

Servières, Georges.

Gabriel Fauré.

Gabriel Fauré.

1. [Notice](#)

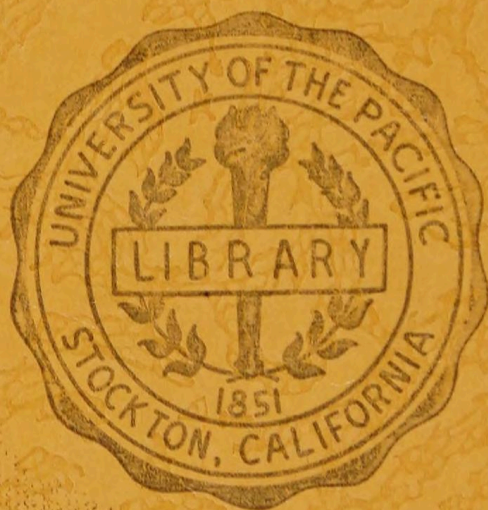
This book was produced in EPUB format by the Internet Archive.

The book pages were scanned and converted to EPUB format automatically. This process relies on optical character recognition, and is somewhat susceptible to errors. The book may not offer the correct reading sequence, and there may be weird characters, non-words, and incorrect guesses at structure. Some page numbers and headers or footers may remain from the scanned page. The process which identifies images might have found stray marks on the page which are not actually images from the book. The hidden page numbering which may be available to your ereader corresponds to the numbered pages in the print edition, but is not an exact match; page numbers will increment at the same rate as the corresponding print edition, but we may have started numbering before the print book's visible page numbers. The Internet Archive is working to improve the scanning process and resulting books, but in the meantime, we hope that this book will be useful to you.

The Internet Archive was founded in 1996 to build an Internet library and to promote universal access to all knowledge. The Archive's purposes include offering permanent access for researchers, historians, scholars, people with disabilities, and the general public to historical collections that exist in digital format. The Internet Archive includes texts, audio, moving images, and software as well as archived web pages, and provides specialized services for information access for the blind and other persons with disabilities.

Created with hocr-to-epub (v.1.0.0)

Servières, Georges. Gabriel Faur .



WITHDRAWN

ges SERVIERES Geor ee o 2

es Musiciens Célèbres

BRIEL FAURÉ









Par Geo

The text on this page is estimated to be only 17.00% accurate

sala ae ee

LES MUSICIENS CELEBRES GABRIEL FAURE

A LA MEME LIBRAIRIE LES MUSICIENS CELEBRES
 COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION Placée
 sous le Haut Patronage de L Administration des Beaux-Arts Fondée par
 Evie POIREE Directeur : M. AnprE PIRRO Professeur 4 la Sorbonne.
 Chaque volume de format in-8 (21 >< 14) contient 128 pages et 12
 planches hors texteAuber, par Ch, Mavaerse. Bach, par Th. GÉrorp
 Beethoven, par Vincent p'Inpy. Berlioz, par Arthur Coguar. Bizet, par
 Henry GauTaipr-Vitars. Boieldieu, par Lucien Auct pg LLassus César
 Franck, par Maurice EmmanurtChopin, par Elie Porée. Clavecinistes (Les),
 par André Pirro. Couperin, par A. Tessier. Félicien David, par René
 Brancour. Debussy. par Charles Koecarin. Gabriel Fauré, par G. Servibres.
 Glinka, par M.-D. GavyocorEssi. Gluck, par Jean v'Upine. Gounod, par P.-
 L. Hittemacser. Grétry, pac Henri de Curzon. Heendel, par Michel Brener.
 Hérold, par Arthur Poucin. Lalo, par Georges Srrvitres. Liszt, par M.-D.
 Garvocoressi. Lully, par Henri Prunières. Luthistes (Les), par Lionel pe La
 LauRENCILE. Massenet, par Charles Bouver. Méhul, par René Brancour.
 Histoire de la Langue Musicale, par Maurice Ewmanuev. 2 vol. in-8° avec
 683 exemples musicaux. . . 80 fr. (Ouvrage couronné par U Institut.)
 Histoire des Instruments de Musique, par René Brancour. 4 vol. in-8°, 16
 planches hors texte. . . . 25 fr. (Ouvrage couronné par IV Académie
 frangatse.) Le Ballet de Cour en France avant Benserade et Lully, par Henry
 Prunikres. 4 vol. in-8°, 16 pl. hors texte, nombreuses notations musicales.
 45 fr. (Ouvrage couronné par V Institut.) Mendelssohn, par P. de Sraecktin.
 Meyerbeer, par Henri DE Curzon. Mozart, par Camille BrLvaicor. Musique
 Chinoise (La), par L. Latoy. Musique Grégorienne (La), par Dom Augustin
 Gararb. Musique militaire (La), par Michel BRENET. Musique des
 Troubadours (La), par Jean Beck. Offenbach, par René Brancour.
 Organistes (Les), par Félix Rauce. Paganini, par J.-G. Prop'Homue.
 Palestrina, par Félix Raucev. Primitifs de la Musique française (Les), par
 Amédée Gasrouk. Rameau, par Liouel de la LAuREncIF. Reyer, par
 Adolphe Juttien, Rossini, par Lionel Dauriac. Schubert, par L.-A.
 Bourcautr-DucovuDRAY. Schumann, par Camille Mauerair. Smetana, par J.
 Tirrsor. Verdi, par Camille Brvvatsur. Violonistes (Les), par M. Pincaence.
 Weber, par Georges SERvVIERES. Qu'est-ce que la Danse, par Jean o'U
 pine. i vol, in-8°, 16 pl. hors texte. 45 tr. Wagner, par Elie Pointe. 4 vol. in-
 8°, {6 planches hors texte .. . 20 fr. Essais de Technique et d'Esthétique

Musicales. Le Discours musical. Son principe. Ses formes expressives.
 Précédé d'une étude sur Les Maîtres Chanteurs de Wagner, par E. Porte. {
 vol. in-8°, 650 notations musicales. Prix 5) 2)".cey ee oe OnE L'Opéra de
 Rameau. par Paul-Marie Masson. 1 vol. in 4°. 16 phototypies, 165exemples
 musicaux. . . 400 fr. La Vie intérieure deSchumann, par Robert Pirrov. 4
 vol. in-8°, 8 pl. hors texte. 20 fr Qu'est-ce que la musique, par Jean
 v'Upine. { vol. in-8°, 16 pl. hors texte. 55 eli aet

LES MUSICIENS CELEBRES GABRIEL FAURE PAR
GEORGES SERVIERES ETUDE CRITIQUE ILLUSTREE DE DOUZE
REPRODUCTIONS HORS TEXTE PARIS LIBRAIRIE RENOUARD
HENRI LAURENS, EDITEUR 6, RUE DE TOURNON (vI*) 1930 Tous
droits de traduction et de reproduction réservés.

The text on this page is estimated to be only 43.74% accurate

nN Vmiars a i (271997 OCT 26 1978 RSITY GF THE PAC): rr =
= UNIV Gees aseuvseaua 224s Se Cmwmmaaa=4

mee 0 a) 4S GABRIEL FAURE LA VIE L'Ariège est un des départements les plus pittoresques des Pyrénées. Ses montagnes ne profilent pas les plus hautes cimes de la chaîne qui sépare la France de l'Espagne, bien qu'elles atteignent et dépassent 2.800 mètres ; mais ses vallées où alternent prairies et forêts verdoyantes, donnent une sensation de fraîcheur délicieuse. Situé au confluent de l'Ariège et de l'Arget, le chef-lieu, Foix, érige sur un monticule les tours, ronde et quadrangulaires, du château des comtes de Foix, silhouette féodale plus imposante peut-être que la Cité de Carcassonne dont la base est moins élevée. Bâti dans la plaine, au nord de Foix, Pamiers compte une population plus nombreuse, mais offre au touriste un aspect moins intéressant; d'une butte plantée d'arbres et transformée en jardin public, qu'on appelle Le Castéla, on a vue sur l'Ariège, torrentueuse encore à Foix, qui s'étale ici dans un plus large lit et donne la vie aux Forges alimentées par le minerai de fer de la contrée. Une dérivation formant canal arrose les jardins qui bordent le Cours du Millam.

