était renouvelée en 1785, 1786, 1787 et 1790. La « Commémoration » de 1791 fut la dernière du siècle.

³ En constatant l'effet produit sur Haydn, Mozart et Beethoven par l'audition ou la lecture des œuvres de Hændel, il faut se rappeler que celles de Jean-Sébastien Bach étaient alors presque inconnues.

⁴ L'oratorio *Abramo ed Isacco*, faussement attribué à Haydn, a été restitué à Giuseppe Misliweczek.

⁵ Reuter annonçait par l'ouverture le caractère profane ou sacré de l'ouvrage ; en tête de ses opéras, il plaçait une ouverture à l'italienne, divisée en trois parties : en tête de ses oratorios, une ouverture à la française en deux parties (introduction grave et allegro fugué). Une fois cet avertissement donné, il coulait dans les moules ordinaires le reste de la partition.

modé au goût qui inclinait alors toutes les littératures vers la peinture idyllique des « harmonies de la nature », allait permettre à Haydn d'imprimer à l'oratorio une direction nouvelle, semi religieuse et semi descriptive. A maintes reprises déjà, dans des compositions antérieures, il avait pris un plaisir manifeste à transporter dans sa musique de plus ou moins distinctes images musicales : des « tempêtes marines » dans un air de *l'Incontro improvviso*, dans la première scène de la *Vera Costanza*, dans un chœur ajouté en 1784 au *Ritorno di Tobia*, dans le morceau composé sous le titre même de « la Tempête » pour les concerts de Salomon ; une imitation du balancement des flots, dans un monologue d'*Orlando paladino* ; des dessins figurant des sanglots ou des « torrents de larmes », dans le *Stabat Mater* ; des « bruits de guerre » ou des musiques de chasse, dans des airs d'opéra, des ouvertures, des symphonies : tout cela, esquissé, épars, allait se préciser, s'affirmer, et acquérir une telle importance, que le côté descriptif du poème et de la musique prendrait le pas sur l'élément lyrique et sacré, jusque-là regardé comme le fond et la raison d'être de l'oratorio biblique.

Sans doute, des « modèles » de peinture musicale existent chez Hændel ; une foule d'effets imitatifs soulignent, dans *Israël en Egypte*, les phases d'une narration épique ; mais comme dans les portraits des peintres primitifs, la figure humaine occupe, en plein relief, le premier plan, et c'est par une fenêtre ouverte, par la percée d'une colonnade fuyante, par l'écartement d'une tenture soulevée, que s'offre à notre regard une échappée sur un paysage lointain, d'une profondeur et d'une minutie singulières. Haydn dispose inversement son œuvre : il fait du paysage le centre de son tableau et il entoure l'homme de détails agrandis, d'ombres portées qui, possédant hors de lui leur beauté propre, revendiquent parfois à son détriment la principale place.

C'est par la « représentation du chaos » que s'ouvre *la Création*. Il ne faut pas se demander si vingt-cinq ans plus tard un Berlioz, ou même du temps de Haydn un Lesueur, auraient trouvé dans un tel programme matière à des développements plus saisissants, formés de motifs plus heurtés, de dissonances plus âpres, de sonorités plus éclatantes. Malgré, ou peut-être à cause de toutes les splendeurs expressives auxquelles nous ont accoutumés les maîtres de l'orchestre moderne, nous devons admirer la simplicité des moyens par lesquels le « papa Haydn » s'est tiré, non sans grandeur, ni sans adresse, d'un pas si difficile. Pour lui, qui « pensait en sonate » et chez qui toute pensée musicale naissait cristallisée en formes symétriques, le « chaos » devait consister dans la dérogation au plan et à la régularité traditionnels : et c'est bien ainsi qu'il vise à en imposer la sensation aux auditeurs ; au lieu des motifs arrondis, des périodes égales, qui, d'habitude, exposent en termes nets l'argument de son discours et dont ensuite l'oreille et l'esprit de l'auditeur se plaisent à suivre le développement logique, il se sert de membres de phrases abrégés et comme incomplets, par lesquels il veut inspirer un sentiment inquiétant d'attente et d'incertitude ; plus sera alourdi le poids de cette incertitude, plus paraîtra miraculeuse l'explosion de l'accord d'*ut* majeur, soudainement entonné en pleine force, par toutes les voix et tous les instruments, sur les mots : « Et la lumière fut »¹.

