Zeitschrift: La musique en Suisse : organe de la Suisse française
Band: 1 (1901-1902)
Heft: 5

Artikel: Gabriel Fauré [suite]
Autor: Imbert, Hugues
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1029831

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: 18.02.2026

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

1re Année - No 5 - 1er Novembre 1901

La Musique en Suisse

ORGANE de la SUISSE FRANÇAISE

Paraissant le 1er & le 15 de chaque Mois

Abonnement d'un An: Suisse 6 francs, Étranger 7 francs

Rédacteur en Chef:
E. JAQUES-DALCROZE
Cité 20 - Genève

Éditeurs-Administrateurs:
DELACHAUX & NIESTLÉ, à Neuchâtel
W. SANDOZ, éditeur de musique, à Neuchâtel

GABRIEL FAURÉ

Suite.

Musicien de race, artiste dans toutes les acceptions du mot, Gabriel Fauré ne paraît se rattacher à aucun des compositeurs français qui l'ont précédé. Sa nature fine, distinguée, l'a entraîné vers l'école sentimentale et rêveuse d'outre-Rhin, vers celle qui a trouvé son expression la plus poétique en Schumann et en Brahms. De l'ensemble de ses compositions il résulte un art complexe et très raffiné, qui ne peut séduire de suite les foules, mais qui passionne ceux qui, les étudiant à loisir, sont entraînés par le charme qui s'en dégage. Au premier abord le faire n'est ni très frappant ni très puissant; il y a chez lui de l'impressioniste, mais de l'impressioniste qui sait bien son métier. Son œuvre a eu une influence fort discrète; elle ne pouvait guère trouver beaucoup d'imitateurs à une époque où la magie du style wagnérien a emporté vers le drame lyrique la majeure partie des jeunes compositeurs français. En avançant dans sa carrière, Gabriel Fauré a été amené à devenir plus subtil, plus tourmenté; les pages de la seconde manière sont poussées aussi loin que possible dans la recherche des harmonies. On ne saurait dire si cette évolution, à laquelle le compositeur semble être arrivé naturellement, aura grandi son talent. Il faut être placé un peu de recul pour formuler une opinion juste à ce sujet. L'avenir seul en décidera.

Le genre mélodique est la première voie dans laquelle G. Fauré est entré et presque du premier coup, il a donné une note très personnelle. Dans les premiers *Lieder*, *Le papillon et la fleur*, — *Mai* (op. 1, nos 1 et 2), *Dans les ruines d'une abbaye*, — *Les matelots* (op. 2, nos 1 et 2), on ne rencontre plus cette répétition si fatigante, si banale de certaines périodes; mais en revanche on y trouve déjà une préoccupation de rendre le sujet avec une grande vérité et une mélancolie non sans charme. A partir de l'œuvre 3, no 1, *Seule*, jusqu'à *La bonne chanson* (op. 61), tous les *lieder* composés par lui sont, au point de vue de l'inspiration et du travail, d'une venue qui indique bien sa riche organisation musicale. On reconnaît l'artiste avec ses tendances, mélange de tristesse et de rêverie, si particulières au génie allemand. La physionomie de ces mélodies ne comporte pas l'éclat de rire, mais souvent un sourire agréablement chif-

fonné ou mélancolique. Marquées au coin de la distinction et de l'originalité, elles traduisent aussi bien dans la partie du chant que dans celle du clavier, les vers avec le plus rare bonheur; il s'en dégage un charme qui se prolonge bien longtemps après que les dernières notes se sont envolées. Le cadre restreint de cette étude ne nous permet pas malheureusement de donner l'analyse de tous ces Lieder qui forment un recueil des plus riches. Que d'impressions délicieuses et diverses à noter dans la *sérénade toscane,* le *Lamento*, dédié à Mme Viardot, *Lydia,* sur les vers de Leconte de Lisle, l'*Absent,* qui éveille un écho de la ravissante rêverie de Schumann « L'enfant dort », *Après un rêve*, de sentiment également schumannien, le duo pour soprani *Puisqu'ici-bas toute âme*, page de haute envolée! Dans le *Cantique de Racine,* quatuor vocal ou chœur, la muse a divinement bien inspiré le musicien; nulle trace de recherche. *Les Djinns* (chœur à quatre voix), composés sur la poésie bien connue des « Orientales », devaient tenter la nature de Fauré par le côté exotique; il fut un heureux et fidèle traducteur de Victor Hugo. On serait tenté de rapprocher *Nell* de tel *lied* de Brahms; puis *Automne* nous ramènerait aux styles de Schubert et de Schumann, notamment au point de vue de l'expression dramatique. Puis voici le *Poème d'un jour*, contenant trois *Lieder* écrits sur la poésie de M. Grandmougin, — le *Ruisseau*, chœur pour voix de femmes, qui possède la puissance prestigieuse de l'attrait, les *Berceaux*, le *Secret*, le *Nocturne, notre amour*, *Noël,* les *Roses d'Ispahan*, une des pages vocales qui eurent le plus de retentissement, *Clair de lune*, les *Larmes*, le *Spleen*, la *Rose, Green*, *Au cimetière....*, mélodies remplies de subtilité et de charme. On s'achemine alors, par des sentiers plus abrupts où seront cueillies encore le long des haies de jolies fleurs au parfum sauvage et troublant, vers une série de *Lieder*, dans lesquels les harmonies sont beaucoup plus cherchées et notamment vers *La bonne chanson* sur les vers du poète Verlaine. Les modulations y sont incessantes et notre oreille a d'abord peine à s'y reconnaître, d'autant plus que l'exécution en est fort difficile. Il faut laisser faire le temps; il se pourrait que telles pages qui, à la lecture, semblent aujourd'hui quelque peu pénibles et obscures, deviennent plus lumineuses en un avenir prochain.