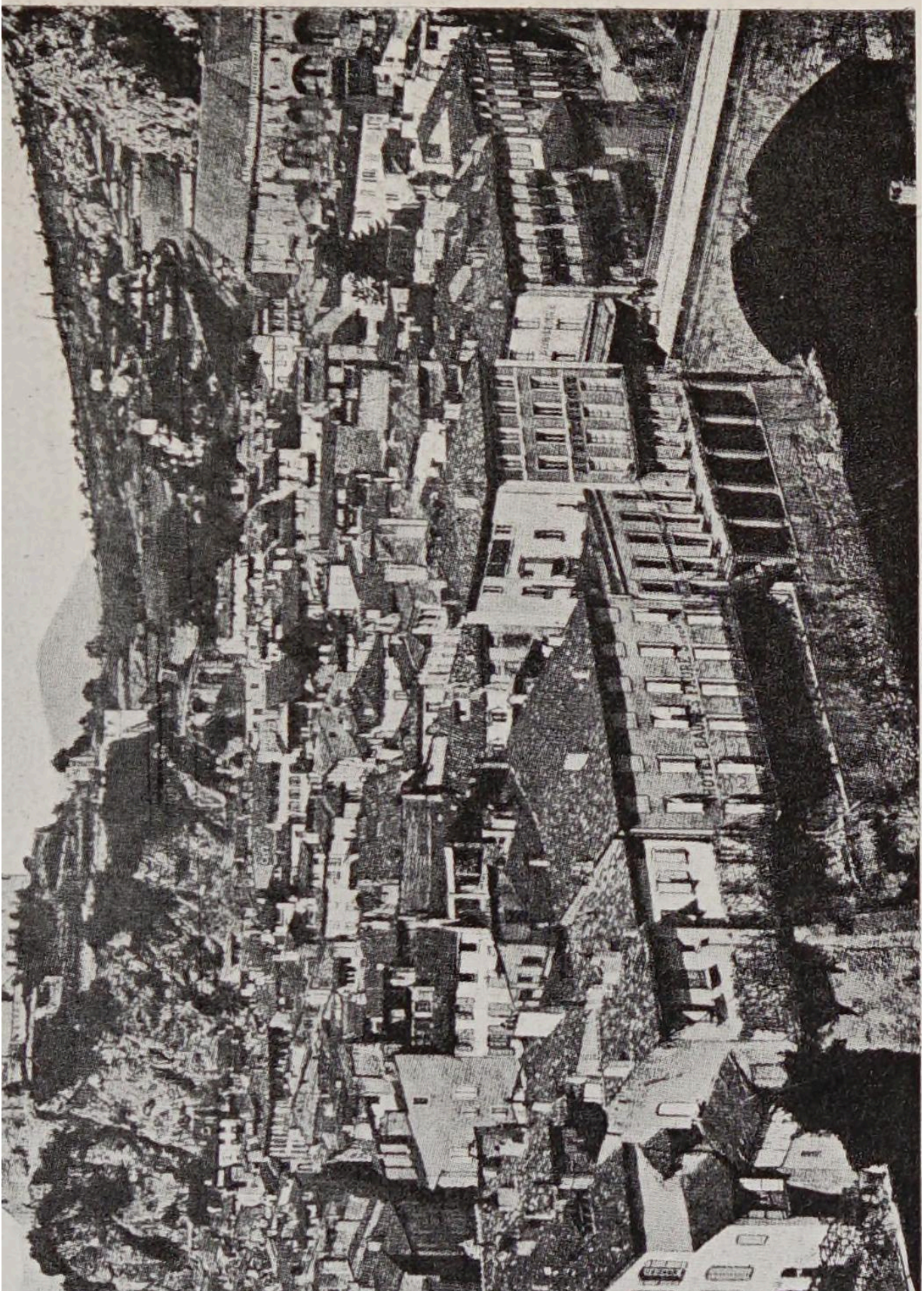
GABRIEL FAURE for} L'auteur d'une Description abrégée du département de l'Ariège, éditée à Foix en Van IX, Mercadier, dépeint ses habitants comme « vifs et courageux et propres aux Sciences et aux Arts qu'un petit nombre de citoyens y cultivent avec succès ». Gabriel Fauré, né à Pamiers en 1845, devait être l'une de ces exceptions. Ses ancêtres étaient ariégeois, de condition fort modeste ; ils exerçaient la profession de bouchers. Tel était son grand-père prénommé comme lui Gabriel. Il est curieux de remarquer à cette occasion, que les deux musiciens les plus raffinés que la France ait produits, Debussy et Fauré, étaient d'assez humble extraction. Les noms en é sont fréquents dans l'Ariège ; celui de Fauré est porté à Foix, à Saint-Girons ; un des hôtels de Foix s'appelle 'Hotel Fauré ; il a vue sur la rivière que longent la route et le chemin de fer. Frédéric Soulié était originaire de Foix ; son nom a été donné à une rue de la ville. Celle-ci n'a pas encore rendu le même honneur au musicien ; mais Pamiers a précédé le chef-lieu dans cette sorte d'hommage. Une plaque commémorative a été posée sur la maison natale de Fauré, 17, rue Major, près des Halles. Un buste, œuvre d'un jeune sculpteur local, M. André Méric, a été érigé le 4 septembre 1927, en présence du fils du compositeur, M. Philippe Fauré-Frémiet, du préfet et du député de l'Ariège, M. Cazals et de M. Raynald, sénateur. Il est placé dans une rocaille du Castela. C'est le 12 mai 1845", qu'est né Gabriel-Urbain Fauré, 1. Et non le 18, comme l'ont dit certaines notices. Le 413 est la date de l'acte de naissance. Le baptême se fit à Notre-Dame du Camp.

GABRIEL FAURE 7 sixième et dernier enfant de Toussaint-Honoré Fauré, âgé de trente-six ans et de Marie-Antoinette-Hélène Laléne, son épouse, âgée de trente-sept ans. Ce mariage avait été célébré le 29 novembre 1829, à Gaillac-Toulza, petite commune de la Haute-Garonne et Toussaint Fauré, — né à Foix le 8 octobre 1810, fils de Gabriel Fauré et de Marguerite Mesplé, — exerçait l'emploi modeste d'instituteur primaire. La femme qu'il épousa, Vapres l'acte de naissance, était « fille de Germain Laléne, capitaine retraité et de Marie-Anne-Guillemette Troy, mariés, demeurant à Gaillac-Toulza »; sur cet acte, le père du marié est qualifié de « propriétaire ». L'enfant fut envoyé en nourrice à Verniolles (entre Pamiers et Vareilles); il quitta Pamiers à l'âge de quatre ans lorsque son père, sous-inspecteur de l'instruction primaire, fut nommé à Foix, directeur de l'école normale de cette ville, par arrêté ministériel du 27 mars 1849; il occupa ce poste jusqu'en 1859. Cette école était placée à Montgaury, faubourg situé au sud et à moins d'un kilomètre de Foix, installée dans un ancien couvent désaffecté, vendu comme bien national en 1791 par le département de l'Ariège, racheté en 1840. Sanctuaire dédié à la Vierge et très fréquenté avant la Révolution comme lieu de pèlerinage, Montcaury, ombragé de grands arbres, est dans un site riant dont M. Philippe Fauré-Frémiet a donné la description. Le regard embrasse, en effet, d'un côté, la vallée de l'Ariège qui traverse Foix, de l'autre, celle de la Barcuillière où coule l'Arget. C'est là que jusqu'à neuf ans, vécut Gabriel Faure.

8 GABRIEL FAURE Un de ses biographes a raconté que, pris en affection par le curé de Rieucros, il se plaisait aux sons de Vharmonium et s'efforçait d'en manier les touches; on aurait inféré de ce fait l'indice d'une vocation musicale. Il n'y a là probablement qu'une de ces légendes sur les débuts des musiciens célèbres, inspirées de la précocité des Mozart et des Saint-Saëns. Quel est le bambin de quatre à cinq ans qui n'a soulevé le couvercle du clavier pour patouiller sur le piano des mixtures cacophoniques? Que le petit Gabriel ait manifesté ses dispositions musicales de cette manière ou de toute autre, elles furent remarquées par une dame qui conseilla aux parents de les développer et prononça devant eux le nom de l'Ecole de musique religieuse récemment fondée à Paris par Niedermeyer. Fermé à l'art musical, le père hésita d'abord, puis se décida à écrire au directeur de l'Ecole. Celui-ci répondit qu'il profiterait d'une tournée dans le Midi pour examiner le sujet. Il vint à Foix, se rendit compte des dons innés de Gabriel Fauré et l'accepta comme élève. L'enfant fut donc amené à Paris, à l'âge de neuf ans, pourvu d'une bourse du département. Au lieu des larges horizons de l'Ariège, de la vue des Pyrénées, des beaux ombrages de Montgauzy, ce fut la réclusion dans les bâtiments mesquins d'une école privée située près du boulevard de Clichy, au pied de Montmartre, rue Fromentin, l'étude du solfège, du plain-chant, du piano et de l'orgue, les devoirs d'harmonie et de contrepoint. L'Ecole Niedermeyer était une sorte de séminaire musical.

The text on this page is estimated to be only 36.75% accurate

XIO0d 9d AVALVAD ad LY AI1IA VI AG GNA “qn j-SulaMoL
ayoTD



10 GABRIEL FAURE Soumis & Vinternat, les élèves y menaient une vie conventuelle, « baignée de musique », mais qui comportait en outre une surveillance religieuse et une instruction littéraire confiées au clergé de Saint-Louis d'Antin. Louis Dietsch, — organiste de Saint-Eustache, — y enseignait l'harmonie; Clément Loret, élève du célèbre Lemmens, avait la classe d'orgue. Quant au directeur, il s'était réservé l'enseignement du chant grégorien et la classe supérieure de piano. Dans leurs promenades, les enfants chantaient des chansons en parties, des chœurs à cappella des compositeurs des ^{xv}^e et ^{xvi}^e siècles, car Niedermeyer s'efforçait de faire revivre ces compositions des vieux maîtres et d'épurer le répertoire des maîtrises. C'est dans ce milieu que le brun pyrénéen Gabriel Fauré se lia avec son condisciple, le blond Lorrain Eugène Gigout, d'une amitié indissoluble. Directeur du Conservatoire, il devait lui en donner une preuve éclatante en le désignant pour la classe d'orgue & la mort de Guilmant et en prononçant une allocution lors de l'hommage rendu à Gigout le 21 mars 1923, par ses amis et ses élèves, pour célébrer ses soixante ans de services d'organiste. Dans la circonstance, Fauré eut la coquetterie de rappeler que lui-même avait été, & l'Ecole Niedermeyer élève de son condisciple, nommé très jeune professeur de solfège et de plain-chant, après avoir obtenu toutes les récompenses. Dans ses jeunes années, l'élève Gabriel Fauré était d'un naturel indolent; ses progrès ne furent donc pas rapides, tout au moins pour le piano. Pour expliquer

GABRIEL FAURE A4 ces défaillances, on est convenu que le professeur se montrait sévère : la physionomie rechignée qu'il a sur ses portraits, le donne à penser. La nature du suisse Niedermeyer était froide, mais loyale et droite et même susceptible de générosité, car, au bout d'un an d'internat, Toussaint Fauré se refusant à payer la pension de son fils, le directeur avait consenti à le garder gratuitement. Fauré n'a jamais oublié ce bon procédé et il a témoigné publiquement de son estime artistique pour Niedermeyer. Malade, Louis Niedermeyer dut abandonner la direction de l'École; il mourut le 14 mars 1861, Camille Saint-Saëns lui avait succédé l'année précédente, comme professeur de piano. Il prit en affection ses élèves : Gigout, Fauré, Périlhou, Ed. Marlois, Adam Laussel, Julien Koszul dont plusieurs devinrent des organistes renommés. Et ceux-ci lui demeurèrent toute leur vie reconnaissants d'avoir complété leur éducation artistique. Sous son impulsion intelligente et sympathique, le zèle de Fauré se développa jusqu'au bout de quelques années, il obtint tous les premiers prix et un second prix de l'École. Muni du diplôme de sortie en 1865, Fauré accepta, pour gagner sa vie, une place d'organiste à l'église Saint-Sauveur, de Rennes. Il l'occupa trois années (à Rennes on m'a indigné les dates de 1865 à 1867, tandis que les notices publiées sur Gabriel Fauré, — même celle due à son fils — font durer son séjour de 4. En 1857, prix de solfège; 2^o prix d'harmonie et 1^{er} prix de piano en 1860; prix d'excellence en 1862; prix de composition en 1865.