¹ Mme de Staël, qui avait entendu *la Création* à Vienne, disait de ce célèbre passage et des descriptions qui le suivent, que Haydn « nuisait à son talent par son esprit même », et elle citait avec complai-

Toute la suite de récits et d'airs par lesquels les trois archanges annoncent et commentent les phases de la Création, est traitée dans la même acception descriptive avec un continuel souci du détail qui fait image. Dieu ayant séparé le jour de la nuit, la confusion cesse, l'ordre règne : un petit dessin serré, agité, modulant, cède la place à de paisibles notes blanches, à une tonalité bien définie ; les esprits des ténèbres s'enfoncent dans la nuit éternelle : la direction du motif marque leur chute, dont le chœur achève de peindre la confusion en échafaudant sur ce motif des réponses canoniques ; puis, sitôt la troupe infernale disparue, le chœur, par une joyeuse et franche mélodie, chante le monde nouveau qui a surgi au commandement divin. L'ingénieuse beauté de ces oppositions nous les ferait accepter comme des trouvailles de génie, si Haydn, en les imaginant, avait su se dérober aux lois tyranniques des formes ; le *da capo*, le fastidieux *da capo* de l'opéra italien, en réitérant un effet dont toute la puissance réside dans son réalisme même, annihile cette puissance et réduit cet effet à ne sembler qu'un artifice. Faut-il donc avouer que la musique de Haydn, ainsi que son visage dans des portraits tracés à quarante années de distance, reste immuablement couverte de la « perruque à queue », qu'il ne voulut jamais quitter ? et, tout compte fait, faut-il le lui reprocher ? n'est-ce pas inconsidérément que nous osons en sourire ? Les formes de la pensée de Haydn sont adéquates au contenu de cette pensée ; rompre avec elles eût été de sa part faire acte révolutionnaire et risquer des disparates dont nous serions plus choqué que de quelques rides. Nous aimons les œuvres de Haydn pour leur sincérité, leur probité, voire leur douce naïveté, autant que pour leur saine et heureuse vigueur, leur constante sénérité. N'apportons pas trop des raffinements du criticisme moderne dans l'examen de *la Création*. Réjouissons-nous, avec Haydn, de la beauté du monde. Amusons-nous avec lui de voir les fleuves rouler leurs vagues régulières en ondulations égales et les collines s'élever par sauts de quintes et de sixtes ; écoutons murmurer les ruisseaux dans la prairie, et l'ange Gabriel chanter en style orné sur le rythme pastoral la balsamique haleine des fleurs. Suivons un à un les miracles de la semaine divine et sachons, comme en un temple, « nous unir » aux sentiments pieux que le chœur, s'inspirant des psaumes de David, exprime en contrepoints magnifiques. « Les cieux racontent la gloire de Dieu », dit-il pour clore la première partie ; et dans la seconde, après que Gabriel a évoqué tous les gazouillements aimables des oiseaux, et Raphaël, — une basse, — les ébats des poissons au fond des eaux ; après que nous avons entendu le lion rugir sur un trille en ré bémol, s'élancer le tigre, le cerf, le cheval, sur des rythmes appropriés à leur allure, et défiler jusqu'aux insectes, — comme en un tableau de Breughel ou une « arche de Noé » fabriquée à Nuremberg, — le trio des archanges interrompt la peinture du paysage animé pour s'écrier, en un fervent élan lyrique : « O Dieu, qui comptera tes œuvres ? » « Dieu est grand dans

sance le *bon mot* d'un auditeur, d'après lequel, au moment où la lumière jaillit, il faudrait se boucher les oreilles (*De l'Allemagne*, chap. XXXII). — On peut trouver dans le même passage un curieux exemple des altérations qui s'introduisent dans les œuvres les plus claires par le fait d'interprétations erronées, devenues « traditionnelles » : en 1872, W. Oppel raconta dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* (n° 30, du 24 juillet 1872) que, dans une société chorale de Leipzig, s'était « depuis longtemps » établie l'habitude d'amener par un *crescendo* le mot final dans la phrase « und es war Licht ! » (et la lumière fut), et qu'un nouveau chef de chœurs, s'appuyant sur les indications de la partition et sur le sens des paroles chantées, n'arriva pas sans peine et sans discussions à supprimer cette malencontreuse gradation.