En faisant une incursion dans la musique de chambre, G. Fauré a débuté par un coup de maître. Sa *Sonate* en *la* majeur pour piano et violon est une œuvre de premier ordre, dont l'*Allegro* débute par un motif empreint de cette passion familière à Schumann. L'*Andante* est au contraire d'un calme parfait, d'une mélancolie pénétrante, et le *Scherzo* d'une verve originale, suivi d'un *Trio* dans lequel le motif est d'une grâce et d'une délicatesse exquises. Son premier *quatuor* en *ut* mineur n'est pas moins remarquable; le point culminant en est l'*Adagio,* au sujet duquel il serait peut-être permis d'invoquer le grand nom de Beethoven. Il est, selon nous, supérieur au second *quatuor* en *sol* mineur, où l'auteur a suivi le même mouvement que celui qui l'entraîne dans ses derniers *Lieder* vers une recherche plus grande des modulations. Après avoir signalé l'adorable *Berceuse* pour piano et violon, l'*Elégie* pour piano et violoncelle, la *Suite d'orchestre* en *fa* d'un tissu fort serré, la mélancolique romance en *si* bémol pour violon et piano, il y aurait lieu de s'attarder un peu plus longtemps

sur la *Symphonie* en *ré* mineur, œuvre longuement méditée, *La naissance de Vénus*, scène mythologique pour soli, chœur et orchestre, d'un caractère plutôt sévère, d'une facture distinguée, jolie par certains épisodes gracieux, par le troublant des harmonies, par les teintes mélancoliques, *Le Madrigal,* pour quatre voix et orchestre, un petit chef-d'œuvre. Et nous arrivons à un grand chef-d'œuvre : *Le Requiem.* Il évoque immédiatement le souvenir du *Requiem allemand* de Johannes Brahms : ce n'est plus l'interprétation du sombre texte de l'office catholique, ce n'est plus le terrible drame avec toutes ses épouvantes et ses terreurs! Mais c'est une page pour ainsi dire d'un esprit antique, à travers laquelle passe un souffle romantique et printanier. A côté des pensées empreintes d'une tristesse non sans charme s'épanouissent les hymnes d'espérance! Que de rapprochements à faire entre ces deux belles Messes de *Requiem*, dans lesquelles les deux maîtres se sont rencontrés pour entourer le repos des morts d'une transparente clarté. La *Pavane* pour orchestre, avec chœur *ad libitum*, appartient, elle, à la catégorie des pièces qui peuvent être utilisées pour les danses anciennes ; aussi fut-elle exécutée dans ces conditions aux concerts de l'opéra.

La musique de scène que Fauré écrivit successivement pour *Caligula*, drame d'Alexandre Dumas, père, et *Shylock*, comédie de Shakespeare adaptée par M. Ed. Haraucourt, pièces représentées en 1888 et 1889 sur le théâtre de l'Odéon, se compose de parties symphoniques et chorales, ainsi que de *soli :* elle est destinée à commenter certains épisodes du drame ou de la comédie. Les pages délicates écrites pour *Caligula* sont un véritable travail d'artiste, exécuté sans que jamais l'auteur ait eu l'idée de plaire au public par des concessions quelconques. Il faudrait citer surtout les deux chœurs, « Les heures du jour » et « Les heures de la nuit », puis tout le cinquième acte, dans lequel l'élément musical joue un rôle plus important que dans les premiers. La musique de scène pour *Shylock* n'a pas moins de saveur que celle de *Caligula ;* elle est même plus considérable. Sans parler longuement des délicieux airs de ténor aux deuxième et troisième tableaux, dans lesquels l'alliance des timbres est ravissante, de la marche soulignant l'entrée des seigneurs au cinquième tableau et de celle non moins jolie qui se fait entendre au moment où Portia offre la bague à Bassanio, la conclusion poétique de la comédie de Shakespeare a été revêtue d'une trame musicale qui ne fait que lui donner plus de valeur. En l'enchantement d'un paysage vaporeux, avec des haies de roses sur lesquelles glisse un rayon argenté de la lune, le chant du violon s'élève : « La musique.... on dirait un frisson qui nous suit. » Comme cette musique tendre et rêveuse, presque orientale, se marie admirablement bien à ce décor séduisant, à la poésie de Shakespeare, « en cette nuit si belle qui convient aux accords d'une gracieuse harmonie, » pendant la scène dans laquelle Lorenzo explique à Jessica la puissance et les bienfaits de la divine musique.

(A suivre.) HUGUES IMBERT

La Société de chant du Conservatoire de Genève.

Suite et fin.

L'honorable professeur comprit bientôt qu'il fallait orienter la société vers les grandes œuvres musicales et que le temps des petits morceaux