42 GABRIEL FAURE 1866 & 1870, ce qui ferait quatre). Il ne s'accorda pas très bien avec le clergé paroissial : on lui reprochait d'arriver en retard aux vêpres, d'introduire parfois dans la tribune « des personnes qui n'étaient pas du goût de Monsieur le Curé. » M. Alfred Bruneau a raconté d'autres anecdotes, par exemple que l'organiste allait, pendant le sermon, fumer des cigarettes sous le porche. Peccadilles de jeunesse auxquelles il faut être indulgent ; l'artiste avait un peu plus de vingt ans. Cette jeunesse elle-même lui fit tort lorsqu'il chercha à obtenir des leçons. La bourgeoisie locale, timorée, consentit à lui confier des adolescents, mais non ses filles. Pruderie exagérée peut-être ; mais Beethoven et Liszt ne s'étaient-ils pas épris de leurs écolières et le beau brun qu'était le jeune ariégeois aurait bien pu tourner la tête à des jouvencelles bretonnes ! Quelles qu'en soient les raisons : tristesse du climat, difficultés locales, monotonie de l'existence provinciale, l'artiste ne se plut pas à Rennes « ville nauséabonde », écrivait-il dix ans après, bien qu'il y eût fait quelques connaissances utiles, entre autres celle de Jules Tannery, le célèbre mathématicien. Aussi ne puis-je suivre M. Octave Séré lorsqu'il affirme que ce séjour en Bretagne influa sur le caractère de sa musique. Fauré en composa d'ailleurs fort peu dans cette période, probablement quelques motets et la petite Messe pour trois voix de femmes, publiée seulement en 1907. Quant au Cantique de Racine, il est encore plus ancien ; on le date de 1864, c'est un des essais de composition de Fauré notés à l'Ecole.

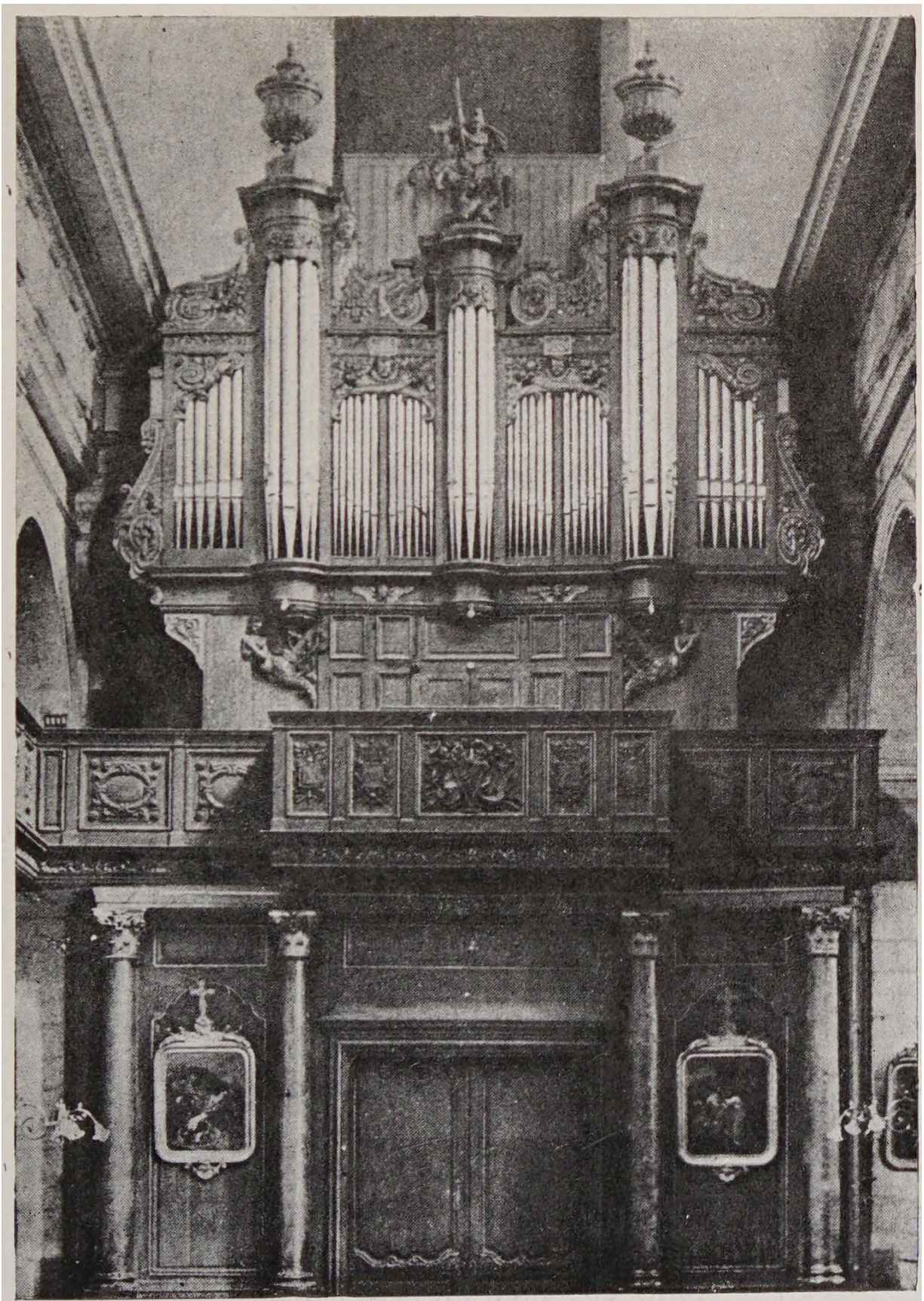
GABRIEL FAURE 13 A ce séjour a Rennes se rapporte une excursion faite avec Saint-Saëns au pèlerinage de Notre-Dame de la Palud et d'où ce dernier rapporta sa Rapsodie pour orgue sur trois cantiques bretons et une tournée en Bretagne avec MTM Carvalho qui y donna quelques concerts en 1868. Elle avait accepté Gabriel Fauré comme accompagnateur; il était stipulé qu'à titre de dédommagement, elle mettrait sur ses programmes /e Papillon et la Fleur, Vune des premières compositions vocales du jeune organiste. Celle-ci eut assez de succès pour être éditée en 1869 par Choudens, qui publia aussi, en 1870: Dans les ruines d'une abbaye. L'accord avec la paroisse de Saint-Sauveur se rompit sans éclat. Délivré de ses engagements, Fauré retourna à Paris et trouva un emploi d'accompagnateur à Notre-Dame de Clignancourt, en mars 1870, mais, en juillet, éclate la guerre avec la Prusse; le bouillant Fauré s'engage aux voltigeurs de la Garde d'où il est versé bientôt au 28^e régiment de marche. Il se soumet à la discipline militaire, fait vaillamment son devoir, voit le feu @ la bataille de Champigny. Son maître Saint-Saëns, mobilisé aussi. allait aux avant-postes et donnait des concerts au profit des blessés en uniforme de garde national. Après l'armistice, l'effervescence des Fédérés aboutit & l'insurrection communaliste du 18 mars 1871. Menacé de la conscription dans les bataillons insurgés, Gabriel Fauré s'évade de Paris, se réfugie 4 Rambouillet, puis, après la répression de la Commune, revient à Paris et reprend de l'emploi comme maître de chapelle à Saint-Honoré d'Eylau, puis quelques années après,

V4 GABRIEL FAURE a Saint-Sulpice. Il exerce ces fonctions jusqu'en avril 1877. Dans le même temps, il était rentré à l'Ecole Niedermeyer, comme professeur de composition. Il suppléa fréquemment Saint-Saëns à l'orgue de la Madeleine jusqu'au jour où celui-ci, trop absorbé par la élaboration d'œuvres théatrales ou symphoniques, par ses voyages à l'étranger, renoncera définitivement à la carrière d'organiste. On sait que Théodore Dubois, maître de chapelle à la Madeleine, prit alors à la tribune la place de Saint-Saëns. Gabriel Fauré eut celle de maître de chapelle devenue vacante. La période antérieure à 1870-71 ne peut être considérée que comme un prologue dans l'existence artistique de Gabriel Fauré. On peut dire les dates et les faits s'accordent à le confirmer) que son activité créatrice commence avec l'institution fondée par Romain Bussine et Camille Saint-Saëns pour le développement de la musique française. La liste des premiers adhérents à la Société nationale de musique, outre Saint-Saëns, comprend Georges Bizet, Massenet, César Franck, Alexis de Castillon, Edouard Lalo et bien d'autres noms d'organistes, de pianistes, d'instrumentistes et de simples amateurs. C'est là que Fauré se lia avec plusieurs des élèves de César Franck, Vincent d'Indy, Henri Duparc, Camille Benoit, Ernest Chausson qui ne furent pas moins disposés que les fidèles de Saint-Saëns, à proclamer sa valeur. Dans un article trop peu connu et trop rarement cité, publié en décembre 1912, par la revue S. J. M.

GABRIEL FAURE AB M. Henri Dupare, qui fut, plusieurs années, l'actif et dévoué secrétaire de ladite société, a raconté aux lecteurs de cette revue ses souvenirs sur la période des douze ou treize premières années de la Société Nationale et rendu pleine justice & ses promoteurs. Romain Bussine et Camille Saint-Saëns. Bussine, écrivait auteur de Lénore, était un homme tout à fait charmant et extrêmement intelligent; je n'ai jamais entendu dire qu'il eût composé!, mais ce que je sais, c'est que ses connaissances musicales étaient très étendues, surprenantes même. Je le rencontrais chaque semaine chez Camille Saint-Saëns, qui recevait alors tous les lundis et nous ne tardâmes pas à devenir des amis. « Il allait nous rendre de précieux services » par la formation d'un petit chœur de six à huit voix par partie, de chanteurs bons musiciens qui exécuta des œuvres comme la Chevauchée du Cid de Vincent d'Indy, certains fragments des Béatitudes, le Madrigal, le Cantique de Racine, la Naissance de Vénus de Gabriel Fauré. Ce que dit M. Henri Dupare des jeunes compositeurs redevables de leur notoriété & la Société Nationale, s'applique en tout point à Fauré. D'après la collection des programmes de cette société que M. Pierre de Bréville a offerte & la Bibliothèque du Conservatoire, je pourrais rappeler ici successivement toutes les dates de première audition et d'exécution d'œuvres de Fauré à la Société Nationale, soit & l'ancienne salle Pleyel de la rue Rochechouart, soit, pour les concerts d'orchestre, 4. Si; comme d'autres chanteurs, il a publié une quinzaine de romances.

