

Zeitschrift: La vie musicale : revue bimensuelle de la musique suisse et étrangère
Herausgeber: Association des musiciens suisses
Band: 5 (1911-1912)
Heft: 16

Artikel: L'ode lyrique de Joseph Lauber
Autor: Monod, Edmond
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1068670>

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: 27.01.2026

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

La Vie Musicale

Directeur : Georges Humbert

Organe officiel, pour la Suisse romande, de l'Association des Musiciens suisses.

SOMMAIRE : L'« *Ode lyrique* » de Joseph Lauber, EDMOND MONOD. — Nos artistes (avec un portrait hors-texte): *Emile Cousin*, A. H. — La musique à l'étranger: *Allemagne*, MARCEL MONTANDON. — La musique en Suisse: Genève, EDM. MONOD ; Vaud, PH. S., HENRY REYMOND, J. ROUILLER ; Neuchâtel, MAX-E. PORRET. — Echos et Nouvelles. — Nécrologie. — Calendrier musical.

ILLUSTRATIONS : JOHANNES BRAHMS, dont la « Société de Chant sacré » de Genève exécutera prochainement le *Requiem allemand*.
EMILE COUSIN, violoniste.

Le prochain numéro de la *Vie Musicale* paraîtra le 15 mai 1912

L'Ode lyrique

de Joseph Lauber

M. J. Lauber a composé pour la XXII^{me} fête fédérale de chant, qui aura lieu à Neuchâtel en juillet prochain, une grande « *Ode lyrique* » pour soprano solo, baryton solo, chœur mixte, chœur d'hommes, chœur d'enfants et orchestre. Pas plus que le grand triptyque de Paul Robert, dont elle est inspirée, cette composition n'est une œuvre de circonstance, au sens péjoratif du mot. Comme la décoration du musée de Neuchâtel n'a été que l'occasion, pour le peintre, d'exprimer dans des tableaux de proportions exceptionnellement vastes sa foi religieuse d'une part, de l'autre son amour de la patrie et particulièrement de cette nature dont il a su rendre tout le charme pénétrant dans le premier panneau, de même la fête de chant a été pour le musicien, l'occasion de réaliser une idée qui lui tenait dès longtemps à cœur. Il suffit de feuilleter la partition pour piano et chant, qui vient de paraître, pour se convaincre qu'en effet il y a mis tout son cœur. Amoureux passionné du sol natal, il a lui aussi conservé au fond de son âme des aspirations religieuses assez vivaces pour adapter sans effort sa conception musicale à celle de Paul Robert.

Entre le peintre et le musicien, il fallait un intermédiaire. M. Lauber a eu le grand bonheur de trouver en M. Charles Meckenstock un poète assez souple pour se plier à toutes ses exigences, et assez bien doué pour que son texte se ressente à peine des entraves que lui imposait la musique, ici reine incontestée. En effet, les indications données étaient des plus précises : il fallait là un solo d'une dizaine de vers, ici un chœur d'hommes de trois strophes, et ainsi de suite. Malgré cela, les vers sont agréables, souvent bien frappés, les chevilles pas trop nombreuses, et — mérite qui prime les autres — l'expression poétique en général admirablement apte à être mise en musique.

L'ode — il faut prendre ce mot dans le sens très large qu'il avait en Grèce de poème destiné à être mis en musique — est avant tout *lyrique*, comme le titre l'indique : c'est une série de tableaux ; les personnages paraissent un à un, ou par groupes formant des touts ; une fois seulement le poème devient un véritable dialogue, deux ou trois fois se présentent des contrastes qu'on peut qualifier de dramatiques. L'œuvre est, comme le triptyque, divisée en trois parties, que j'analyserai sommairement : comme on a déjà parlé ailleurs du livret, les lecteurs de cette revue *musicale* ne m'en voudront pas d'insister surtout sur la musique.