sa puissance », réplique le chœur, et sur ses fortes harmonies les voix des solistes étagent de triomphantes vocalises.

Le grand *Alleluia* développé en double fugue, qui clôt la seconde partie, marque le point culminant du chef d'œuvre. Malgré toutes les beautés répandues dans le reste de la partition, un sentiment de lassitude gagne peu à peu l'auditeur, par le fait de la longueur de l'œuvre, et par la faute aussi du désir déraisonnable que l'on n'a pu réprimer, de voir Haydn s'élever, se surpasser encore, dès que, la description cessant, l'action commence, c'est-à-dire dès que la narration des trois archanges se trouvant achevée par le récit de la création de l'homme et de la femme, ceux-ci doivent intervenir. Ils n'ont pas en partage des mélodies moins coulantes, moins favorables à la voix, moins agréables à l'oreille, que n'en interprétaient auparavant les récitants ; dans leur premier duo, Haydn a inventé un effet d'accompagnement psalmodique qui était alors très nouveau et dont beaucoup de musiciens ne manquèrent pas de se servir.

Le chœur qui s'enchaîne à ce duo, avec son brillant accompagnement, et le chœur final, entremêlé de vigoureux *tutti* et de quatuors fugués, vocalisés, ne sont pas non plus d'une facture moins admirable, d'un effet moins puissant, que ceux de la première et de la deuxième parties : leur seul tort est d'en continuer l'éloquence, sans assez la renouveler.

.....
MICHEL BRENET.

~~~~~  
*La Vie Musicale*, heureuse de faire place à l'article ci-dessus dont l'apparition ne pouvait être retardée, publiera dans son prochain numéro l'étude déjà annoncée de M. GASTON KNOSP : *Le Pantoun javanais*.  
~~~~~

SARASATE

La mort de Sarasate, survenue à Biarritz le 24 septembre, fait subir à l'art du violon une perte irréparable. C'est une figure unique qui disparaît. Son domaine était restreint, mais dans son domaine il régnait en maître absolu. Qui rejouera avec la même tendresse nonchalante, la même simplicité, le même rythme, le *Rondo capriccioso* que lui dédia St-Saëns ? Qui donnera au final du concerto de Mendelssohn le même éclat, la même grâce, la même souplesse ? Il ne faut pas lui en vouloir si son âme, toute faite de soleil, est restée fermée à la tragédie beethovenienne et aux âpres beautés du protestantisme de Bach. Son art, tout d'inconscience, de naïveté subjective, n'avait-il pas sa place et sa raison d'être à côté de l'art réfléchi, voulu, objectif, de Joachim ? Quand Hans de Bülow disait : « Man kann Joachim nie zu viel und Sarasate nie zu wenig hören » (vous n'entendrez jamais assez Joachim, mais vous entendrez toujours trop Sarasate), n'était-il pas spirituellement injuste envers ce grand charmeur que fut Sarasate ? Certainement il eut tort de s'attaquer à la Chaconne de Bach et au Concerto de Beethoven, mais pardonnez cette erreur à son inconscience dépourvue d'autocritique. On a pu dire qu'il fallait aller entendre Sarasate... quand le concert était fini. Oui, quand après avoir terminé le programme qu'il croyait devoir composer pour satisfaire le public « sérieux », il répondait aux ovations de l'auditoire en jouant des danses espagnoles. Alors il était vraiment lui, l'interprète de l'âme espagnole, le folkloriste magicien. Il faut l'avoir entendu en son