46 GABRIEL FAURE a la salle Herz, ala salle Erard, ou au Théâtre du Chatelet, grace a un accord conclu avec Edouard Colonne. Je le ferai du moins pour les principales. Ainsile 8 février 1873, Saint-Saëns et auteur exécutaient, a deux pianos, des « fragments de symphonie » de Gabriel Fauré. Ges fragments doivent appartenir a la suite d'orchestre qui fut dirigée par Ed. Colonne a la Salle Herz, le 12 mai 1874. Le programme énumere ainsi les morceaux - Allegro, Andante, Gavotte et Finale et leur donne le titre de symphonie. Nous verrons plus loin ce quest devenue cette production de jeunesse restee longtemps inédite. Dans la même séance du 8 février 1873, M" Edouard Lalo mettait son timbre de contralto au service de deux mélodies de Fauré : Lamento et les Matelots. D'après Vanalogie de son registre vocal avec celui de M" Trélat, _ cantatrice mondaine mariée a un médecin célèbre — ces pieces, inscrites sur le programme sous ce titre vague : « deux mélodies », avaient été déjà annoncees lannée précédente, le 10 février 1872. Le 18 mai sulvant, la même cantatrice interprétait : Seude et Vadmirable Lydia. D'autres mélodies de Fauré, parmi celles de la premiere maniere, suivirent : le 32 mars 1873, Mai, Hymne, dites par M. F. Lévy; le 2 décembre 1874, Ici-bas tous les lilas meurent (Sully-Prudhomme) et Sal est un charmant gazon (Victor Hugo). chantées par Marguerite Baron. Le 20 mars 1875, MTM° de Grandval faisait. entendre la Barcarolle, sur les vers de Marc Monnier; le 12 février 1876, Léonce Valdec, Dans les ruines d'une Abbaye. Au bord del eau (Sully-Prudhomme)

RENNES A UR, VE SAU EGLISE SAINT > L DE ORGUE
1653-56) ET DE (BUFF 'rraphie de M. Lassus. o ton] e photo \, après un p'



48 GABRIEL FAURE fut révélé le 19 janvier 1878 par M^{me} de Miramont-Tréowate. Pauline Viardot elle-même, le 22 avril 1876, avait déclamé l'émouvante Chanson du pêcheur ; ses filles, Glaudie (M^{me} Chamerot) et Marianne, exécuté, le 10 avril 1875, les duos de Gabriel Fauré : Puisqu'icibas toute dame et Tarentelle, qui leur sont dédiés. Le Cantique de Racine, pour chœur & quatre voix mixtes (Op. 14) fut chanté le 12 décembre 1874, et avec adjonction de Vorchestre, le 15 mai 1875 ; la pièce chorale descriptive: Les Djinns (sur l'Orientale de Hugo), le 22 avril 1876. Elle devait mettre Fauré en contact avec le grand public, d'abord au Trocadéro, dans un des concerts officiels français, organisés pendant l'Exposition universelle de 1878, et dirigés par Edouard Colonne, puis & l'un des festivals créés par Vizentini dans l'ancien hippodrome de l'avenue de Alma (10 février 1879)!. Enfin, le 27 janvier 1877, Marie Tayau, avec le concours du compositeur, exécutait la première œuvre importante de Gabriel Fauré, sa sonate en sol majeur pour violon et piano, dont, quelques mois plus tard, Saint-Saëns lui-même devait, dans le Journal de musique, fondé par Dalloz et dirigé par Armand Gouzien (22 mai 1877), proclamer le mérite éminent et le succès, car, jouée le 24 mars 1877, elle le fut encore le 19 janvier 1878. Enfin le violoniste Maurin l'exécuta au Trocadéro, le 5 juillet 1878. A cette époque se place un intermezzo sentimental. 5) * . ri x . Il n'y a pas d'indiscrétion & en parler puisque la correspondance. Les Djinns furent même chantés au Cercle Volney en 1880

GABRIEL FAURE 49 pondance de Gabriel Fauré a été livrée a la publicité, sous le titre de Lettres d'une fiancée (Revue des Deux Mondes, du 15 aout 1928). Fauré avait été introduit en 1872 dans la maison de Pauline Viardot, par son grand ami Camille Saint-Saëns. Dans ce petit hdtel situé 28, rue de Douai, a l'angle de la Place Vintimille, l'ancienne cantatrice, mariée a Louis Viardot, recevait volontiers les artistes et les hommes de lettres. Gustave Flaubert fréquentait ses soirées ; il y retrouvait son ami Tourgueniev, qui était le genius loci et même quelque chose de plus. Gounod, célèbre, les honorait de sa présence; Saint-Saëns s'y prodiguait comme organiste, pianiste, acteur de charades et de parodies. Il y avait deux jours de réunion : le jeudi, grande soirée musicale ; le dimanche, amusements entre intimes, charades, bouts rimés, sauteries. On se donnait le mot, le dimanche matin, & orgue de la Madeleine '*. MTM Viardot avait trois filles, toutes musiciennes, dont Vainée, MTM Héritte-Viardot, était compositeur comme sa mère; les deux cadettes chantaient avec talent. Leur frère Paul fut violoniste et même chef d'orchestre a Opéra. Fauré, beau garçon, excellent valseur, était aimable, gai, bon enfant, spirituel; il se plaisait aux gamineries, collaborait aux pochades musicales. Grande belle fille brune, Marianne possédait, avec une voix très pure, une excellente méthode (je l'ai plusieurs fois entendue au concert dans ma jeunesse). Elle devait 1. Musica deo juin 1907 (souvenirs de M=* Viardot sur Saint-Saëns)

20 GABRIEL FAURE chanter les mélodies de Fauré au fur et à mesure qu'il les écrivait. Il advint ce qui devait arriver : le jeune compositeur s'éprit de son interprète; il sut lui plaire et les promesses de mariage furent échangées. En ce temps, il habitait avec André Messager, son élève de l'Ecole Niedermeyer, rue Mosnier, dite aujourd'hui rue de Berne. Comment tant de musiciens (car Emmanuel Chabrier y a demeuré aussi, au n° 23) ont-ils pu élire domicile en cette rue construite au-dessus de la tranchée du chemin de fer de l'Ouest? L'incessant roulement des trains, les sifflets stridents des locomotives ne vous laissent de repos ni jour, ni nuit (j'en parle par expérience, l'ayant habitée trois ans). Fauré se plaint de ce vacarme dans une lettre écrite de Cauterets à Marianne Viardot (août 1877). Tandis qu'elle se reposait sur une plage du Calvados, à Luc-sur-Mer, il suivait un traitement thermal pour sa gorge, aux Pyrénées. Il se proposait, une fois marié, d'habiter avec elle Place Vintimille ; il lui parle de ses projets pour l'ornement de ce logis qu'il décorera d'une estampe après la Sainte Cécile de Raphaël, des lithographies de Fantin-Latour d'après Tannhäuser et les Niebelungen. Dans la montagne, il cueille, pour sa « perle rare », des cilletts sauvages, lui envoie, pour elle et pour sa sœur, des châles en laine des Pyrénées ; il s'efforce en vain de former des phrases allemandes pour lui plaire, car tout le monde était polyglotte dans la famille Viardot. Bref il se montre très sincère, très tendre et très épris; il la prie d'excuser ce que sa tendresse a eu « de turbulent et d'ombrageux » et lui promet de devenir

GABRIEL FAURE 24 « un mari tres doux ». Jeune, Fauré était d'un caractere vif et emporté; il se montrait, m'a-t-on assuré, fort jaloux. La derniere de ses lettres est signée : « A tout jamais, votre Toto. » Or, les fiancailles furent rompues quelques mois apres. On a expliqué cette rupture par le fait que la famille Viardot aurait désiré voir Fauré se tourner vers le thédtre, source de renommée et de revenus. L'artiste ne se sentait pas attiré vers la scene; il se montra intransigeant. C'est la version de la famille Fauré; celle de la famille Viardot serait assez différente. Quels qu'aient été les motifs de cette rupture, Fauré en ressentit un chagrin profond; mais il est excessif de prétendre que ses cheveux blanchirent en une nuit. On m'a montré un portrait de lui par Eugene Baugnies ; les cheveux et la barbe y sont du plus beau noir; or. ce portrait est daté de 1878. Mais il est certain qu'il grisonna très jeune. Cependant la vie devait lui réserver des consolations multiples. Quelques années plus tard, en 1883, il épousa Marie Frémiet, la fille du sculpteur Emmanuel Frémiet et en eut deux fils, nommés le premier Emmanuel, Je second Philippe. M" Gabriel Fauré dessinait, exposait même et peignait a l'aquarelle de charmants éventails. Elle contribua, par ses travaux, a faire vivre le ménage; son mari donnait des legons. Investi des fonctions de maitre de chapelle a la Madeleine, en avril 1877, lorsque son prédécesseur Théodore Dubois, monta a la tribune du grand orgue abandonné par Saint-Saéns, Fauré fut du groupe d'amis qui accom

29 GABRIEL FAURE pagnerent celui-ci en 1877, & Weimar, pour la premiere représentation de Dalila (2 décembre). On sait que ce drame biblique avait été monté & Opéra grand-ducal, erace & la recommandation de Franz Liszt. En 1877, Saint-Saëns était venu habiter sur la rive gauche, 14, rue Monsieur-le-Prince, un grand appartement ou, tous les lundis, il recevait des amis, des admirateurs. des artistes francais ou étrangers. Ces réunions étaient fort suivies; on y faisait de bonne musique, les virtuoses du chant, du violon, du violoncelle, s'y produisaient volontiers. Fauré y venait et y donnait parfois la primeur de ses ceuvres nouvelles. C'est la que j'ai entendu, pour la premiere fois, les Berceur et Notre amour est chose légère, chantés par Jeanne Huré, en décembre 1882, je crois. car e'est le 9 de ce mois qu'elle les révéla au public de la Société Nationale. J'y ai entendu aussi Fauré, avec André Messenger, jouer & deux pianos les quadrilles imaginés par eux sur la Tétralogie de Richard Wagner, parodie célèbre dans le monde musical. Entraîné par la verve bouffonne de ses élèves, le maitre de la maison ne dédaigna pas d'esquisser une valse de Parsifal, ou les objurgations austères du theme de la Foi alternaient avec les susurrations alliciantes des Filles-Fleurs. Ce quil y avait de plus piquant dans ces quadrilles burlesques, c'est que Fauré et Messenger avaient concouru, en mars et avril 1880, a 'exécution des fragments de VAnneau du Niebelung, organisée dans le hall de la Photographie Nadar, rue d'Anjou, par Judith Gautier et le wagnérien Benedictus. L'orchestre était remplacé

GABRIEL FAURE 23 par quatre pianos; Camille Chevillard, le futur gendre de Lamoureux, était parmi les exécutants. Faut-il en conclure que Fauré était wagnérien? Il n'avait pas été, en 1876, des premiers pelerins de Bayreuth. On a dit que sa Ballade fut inspirée par la scène de la Forêt, de Siegfried, qui l'avait ravi, mais il ne la connaissait alors que par la partition, car c'est en 1879 qu'il se rendit à Cologne pour entendre la Tétralogie. Assurément il n'est pas resté insensible aux prestiges de l'art de Wagner; il a dû en admirer la puissance dramatique, en goûter les innovations musicales, mais, quoiqu'il soit allé deux fois à Bayreuth par la suite, il a subi beaucoup moins l'incantation wagnérienne que d'autres musiciens contemporains, précisément parce qu'il était moins attiré vers le théâtre et la symphonie que par la musique de chambre, de chant et de piano... Dans la période de 1877 & 1888, grâce aux soirées de la Société Nationale qui l'avait élu secrétaire le 22 novembre 1874 *, Fauré produit et fait connaître non seulement toute une série de mélodies, anciennes ou nouvelles, mais des œuvres plus importantes : le 31 janvier 1880, un Concerto de violon dont Ovide Musin avait joué l'Andante, le 28 décembre 1878 ; son premier Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle le 44 février suivant (l'auteur avait pour partenaires O. Musin, Van Weefelghem et Mariotti) ; à la même séance O. Musin révélait la Berceuse pour piano et 4. Cependant il avait encouru, le 4^o mars 1874, un blâme du Président, « pour sa lamentable inexactitude » aux séances du Comité.