La première partie, intitulée *In terra pax*, décrit d'abord les beautés de la nature. Des chœurs mixtes, des chœurs d'hommes célèbrent les travaux de l'été, la paix des champs, le repos après le travail. La musique est d'une fraîcheur exquise. J'apprécie surtout l'alternance heureuse d'un intermezzo en notes égales d'une simplicité charmante (*Au seuil de leurs demeures, Les vieillards sont assis*) avec un $\frac{6}{8}$ plein d'élan et de gaîté (*C'est l'été joyeux*). Après une sorte de récitatif mesuré de la *Grâce* divine — tous les *soli* sont mesurés, ils tiennent le milieu entre l'air et le récit — un chœur mixte exprime la mélancolie des « *espoirs trop longs* », des « *bonheurs trop courts* », des peines hors de proportion avec les résultats obtenus. Après une courte exhortation au courage, confiée aux enfants, apparaît l'*Esprit du mal*, la figure allégorique qui seule fait tache dans le panneau du triptyque de Robert, s'harmonisant si mal avec le paisible val de Ruz. Ce personnage est représenté avec une naïveté qui rappelle certains tableaux de primitifs. Comme un acteur qui commencerait par dire : « C'est moi qui suis le traître », il se dénonce lui-même comme semant partout la ruine et la mort, jusqu'au jour où Dieu « *Réhabilitera l'esprit et la matière Et vaincra le trépas* ». De même que le poète, dont la naïveté est sans doute intentionnelle, le musicien renonce à caractériser fortement l'*Esprit mauvais* : à moins que l'orchestration ne change totalement l'impression produite par le dessin musical, ce démon n'est coloré que de teintes assez pâles et ne paraît guère effrayant. Cette figure n'est pas plus à sa place dans le poème et dans la musique que dans le tableau : mais les auditeurs lui pardonneront son existence quand ils s'apercevront qu'elle est l'occasion d'un effet musical saisissant. A peine Satan a-t-il fini de parler, que dans un pianissimo angoissant, les enfants et les diverses voix du chœur mixte, entrant l'une après l'autre par des notes répétées, puis tenues, élèvent vers le ciel une plainte d'autant plus touchante qu'elle est plus douce. Alors une voix de soprano promet le pardon, tandis que le chœur redit encore une fois ou deux le court motif qui exprime ses craintes (« *troublant mystère* »). C'est là un des moments qu'on peut appeler dramatiques. La première partie se termine par une invocation à la Nature (double chœur) qui sera, après la victoire sur le mal « *un hymne admirable à la gloire de Jéhovah* ».

La seconde partie est intitulée *Erga homines benevolentia* (ces deux premiers titres latins, qui préparent le dernier *Gloria in excelsis Deo*, n'ont que des rapports lointains avec le texte). Elle nous transporte en hiver, et dans l'atmosphère des villes : là encore, on le voit, le poème se conforme assez strictement au triptyque. Une introduction orchestrale développe deux courts motifs, à terminaison semblable, l'un sur six notes, l'autre sur trois, en ton d'église (on peut les considérer comme appartenant tous deux au ton éolien). Le premier, prolongé, devient le thème d'une fugue superbement conduite (chœur mixte) qui se termine *fortissimo*. « *Le ciel est triste, c'est l'hiver* »... le paysan peut « *se reposer content, il a mis du pain dans sa huche* ». Ici se place un effet de contraste qui doit être saisissant, et sur lequel je n'hésite pas à attirer l'attention des auditeurs futurs. Le chœur mixte s'interrompt sans conclure, sur un accord de dominante, et au même instant débute, dans un murmure, sur une cadence évitée, un chœur d'hommes qui reprend, mais *en augmentation*, le thème de la fugue, thème dont la mélancolie se trouve singulièrement accrue par le redoublement des valeurs : « *Mais, dans les villes, on entend Comme un bourdonnement de ruches.* » C'est le chœur mixte qui, par un contrepoint en croches dans toutes les voix, éveille l'idée du bourdonnement, du bruit sourd du travail des villes. Le chœur se développe dans un crescendo impressif, pour finir *fortissimo* sur ces paroles : « *C'est la voix du succès, superbe, triomphante, C'est le cri des miséreux.* » — Suit une gracieuse chanson de l'horloger, agrémentée de *staccati* qui probablement, à l'orchestre, sont des *pizzicati* et peut-être des sonneries (quelques coups discrets de triangle, j'imagine) ; puis un solo de la toute-puissante *Industrie* (que j'aimerais mieux voir appeler la Fortune) accompagné du triste motif sur trois notes déjà annoncé dans le prélude. Ce motif sert encore d'accompagnement (en carillon) à un chœur mixte, sorte de choral dans le ton éolien, dont la mélancolie en quelque sorte religieuse n'exprime guère le sens des paroles, du moins à la fin : « *Pour vivre, soyons forts ; Entrons dans la cohue* », etc. Ensuite le mouvement s'accélère ; un chœur d'hommes en un $\frac{6}{8}$ plein d'allure, paraphrase la parole biblique : « *Mangeons et buvons, car demain nous mourrons* ». A l'impiété, à la cupidité des hommes s'opposent — encore un contraste très bien venu — les candides reproches d'un chœur d'enfants, qui les exhorte à implorer le pardon de Dieu. Ce chœur, en ton phrygien, dont l'accompagnement ne descend pas au-dessous du *fa* du contralto, doit produire l'effet d'un message du ciel transmis par la bouche des enfants. *L'Ange du jugement* menace de frapper dans sa colère : les enfants, reprenant leur thème, cherchent à arrêter le bras vengeur. Mais un chœur mixte confirme les paroles de l'ange et se souvient que Dieu a promis de châtier le méchant : pour citer les paroles divines, M. Lauber, imitant en cela les maîtres du moyen âge, a recours non à un solo, mais à la voix impersonnelle du chœur et à la forme traditionnelle de la fugue. On croit d'abord à une fugue classique à quatre voix : le motif (de huit mesures) est exposé régulièrement par les quatre parties du chœur mixte ; on s'attend à un *épisode*, lorsque le chœur d'hommes tout entier entonne une cinquième fois le *sujet* à l'unisson et à pleine voix, de sorte que la fugue continue à cinq parties réelles, magistralement menées. Un chœur mixte, anticipant sur la troisième partie — sans doute pour faire de chacune des faces du triptyque une sorte de tout complet — termine en glorifiant le Dieu qui « *s'est repenti* » et a pardonné. L'usage fréquent des gammes anciennes, du mode mineur privé de sensible, donne à cette partie une physionomie toute spéciale.