24 GABRIEL FAURE orchestre. La blonde violoniste américaine, miss Harckness, »xécuta, le 3 février 1883, la Romance en st 9 pour violon (op. 28) et le violoncelliste Loéb, le 15 décembre suivant, la fameuse Elégie pour violoncelle (op. 24). Le Madrigal a quatre voix (op. 35) fut chanté par le chœur de la Société le 12 janvier 1884; la scene mythologique avec chœurs : la Natssance de Vénus, le 3 avril 1886, eut comme solistes M^{TM*} Castillon, Storm, MM. Auguez et Dupas; le Ruisseaw, gracieux chœur pour deux voix de femmes, chanté d'abord au piano les 14 janvier 1882 et 5 avril 1884, fut paré d'un accompagnement de deux flutes et quintette a cordes, le 2 avril 1887; la Pavane avec cheeur fut exécutée le 28 avril 1888. Au concert du Chatelet, Ed. Colonne dirigea la symphonie en 7é mineur, le 15 mars 4885. Le deuxième Quatuor pour piano et cordes (op. 45) eut, le 22 janvier 1887, comme interpretes Rémy, Van Wefelghem, Delsart et Pateur. Les compositions pianistiques de Fauré étaient entendues aussi dans les séances dela Société. Le compositeur exécutait en personne, le 23 avril 1881, sa Ballade pour piano et orchestre. Saint-Saéns mit sa virtuosilé au service des Impromptus : le 1° (9 décembre 1882) ; les 2° et 3° (10 Janvier 1885); M^{TM°} Pauline Roger avait jous, le 25 février 1881, deux Romances sans paroles. Le 23 janvier 1886, M^{TM°} Bordes-Péne exécutait le Nocturne en da » et la mazurka; c'est elle aussi qui fit connaitre, le 16 février 1889, la Valse-Caprice en ré | (op. 38). Le 19 février 1887, Marie Poitevin interprétait deux Barcarolles, celle en so/ et celle en fag; le 24 février 1885,

The text on this page is estimated to be only 23.87% accurate

(ouroWwaTy “5 owsy aed aanbrunmwmo7) (ALLAdWOUL » VI
Ad UNALVGNOd ‘ANIONGAT BAYLSAD ¥ GQUSSaduadY AWN
YUNTITL-TLuyo een Ve Gre p wana I et aati A at — saa (ES ee EE a Sit
tA “oe DES od fi Ay deo pe > 2 >a ws? 627% fz Daw 214) Se ee | SA Cory,
tert agape honk onl es F kee Peery yer Sew aes De et ee ay Siew, tee at Acct
hess, PE vthres rere FB» gyA—ayny Sra; ede 0 Ry Bike < Sea yore - Seay
aoe mats ae eters So5 ypoyen OT Se it tage yr bhonylry oA Sau ipa eB Sek
: Ne Ile Ma ta tear ae oe oT Sige ee 7 BEA fees ore fork ype? Te ‘yr41te
447 Bo S477 nb, 72-7

26 GABRIEL FAURE Marie Jaëll avait choisi le Nocturne en mi bémol mineur (op. 36); le 19 février 1886, l'Impromptu (op. 36) et le 19 février 1889, une des Romances sans paroles. Quant aux mélodies, elles eurent pour interprètes, le Poème d'un jour (29 janvier 1881), le ténor Mazalbert; Automne et Neige, la même soirée, M^{me} Henriette Fuchs; Le Voyageur (7 mai 1884), fut dit par le baryton F. Lévy. Quirot révéla le Secret le 6 janvier 1883. Aurore et Fleur jetée furent confiées à la voix de M^{me} Mauvernay (16 octobre 1884); le Pays des rêves et les Roses d'Ispahan M^{me} Thérèse Guyon, le 27 décembre suivant; mais c'est le ténorino mondain Maurice Bages de Trigny, qui soupira le Clair de lune et la Fée aux chansons (28 avril 1888) et déclama les strophes de Jean Richepin : Au cimetière, le 2 février 1889. Cette riche période de production (encore toutes les pièces de piano écrites à cette époque n'y figurent-elles pas, non plus que certaines mélodies), se complète avec la Messe de Requiem composée en 1887 et exécutée à la Madeleine en janvier 1888. Cette partition qui, depuis lors, fut insérée au répertoire de toutes les Sociétés de Concerts, qu'on a entendue au Trocadéro, qui a été chantée aux obsèques de Pierre Louys, à celles du compositeur et même aux funérailles nationales d'un maréchal de France, vainqueur de la Grande Guerre, aurait alors passé presque inaperçue si, dans son zèle ami, Camille Benoit, chargé du Courrier de Paris au Guide musical, n'en avait entretenu les lecteurs de cette revue. Exécutée aux Concerts d'Harcourt, le 17 mai 1894, au profit d'une œuvre de bienfaisance, elle

GABRIEL FAURE 27 ne fut même pas signalée par la presse. Absent de Paris a cette date, je ne pus l'entendre et même, quatre ans après, la partition n'étant pas encore éditée', je ne pus en parler que par oui-dire dans ma première notice sur Gabriel Fauré. Jusque-là les œuvres de Fauré, sauf les pièces de piano et les mélodies qui répandent son nom dans les salons, — n'ont guère franchi le cercle intime et un peu fermé de la Société Nationale, car pour assister à ses concerts, il fallait alors être membre-sociétaire ou invité (aujourd'hui y pénètre qui veut, en payant sa place). Mais il est alors classé dans l'estime de ses aînés : Saint-Saëns, Edouard Lalo, César Franck, de ses contemporains et cadets, V. d'Indy, Henri Duparc, Ernest Chausson*. Une œuvre nouvelle de Fauré est attendue par les initiés. Par ses qualités de grace mélodique, de clarté française, ses harmonies élégantes et subtiles, sa netteté de plan, sa concision, elle illumine certaines soirées mornes, ou figurent trop d'œuvres mort-nées, amorphes ou soporifiques. Le ténorino Bages, qui est un amateur bon musicien, se produit dans les mélodies modernes; il attire un auditoire mondain : Robert de Bonnières et sa jolie femme, blonde élancée, le comte Robert de Montesquiou, la princesse de Sancy-Montbéliard qui deviendra 1. Elle ne parut, réduite pour chant et piano, qu'en 1900. 2. Le 8 octobre 1887. il écrivait à Hugues Imbert : « Les musiciens qui m'intéressent le plus sont mes camarades d'Indy, Chabrier, Chausson, Duparc, etc., ceux enfin qui sont venus à l'heure où il est plus difficile que jamais d'être un musicien original. »

28 GABRIEL FAURE i plus tard princesse Edmond de Polignac, la comtesse Greffilhé, MTM* Hellmann, Sulzbach, Sigismond Bardac, d'autres encore. Les années 1890 et suivantes sont la période brillante de la Société Nationale. Tout ce beau monde papote et potine, colporte à la salle Pleyel des propos de salon, mais fait pénétrer dans les salons les échos du monde musical. C'est la réunion de ces deux groupements qui a fait la réputation de Fauré. Quand il paraissait sur l'estrade pour tenir la partie de piano de ses quatuors ou pour accompagner ses mélodies, le jeune maître était accueilli par de gracieux sourires et la sympathie de l'auditoire féminin lui était acquise. Mais, dans cette période de 1887 à 1895, le renom du maître de chapelle de la Madeleine, — qu'une plume malicieuse appellera bientôt l'organiste des Madeleines, — va s'évader du sanctuaire et du cénacle artistique. Le talent de Fauré pénètre au théâtre, grâce aux commandes de Porel, directeur de l'Odéon, ami de la musique de scène, à la fin de 1887, avec les chœurs et intermèdes qui servent à rénover la tragédie d'Alexandre Dumas père : Caligula ; en 1889, avec le drame pseudo-shakespearien d'Edmond Haraucourt, Shylock. Ces intermèdes qu'on a entendus distraitemment au théâtre, mais qui ont plu, qui ont été signalés par les comptes rendus, seront accueillis au concert du Châtelet et même au Conservatoire. D'autre part, en 1888, Ed. Colonne exécutera la Pavane avec cœur et, aux concerts officiels du Trocadéro, pendant l'Exposition de 1889, Andante de la Symphonie en 7^e. La Société Nationale, outre ces intermèdes de Shylock et de Caligula, fera entendre, dans

GABRIEL FAURE 29 un concert d'orchestre, le 21 avril 1890, le prologue écrit par Gabriel Fauré pour la Passion de M. Edmond Haraucourt. Passion malheureuse car, le vendredi saint, elle fut chutée par un public impatient d'entendre de la musique au concert spirituel du Cirque d'hiver dirigé par Lamoureux et que le poète avait submergé sous le flot de ses alexandrins. Ce prologue instrumental fut massacré d'ailleurs l'année suivante, dans une exécution a la Bodinitre. Il est resté inédit. Les Sociétés de musique de chambre, — Rémy, Van Wefelghem, Delsart, par exemple, ou celle de A. Parent, —continuèrent a répandre les Quatuors de Fauré. Quelques-unes de ses mélodies, les plus anodines, sont offertes au grand public du Chatelet, En prière des Contes Mystiques de Stéphan Bordèse notamment. A la mort d'Ernest Guiraud, en 1892, il est même question de Gabriel Fauré pour lui succéder au Conservatoire comme professeur de composition; la préférence d'Ambroise Thomas fit désigner Théodore Dubois. Par suite de ce décès, il obtiendradu moins le poste d'inspecteur de l'enseignement dans les succursales de province. Il n'est pas jusqu'a sa collaboration avec Théodore Reinach pour l'harmonisation de !Hymne a Apollon, déchiffré & Delphes, exécuté en 1894 a l'Kcole des Hautes Etudes, qui ne fasse parler de lui dans les journaux. Par eux, le nom de Fauré se propage, le grand public commence & prendre gout a ses œuvres. Il ne tiendrait donc qu'a lui de se produire comme compositeur dramatique; le moment serait favorable et des livrets lui seraient offerts, mais le musicien délicat,

30 GABRIEL FAURE épris de Paul Verlaine, l'auteur des Cinq mélodies esquissées & Venise en 1891, pendant un séjour au palais Vendramin loué par la princesse de Sceaux-Montbéliard et qui lui sont dédiées, persiste dans son abstention, dans sa fidélité & la musique intimiste. Il obtient les suffrages de ses fidèles avec les « mélodies de Venise », dites par Maurice Bache le 2 avril 1892, à la Société Nationale, puis avec la Bonne Chanson, chantée pour la première fois par Jeanne Remacle le 20 avril 1895. A cette période de 1887 & 1895 correspond une progression évidente dans la valeur de ses œuvres et s'affirme leur succès. A ce moment, n'en déplaise aux jeunes, si profondément ignorants de l'histoire musicale du temps qui a précédé le leur, Gabriel Fauré est apprécié. C'est ma génération, c'est-à-dire celle qui avait dix & douze ans de moins que lui, qui a suivi ses efforts avec intérêt, applaudi ses productions et proclamé leur mérite. M'est-il permis de rappeler ici que, dès leur publication, j'ai signalé aux lecteurs du Guéridon musical le charme et la nouveauté de la Bonne Chanson et, quatre ans plus tard, le contenu du second volume de vingt-cinq mélodies publié par Hamelle ? En 1895, Fauré a cinquante ans; il est en pleine maturité, à l'apogée de son talent et & un tournant important de sa carrière, car l'année suivante, il va succéder à Massenet comme professeur de composition au Conservatoire. C'est le moment d'esquisser son portrait physique et moral. 4. Nos du 23 décembre 1894 et du 23 janvier 1898.

GABRIEL FAURE 34 Une apparence de nonchalante réverie, un regard chaud et sensuel, un teint ambré d'Oriental, provenant peut-être d'un atavisme maure, le midi pyrénéen ayant longtemps subi le joug sarrasin, jusqu'à ce nom d'archange qui lui allait si bien, — n'est-ce pas en effet Gabriel qui dictait à Mahomet les versets du Coran? — excellent organisateur, pianiste au jeu très personnel, une douceur pénétrante sans mièvrerie, d'une sonorité mystérieuse et veloutée, et d'un éclat dans les passages de force qu'expliquaient ses mains solides aux doigts courts, car si Fauré était un féminin, il n'avait rien d'un efféminé et certaines de ses compositions ne sont pas dépourvues d'accents virils, les dons physiques et artistiques dont le sort avait comblé, ont concouru avec son talent savoureux et raffiné, & faire un charmeur de ce musicien. Venu très jeune à Paris, il avait perdu de bonne heure l'accent du Midi, mais il roulait un peu les r. Admis dans maint salon aristocratique, il ne dédaignait pas d'en fréquenter de plus bourgeois. Il aimait le monde, sans snobisme, m'écrivait l'un de ses anciens amis, et y montrait un esprit très fin, connaisseur des hommes et des femmes. Il était cultivé; on pouvait causer de tout avec lui. Il aimait les voyages, il avait visité plusieurs fois la Haute-Italie et il se montrait le plus aimable compagnon de route. Ses lettres intimes étaient délicieuses. Il plaisait par une verve douce. Il excellait dans la parodie musicale et poétique; sans avoir appris à dessiner, il réussissait la caricature. Pour le caractère, on lui reconnaissait une âme noble et déli-

32 GABRIEL FAURE cate; il avait en art un idéal élevé.

Généralement aimé, il n'avait pas d'ennemis, mais, au contraire, des partisans dévoués et chaleureux. Aussi, bien loin d'avoir été ignoré et méconnu comme le fut César Franck, Fauré a eu une carrière aussi heureuse que peut l'être en France celle d'un compositeur qui n'écrit pas pour le théâtre et qui ne cherche pas à flatter servilement le goût du public. En 1896, il abandonna sa place d'organiste à la Madeleine. Si, pendant trente ans, il a rempli les fonctions d'organiste ou de maître de chapelle, ce fut plutôt par nécessité de gagner sa vie que par conviction religieuse. De même, il assumera celles de professeur dans une école officielle et, plus tard, la direction du Conservatoire, par besoin de vivre et d'élever sa famille, car ses œuvres sont peu productives. Combien a-t-il dû en céder pour rien ou pour des sommes dérisoires! Il revient au théâtre avec des intermèdes pour Pelléas et Mélisande, de Maeterlinck, représenté à Londres en 1898; en 1904, il introduit quelques interludes pittoresques, dans le Vozle du bonheur, petit drame chinois de G. Clémenceau, joué par Gémier, le 4 novembre, à la Renaissance. Dans l'intervalle, il a élaboré une partition plus importante adjointe à Prométhée, tragédie antique de Jean Lorrain et Ferdinand Hérold. Le patronage de Saint-Saëns et aussi son origine méridionale lui ont valu cette commande de 1. Par exemple, en 1876, la sonate en fa aux éditeurs de Leipzig, Breitkopf-Heertel,

The text on this page is estimated to be only 42.40% accurate

IN q (g69h ural 9g ‘Soupuo’) JUVS NHO FTYLNEGd FTF ¥¥E
@NISSEC @HUNVA AG TINO0Ud



34 GABRIEL FAURE M. Castelbon de Beauxhdtes pour les Arènes de Béziers (27 août 1900) ; il bénéficie à cette occasion de la large publicité que les journaux, pendant la période des vacances, faisaient à ces fêtes de plein air. Mais l'exécution de ce travail improvisé ne trouble qu'un moment sa vie studieuse: il continue à produire des pièces de piano, des œuvres de musique de chambre : pour violon, Andante joué par A. Parent à la Société Nationale le 22 janvier 1898; pour violoncelle Romance en Fa exécutée par Baretti le 10 février 1900, Papillon, Sicilienne; pour flûte : Fantaisie pour flûte et piano en laquelle M. Ph. Gaubert, accompagné par Alfred Casella, déploie sa virtuosité (5 janvier 1901); même pour la harpe : Impromptu dont Micheline Kahn éternise les arpegges le 7 janvier 1905°. Parmi ses œuvres nouvelles pour piano, la 6^e Barcarolle est interprétée par Ed. Risler le 3 avril 1897; Dolly, petite suite facile & quatre mains, confiée le 30 avril 1898 à Risler et à Alfred Cortot qui la réduira plus tard pour piano seul : le 20 mars 1904, c'est ce dernier qui jouera les 7^e et 8^e Nocturnes. C'est aussi dans cette période de 1897-1905 que sont — mises au jour quelques-unes des plus belles mélodies vocales de Fauré : Prison, Soir (3 avril 1897); Arpegge, le Parfum impérissable (30 avril 1898), avec Thérèse Roger comme interprète. Appelé en juin 1905 à la Direction du Conservatoire dont il n'a jamais été élève, il a à se préoccuper de 4. Plus tard, en 1918, il fera paraître un autre morceau pour la harpe : Une Chatelaine en sa tour.

GABRIEL FAURE 35 questions administratives, de réformes dans les programmes qui suscitent des controverses, provoquent des démissions, il introduit des innovations dans le sanctuaire de la routine; mais Fauré sait allier la fermeté à la diplomatie et les rouages ne grincent pas trop. L'estampille officielle a de plus l'avantage de servir de caution près du public, A un compositeur dont le nom n'a jamais paru sur Vaffiche d'un théâtre lyrique et qu'on a vu rarement sur celle des concerts. Il se produit en sa faveur le même phénomène que pour Théodore Dubois de qui l'on n'a jamais tant joué les œuvres qu'après cette consécration solennelle. Sa collaboration au Figaro depuis 1903, contribue utilement à sa notoriété. Il se décide enfin à changer d'éditeur : Heugel, puis Durand lui offrent des rémunérations plus avantageuses. Au lieu d'obtenir comme jadis quelque vague mention dans un feuilleton de J. Weber ou d'Ad. Jullien, il a, dans la presse des partisans dévoués et actifs : Pierre Lalo, Gaston Carraud, Robert Brussel, Emile Vuillermoz, Louis Vuillemin. Les cantatrices se disputent l'honneur d'interpréter ses mélodies et Vincient & en produisent d'autres; MTM J. Bathori, Jeanne Raunay qui fera connaître la Chanson d'Bve, de 1905 à 1912, au fur et à mesure de l'achèvement du cycle, Lucienne Bréval qui obtiendra de lui un rôle de tragédienne lyrique; Rose Féart, MTM Durand-Texte. MTM® Henriette Long, Alfred Cortot mettent leur virtuosité au service de ses œuvres de piano, trop longtemps négligées par les pianistes. Les hommages lui viennent de toutes parts : la

36 GABRIEL FAURE Société des Concerts inscrit sur ses programmes, le 1^{er} avril 1906, trois morceaux de la suite sur Pedlées et Mélisande, le 10 février 1907, celle de Shylock. En 1909, Institut! daigne enfin l'accueillir en remplacement d'Ernest Reyer'. En 1914, se forme la Société musicale indépendante qui lui décerne la présidence de son Comité. Son entourage avait décidé d'écrire un ouvrage dramatique. Peu porté vers le théâtre, Faure ne trouvait aucun livret & son gré et ne voulait traiter qu'un sujet antique. Gabriel Trarieux lui avait offert vainement une Hypatie ; M^{me}* Bréval lui fit agréer, en 1907, une tragédie lyrique intitulée Pénélope. Faure y travailla lentement, minutieusement, pendant six ou sept ans, entravé par ses devoirs administratifs, par sa santé qui exigeait des ménagements et la composition d'autres œuvres d'un placement plus facile, morceaux de piano, mélodies. En 1912, Pénélope semblait destinée à l'Opéra, la direction Messager-Broussan paraissait disposée à l'accueillir. La partition, achevée, trouva un cadre plus restreint sur la scène de Monte-Carlo (4 mars 1913), avec une interprétation vocale supérieure. Transportée à Paris, par Gabriel Astruc, au Théâtre des Champs-Élysées, elle valut un triomphe au compositeur. En 1919, elle passait au répertoire de l'Opéra-Comique où le librettiste, René Fauchois, introduisit, l'année suivante, sur un scénario xviii^e siècle, intitulé Masques et Bergamasques, quelques-unes des mélodies-pastiches. Il s'était déjà présenté en 1896, & la mort de A. Thomas. Le patronage de Frémiet ne fut pas inutile & son élection.