La troisième et dernière partie contient beaucoup de théologie et beaucoup de travail contrapuntique un peu aride. L'artiste moderne qui cherche à peindre la félicité supra-terrestre a peine à échapper à la fois aux deux écueils qui le guettent ; d'un côté la froideur conventionnelle, de l'autre le mauvais goût et le ridicule. P. Robert représente un paradis traditionnel qui, avec ses anges et ses bêtes apocalyptiques, me laisse assez froid. M. Meckenstock célèbre Celui qui était et qui est à venir, créateur du monde *ex nihilo*, les robes lavées dans le sang de l'Agneau, la Parole qui était avec Dieu et qui était Dieu... ; toute la théologie orthodoxe est dans cette dernière partie. M. Lauber, heureusement, ne s'est pas astreint à des efforts nécessairement vains de peinture musicale. Il écrit, semble-t-il, des morceaux de *musique pure*, auxquels il adapte des paroles. Il use ici plus encore que dans les autres parties du style du contrepoint, qui paraît toujours un peu vieilli. J'admire son grand talent de polyphoniste à la manière classique ; j'en relèverai, entre autres, un spécimen, la grande fugue « *Saint, Saint, Saint* », dont le thème, formé de 6 mesures à $\frac{4}{2}$, est d'une mâle énergie. Mais ce style, employé de nos jours, n'a guère le don de m'émuvoir ; il en est de lui comme de tout ce qui est trop conventionnel, trop prévu d'avance. Peut-être d'ailleurs, un autre style choquerait-il, appliqué à de pareil sujets ; nous sommes ainsi faits que nous croirions manquer de respect à la religion si nous n'exprimions des vérités vieilles de deux mille ans en un style âgé de deux siècles au moins. En effet, il y a dans cette troisième partie une exception à la règle, et si je m'en félicite au point de vue purement musical, je ne puis que la regretter au point de vue de l'expression : il s'agit du passage où entre en scène l'*Ange de l'Evangile*. Avec ses accords de neuvième qui rappellent vaguement Franck, et son charmant intermezzo en sixtes et en tierces fluides, ce fragment est exquis ; mais je l'entendrais sans les paroles que je songerais à tout plutôt qu'à une histoire de la préexistence de Christ. — Heureusement, on rencontre dans cette troisième partie des moments d'inspiration plus humaine. Par une contradiction très heureuse, les habitants de la *nouvelle terre*, où tout est bonheur, songent aux temps anciens ; l'archange Michel leur rappelle les actes de vengeance du Dieu de justice : alors s'engage un dialogue poignant, dont la beauté dramatique est accrue encore par une musique merveilleusement appropriée. « *Mon bras a frappé le menteur* », dit l'archange : — « *Ayez pitié, Seigneur* », soupire l'humanité, courbée à nouveau sous le poids des fautes passées, « *nous fûmes les menteurs... ayez pitié* ». — « *J'ai frappé le blasphémateur. — Ayez pitié, Seigneur, nous fûmes de l'orgueil les victimes...* » Et ainsi de suite, les appels à la miséricorde se faisant plus rapprochés à la fin. La phrase « *Ayez pitié* », prononcée deux fois *pianissimo* par tous, enfants, chœur mixte et chœur d'hommes, et répétée ensuite à pleine voix, est une formule descendante dans le premier ton (dorien), soutenue par des accords dissonants d'une grande intensité d'expression. La colère de l'archange s'apaise, et les derniers *Pitié, Seigneur*, s'éteignent dans un *ppp* aussi doux que possible. Tout ce fragment doit produire à l'audition une impression profonde — tant il est vrai que seuls les hommes comme nous nous intéressent, et qu'un bonheur véritablement parfait, s'il est autre chose qu'un idéal irréalisable, nous laisse complètement indifférents. — Le double chœur final (*Les temps sont révolus*) dont l'inspiration poétique est humaine aussi, est très important par l'étendue ; malgré la somme de travail et de talent qu'il représente, il n'est pas à la hauteur de ce qui précède, au point de vue de la chaleur expressive ; mais il fait appel