GABRIEL FAURE 37 de Gabriel Fauré, encadrées dans une petite suite d'orchestre qui fut éditée, en 1920, sous le même titre. En 1914, la Guerre avait amené la fermeture du Conservatoire et rendu le sort des artistes bien précaire. Ce fut la période descendante et mélancolique de la vie de Gabriel Fauré; elle dura dix ans. Il composait cependant : des pièces de piano : 14^e et 12^e Barcarolles, 12^e Nocturne (1916) ; une Fantaisie en sol majeur pour piano et orchestre; une 13^e Barcarolle et un 13^e Nocturne ; des recueils de mélodies : le Jardin Clos (1915-1918); Mirages (1919) ; Horizon chimérique (1922) ; enfin des œuvres de musique de chambre: une 2^e sonate pour piano et violon (1917); deux sonates pour violoncelle (1918 et 1922) ; un second Quintette pour piano et cordes (1922 ; un Trio (1923) ; et par un suprême effort, un Quatuor à cordes achevé pendant l'été de 1924 et dont il signa l'acte de cession quelques heures avant sa mort. Usé par l'artériosclérose, très frileux, il souffrait chaque hiver, de bronchites, d'emphysème; il allait chercher un climat plus doux sous le ciel du Midi. Son état s'aggrava & l'automne de 1924; il rentra à Passy, dans son appartement de la rue des Vignes, n° 32, pour y mourir le 4 novembre, à deux heures du matin. « Il est mort, écrivait Robert Brussel au Figaro (8 novembre), avec sérénité, avec douceur, avec discrétion, avec tendresse. » Les dernières paroles qu'il adressa aux siens et que rapporte son fils, prouvent que le détachement suprême s'opérait en lui.

38 GABRIEL FAURE Fauré avait supporté avec courage, avec philosophie, les épreuves que lui apportait la vieillesse. Son entourage de parents, d'amis fidèles et de disciples dévoués adoucissait les amertumes dont elle labreuvait. [Il avait dû donner sa démission de directeur du Conservatoire en 1920. Or les difficultés de la vie croissaient pour tous et surtout pour les artistes. C'est ce qui explique l'abondance de sa production dans cette période, cette activité inusitée triomphant d'un tempérament nonchalant. La nature nous avertit de notre déchéance et des approches de notre fin. Les uns se replient sur eux-mêmes et se résignent à la retraite ; les autres se rebellent au contraire et opposent à son insidieuse menace un reste d'énergie défaillante. Gabriel Fauré fut de ceux-ci. Les hommages rendus à son talent, la diffusion croissante de son œuvre longtemps réservée & un auditoire restreint, devaient lui être chers. Pour augmenter ses ressources et offrir un peu de bien-être à cet artiste demeuré sans fortune, un de ses amis, M. F. Maillot, imagina de faire rendre à Fauré une sorte d'hommage public, sous le patronage du Gouvernement, alors présidé par M. Alexandre Millerand. L'état mit à la disposition des organisateurs du festival le grand amphithéâtre de la Sorbonne; la Société des concerts y amena ses chœurs et son orchestre ; MM. V. d'Indy, André Messager, Alfred Cortot, Rob. Lortat, MTM Croiza prêterent leur concours à l'exécution d'un programme peut-être un peu trop copieux. La recette fut de 140.000 francs. Ainsi l'œuvre de Fauré, fut révélée en abrégé le 20 juin 1922, & quelques jours plus tard :

GABRIEL FAURE 39 ticiens et & quantité de snobs qui n'en avaient aucune idée. Enfin, après sa mort, Etat l'érigea au rang des personnages ayant droit aux obseques nationales. Fauré avait été promu en 1920 grand-officier de la Légion d'honneur; il y eut donc un service solennel a la Madeleine; le convoi fut escorté par les troupes. Voir mobiliser Vartillerie, l'infanterie et la cavalerie pour accompagner le cercueil d'un musicien qui n'avait jamais écrit la moindre marche militaire, m/'avait choqué, je l'avoue, comme une faute de gout. Cela ressemblait si peu a la nature discrete et réservée de Fauré! Je me souvenais des obseques si simples de César Franck et d'Edouard Lalo et même j'avais su gré a Massenet d'avoir refusé ces honneurs solennels. Gabriel Fauré est inhumé au cimetitre de Passy, sous une dalle de porphyre.

II L'ŒUVRE a. Musique instrumentale. L'ensemble de l'œuvre de Gabriel Fauré compte près de cent vingt numéros, non compris une série de motets, des arrangements, transcriptions, instrumentations, etc. Si c'est peu, eu égard à la longue durée de son existence (près de quatre-vingts ans), c'est beaucoup pour un artiste de caractère plutôt rêveur, indolent, qui avait quelque peine à composer et qui s'est montré presque toujours exigeant pour le choix et l'élaboration de ses idées. Fauré n'hésitait pas à laisser inachevée une œuvre qui ne le satisfaisait pas, et refuser de la laisser paraître. Nous en verrons plusieurs exemples. S'il était sévère pour la musique des autres, il ne se contentait pas aisément de celle qu'il produisait. Quels étaient, dans sa jeunesse, les maîtres qui ont agi sur sa formation, modelé son cerveau musical ? En premier lieu J.-S. Bach qu'il paraît avoir étudié à fond : Mendelssohn de qui il estimait surtout les sonates d'orgue ; R. Schumann que son maître, Saint-Saëns, lui avait révélé et qui exerça une influence profonde sur la musique française, tout au moins de 1860 à 1880 ;

The text on this page is estimated to be only 40.95% accurate

(emoyearosuoy np onbeyyorqrq) WONLYAO sof AG
AYIVLVOIGGG 'ALSINOTOIA 'GUYNOGT LYddNH,d La
ASAAIDITAU ANOISNW Ad ATOOT 1 AG YNALVGNOA
SYARAWUAGAIN SINOT AG LIVULUOd

42 GABRIEL FAURE il était moins épris de Beethoven que de Mozart. Il avait de l'admiration pour Ch. Gounod, au moins « dans certaines de ses œuvres », écrit-il en 1887 à son premier biographe Hugues Imbert; enfin son amitié indéfectible et sa profonde reconnaissance pour Saint-Saëns qui lui avait ouvert des voies nouvelles, ont laissé des traces dans le plan et la disposition de certaines de ses compositions, au moins de celles pour le piano. D'après une notice nécrologique lue à l'Institut par M. Ch. M. Widor, Paladilhe aurait désiré être organiste. La modestie de ses ambitions, la simplicité de sa vie s'accordaient aux mœurs de la profession. Au contraire, Fauré n'exerça les fonctions d'organiste ou de maître de chapelle qu'à titre de moyen d'existence. Il est à remarquer que ce lauréat d'une école de musique religieuse n'a jamais composé de pièces d'orgue. Et cela volontairement. Il préférait l'improvisation et s'il ne possédait pas, & cet égard, la facilité de son maître Saint-Saëns, il savait aussi employer les divers jeux et combinaisons de l'orgue suivant les caprices de son imagination. Il nous faut donc, négligeant l'orgue, passer tout de suite & à la musique de piano, qui est très abondante car il en a écrit toute sa vie. Fauré nous l'avons vu, ne fut pas, & École Niedermeyer, un brillant élève de piano. En 1860, c'est-à-dire à l'âge de quinze ans, alors que tant d'autres remportent des premiers prix au Conservatoire, il était

GABRIEL FAURE 43 mal noté!. C'est aux leçons de Saint-Saëns qu'il dut de se perfectionner et d'acquiescer un mécanisme suffisant, Mais il n'atteignit jamais la virtuosité et il ne se produisit en public que comme accompagnateur de chant ou partenaire de musique de chambre : sonates, trios, quatuors, quintettes, ou dans l'exécution de réductions pour piano, & quatre et à huit mains (il en a écrit quelques-unes) ou à deux pianos. La production pianistique de Gabriel Fauré a été passée en revue avec compétence par le capitaine J. de Marliave, mari de Marguerite Long, — et par M. Alfred Cortot. Leur double travail très approfondi me dispensera de parler ici en détail de toutes les œuvres du maître composées pour le piano, bien que je les aie examinées attentivement. Le lecteur lira avec intérêt ces études minutieuses et intelligentes, empreintes d'une évidente sympathie. Il paraît hors de doute que les trois Romances sans paroles (op. 17), écrites probablement sur les bancs de Vézère (on les date de 1863) sont un des premiers essais de Fauré dans ce genre. Ce n'est pas leur titre seulement, mais leur écriture encore ingénue et sentimentale qui les apparente au style de Mendelssohn ; leurs 4. L'arrière-petite-fille de Niedermeyer a conservé un cahier de notes données au jour le jour par le professeur à ses élèves. Voici celles obtenues par l'élève Fauré, au cours du dernier trimestre 1859: les 14 et 16 octobre, très mal; le 28, assez bien; le 29, bien; les 4 et 12 novembre, assez bien; le 9 décembre, de même; mais le 16, dégingolade : très mal. Le coupable se relève un peu le 17, avec passable, rechute le 24, avec mal et le 6 janvier 1860, touche le fond de l'abîme: Fauré, nul!