à toutes les ressources des voix et de l'orchestre (les trombones y apparaissent, je crois, pour la première fois) et clôt dignement la grande œuvre.

N'ayant eu en mains que la partition de piano et chant, autant dire un dessin, je n'ai pu me faire une idée de ce qu'y ajoute le coloris instrumental ; sans doute, cette part n'est pas petite : on sait avec quel goût et quelle *maestria* M. Lauber manie l'orchestre. J'espère toutefois, dans cet examen déjà trop long — et pourtant trop bref — en avoir dit assez pour inspirer à ceux qui pourront se rendre à Neuchâtel le désir d'entendre l'*Ode lyrique*. Ils emporteront sans doute de cette audition des impressions fortes et bien-faisantes. Malgré les vastes dimensions de l'œuvre, ils n'y trouveront pas beaucoup de longueurs. A part certaines marches harmoniques un peu fréquentes, et la place faite au contrepoint classique, l'intérêt ne faiblit pas un instant ; les deux premières parties surtout sont variées avec beaucoup d'art. Le style musical est, naturellement, exempt de toute recherche ultra-moderne : la simplicité était commandée par la nature du sujet (il s'agit de fresques aux larges touches) et aussi par les imposantes masses chorales mises en jeu. Or, il est difficile aujourd'hui, quand on veut rester simple, d'esquiver tout reproche de banalité. Si M. Lauber n'y échappe pas toujours, il fait preuve aussi, en maintes pages, d'une remarquable fertilité d'invention mélodique et harmonique. Chez lui, la simplicité n'exclut pas le soin des détails de la polyphonie ; les chœurs paraissent admirablement écrits pour les voix. Mais par-dessus tout, c'est une œuvre éminemment sincère, d'une noblesse d'inspiration qui ne se dément pas. On y chercherait vainement une seule ligne empreinte de vulgarité. Partout on y respire un air vivifiant et pur, partout on voit s'ouvrir devant soi de vastes horizons, comme sur les hauts sommets, si chers à l'auteur, des Alpes de sa patrie.

EDMOND MONOD.

Nos artistes :

avec un portrait hors texte.

Emile Cousin



'EST un artiste vaudois qui, après avoir professé, depuis 1902, au Conservatoire de musique de Berne, revient au pays. Car, s'il est né à Bâle en 1878, M. Emile Cousin n'en est pas moins Vaudois. Il a fait de brillantes études de violon à Bâle d'abord, puis à Cologne, à Genève et à la « Royal academy » de Londres, où il se perfectionna auprès du célèbre Sauret.

A Berne, tout en accomplissant les devoirs du professorat, M. Emile Cousin a fait partie du Quatuor d'archets et occupé un pupitre de pre-