44 GABRIEL FAURE rythmes évoquent parfois Schumann. Je note dans la troisième, petite rêverie tendre en /a y, d'accent juvénile, une jolie modulation précédant la rentrée du thème dans le ton initial. Ces romances n'ont été éditées qu'en 1880. Il est très probable que d'autres couvres de piano de Fauré, portant des numéros plus élevés, sont de la période 1865-70, de même que plusieurs des mélodies vocales qui ont paru successivement de 1869 & 1879. Il me paraît bien difficile d'admettre, par exemple, que les premiers Impromptus, Nocturnes, Valses et Barcarolles, publiés en 1883, ne soient pas antérieurs à la Ballade en fa pour piano et orchestre qu'Hamelle édita en 1881 et qui est d'un style beaucoup plus neuf et plus hardi. À partir de ses débuts et sauf tout & fait & la fin de sa carrière ou il tracera des Pièces brèves ou des Préludes, tout ce qu'a écrit Fauré pour le piano est traité dans les formes traditionnelles depuis l'époque romantique, de la Valse de salon (il dénomme les siennes Valses-Caprices) de la Barcarolle, du Nocturne et de l'Impromptu. Ces cadres consacrés lui suffisent & servir tous les caprices de son imagination ; depuis que j'ai examiné de près et chronologiquement, toute sa production, j'admire combien il y a introduit de variété rythmique et de diversité de pensée, À défaut d'indications certaines provenant des manuscrits et de leurs dates (mais Fauré se préoccupait-il de les dater?), nous suivrons l'ordre des numéros d'œuvre. Le premier groupe se compose donc des deux premiers

GABRIEL FAURE 45 Impromptus (op. 25 et 31), de la première Barcarolle (op. 26), de la première Valse-Caprice, en /a et d'une fringante mazurka en si) (op. 32); le tout publié en 1883. Si la mazurka, traitée assez dédaigneusement par M. A. Cortot, n'est pas très personnelle, si elle rappelle plutôt la manière de Saint-Saëns en ses mazurkas de 1868-72, elle m'a cependant toujours fait regretter que Fauré n'ait pas employé plus fréquemment ce rythme de danse élégant et noble. Cependant il a parfois introduit le tempo de la mazurka dans ses Valses-Caprices (voir Op. 38, deuxième idée, qui fournira même la conclusion). L'influence de Chopin se montre dans les première et deuxième valse, celle-ci publiée en 1884. Je noterai dans la première un joli rythme contrarié, de deux mesures en deux mesures, entre les accents du chant et le dessin d'accompagnement, ponctué par les silences de la basse; à la fin, un intéressant *allegando* où le thème revient, contracté & deux temps sur le 3/4 du rythme de danse et dans la seconde, un passage très habile et sans heurt de s? majeur au ton initial de ré) précédant la réexposition du premier thème sur une figuration harmonique différente ; une idée plus expressive en wd 3 mineur s'oppose aux deux premiers thèmes, ceux de valse et de mazurka. Il y a moins de substance, me semble-t-il, dans la troisième valse en so/) où l'on peut remarquer un heureux effet de cloche. La quatrième (en /a)), se présente innocemment sous l'aspect d'une valse allemande

46 GABRIEL FAURE dont la mélodie devient plus ornée et plus compliquée a chaque réexposition. Des épisodes secondaires, des traits brillants y introduisent des contrastes caractéristiques, les trois thèmes dont elle est formée s'entremêlent avec un art extraordinaire ou se révèlent des tendances nouvelles, analogues à celles de la Bonne chanson. Chez Fauré, quel que soit le genre choisi, la liberté d'invention et le style se renouvellent sans cesse; c'est une mobilité, un caprice, un imprévu perpétuel. Quoi de plus dissemblable, par le caractère, que ses Barcarolles ou ses Nocturnes! Dans les premières, tantôt c'est la mélodie, la cantilène presque italienne, qui prédomine, par exemple dans la 1^{re} Barcarolle (en la), ou la 6^e, en m2, peu difficile, bien que dédiée à Ed. Risler et qui doit dater d'une époque très antérieure à celle de sa publication (1895) ou la 4^e Barcarolle (en da >), agréable, chantante, harmonieuse, offerte à MTM Ernest Chausson. En d'autres prévaut, au contraire, le système de la variation, Vespri de combinaison, comme dans la troisième (en so/p) ou dans la cinquième (en fa § mineur) d'un caractère ardu, austère, beaucoup moins spontanée que les œuvres analogues de Fauré. Est-ce cette austérité qui la fit dédier à M^{re}* Vincent d'Indy? Les 7^e, 8^e et 9^e Barcarolles (op. 90, 96 et 101) font preuve d'une recherche rythmique entièrement renouvelée, combinée avec une écriture harmonique plus indépendante : emploi prédominant des appogiatures, dispositions des accords en quintes et en doubles quintes, abandon des arpegges enveloppants de naguère

GABRIEL FAURE 4T pour des formes d'accompagnement plus rudes en syncopees, progression ascendante par demi-tons, dialogue entre les deux mains, etc... Que la saveur mélodique en soit moins suave, cela ne fait pas de doute, mais cette écriture correspond a une préoccupation d'innovation bien rare chez un sexagénaire. La 9° en /a mineur, sans sensible, au rythme syncopé, malgré ses recherches nouvelles, revient assez franchement au rythme berceur de la barcarolle. La dixieme porte le n° 104 en partage avec le onzitme Nocturne; elle est en /a mineur (aliegretto moderato 6/8), theme simple et calme, avec série d'accords de septieme présentés sur quintes a la basse. A une 11° barcarolle, de sonorité peu agréable et de développements tres libres, succede la 12° (Allegretto 6/8 en mt |) qui revient aux coupes mélodiques heureuses de la premitre manière, modifiées par les artifices plus compliqués de la dernitre; Vamalgame manque de naturel et de cohésion. Un rythme aimable a 6/8, en wt majeur, caractérise la 13°, mais lceuvre datée de 1921, revele la fatigue et le manque didées. La même diversité existe dans les Nocturnes qui sont aussi au nombre de treize. Le n° d'op. 33 en réunit trois : le 1° (en mz), mineur, a 3/4), sombre et mélancolique; la seconde idée allecte la forme de marche funtbre sur un dessin de basse qui rappelle la sonorité des cordes ; — le 2° (en sz majeur), andantino espressivo a 4/4 chantant, a aspect dune étude rythmique variée ; a la seconde idée se superpose une troisieme idée en style lié, dont la liberté mélodique contraste ayee la

48 GABRIEL FAURE persistance du theme de l'accompagnement. Le 3° nocturne, andante & 3/4 en la 2 majeur, développe un chant expressif, rythmé un peu a la manière de Chopin, avec des accents alternativement passionnés et mélancoliques. C'est une page pleine de charme et de tendresse. Les 4° et 5° Nocturnes ont paru en 1884 (et non en 1885). Le premier, dédié a la Comtesse de MercyArgenteau, expose en mi } majeur un chant simple et mélodieux, suivi d'un développement pianistique sur lequel se greffe un dérivé du theme initial, qui s'exalte et se passionne; accalmie, puis retour au ton avec le theme initial, suivi de rappels du second theme. Dans Vautre (en s?) majeur) un theme spontané a 3/4 est interrompu par des points d'orgue, avec traits parcourant le clavier; & quoi s oppose, en contraste, un 6/8 sombre en si | } mineur, agité, sur triolets de doubles croches. Les développements ramènent le premier theme, avec sa forme interrogative. Quant au 6° Nocturne, c'est un chef-d'oeuvre; MM. de Marliave et A. Cortot s'accordent a le louer. Le lecteur peut choisir entre les deux interprétations, aussi dithyrambiques lune que l'autre. La premiere idée, en ré |) est bercante, pleine d'une ardeur contenue; la seconde (en wémineur, modulant en mz majeur), a 3/4, oppose un rythme différent, et mene a un 4/2, dérivé du second thime. Les développements modulants de ce thame et de son dérivé s'exaltent et se brisent pour laisser renaitre la « mélodie résignée et confidentielle du début ».

The text on this page is estimated to be only 28.61% accurate

‘aatoyeadosuoy n p onbeyjorqrq el e oydeusojny (¥Z6)) SHaU0D
V YONLVNAO Nad INSWOVUA SANNA ee} h 3 ————— po by :
BS ee ES § Foe rr agi] Ea aE 5 EY Ee ed Ria | Deed PL eae es) LAN
BADIA DS TASES] rh PSS Se es KS ORK R RROVKNLLP. OSKEK RK
NY ORO is SS are a a ey a 7) EW Cae ee ee 6g eS a ed SS el SS Ser oF
SRO Se en ee eee ee

50 GABRIEL FAURE Le 7° Nocturne (op. 74) molto lento en ut $\sharp$ mineur, est intéressant par l'originalité du rythme initial & 18/8, qui évoque une belle méditation pour l'orgue; une idée un peu plus animée, consolante, s'expose en 7é. Le premier theme s'insinue cette fois en 7é mineur et s'amplifie; a la cadence, succede un al/egro en ut $\natural$ majeur d'une erande envolée, issu de la seconde idée. Retour en mz mineur du premier theme qui s'effacera bientôt devant Vidée consolante, réexposée finalement en ré). Le 8° Nocturne, moins important, fait partie des Pzèces brèves. Les 9° et 10° Nocturnes, sont intéressants par la construction. Dans Vop. 97, Vexposition du Quasi adagio & 3/2 en ré mineur, inclut en une seule mesure chaque phrase du theme initial, tres simple, sur un accompagnement & contre-temps d'allure désinvolte, mais, & lacinquitme mesure, intervient a la basse, une phrase ascendante, en tons entiers, avec syncopes a la main droite. Apres undéveloppement parimitation modulant, la même phrase insidieuse reparait, amenant, sur les tintements d'une « pédale » enharmonique (sz |) da 3), la rentrée du theme, puis une autre phrase chantante en s? majeur qui forme la conclusion. Le 410° Nocturne (op. 99), guasz adagio a 4/4 en mi mineur, s'inspire, éerit M. A. Cortot, d'un sentiment et dun plan analogues : développement par progressions s'amplifiant en crescendo vers le majeur, puis le theme s'abat et retombe dans la mélancolie du ton initial. Le 11° Nocturne est une sorte de déploration sur la mort de MTM Noémi Lalo, — cette jeune femme si

GABRIEL FAURE 5A artiste enlevée par une fin prématurée en 1912; — un groupe dolent a la chute de chaque phrase caractérise ce damento en fa 2 mineur; une seconde idée procède de la première comme il arrive souvent chez Fauré et la rejoint; une variante thématique transfère le groupe dolent à la main gauche. Après un expressif crescendo, quelques mesures d'apaisement: un froissement d'accords modulants amène la cadence finale. Le 12^e Nocturne recourt à des procédés déjà maintes fois employés par le compositeur et l'abus des progressions n'y compense pas le manque de charme et d'originalité. Par contre, une explosion de passion anime le milieu du 413^e (Adagio à 2/2 en sol $\sharp$ mineur) d'un élan chaleureux, belle page développée qui oppose son pathétique & Vastérité de Andante initial & 2/3 en fa mineur, traité en style contrapuntique. En cette pièce dédiée & MTM Fernand Maillot, il est permis de voir un témoignage cordial de la gratitude de l'artiste pour l'hospitalité qui lui était offerte à Annecy-le-Vieux. Fauré a écrit cinq Impromptus pour piano dont le premier, de 1883, en mi $\flat$, se rattache par sa coupe, ainsi que l'a observé M. A. Cortot, au rythme de la barcarolle; la seconde idée, « voix amoureuse et chaude qui berce doucement la nostalgie du soir », est empreinte de quelque emphase romantique. Rythmé à 4/8 en tarentelle, à la manière de Saint-Saëns, le 2^e Impromptu (en fa mineur) contient un épisode caractéristique appassionato dont le chant se rythme à deux et à trois temps, formant un contraste

32 GABRIEL FAURE schumannien avec l'allure italienne du reste de la piece. Le 3° Impromptu (en /a)), allegro dallure molle et gracieuse, oppose « deux idées parentes ». M. Cortot y loue avec justice l'accord dans le choix des themes, leur expression juvénile, leur alternance bien comprise et « le réseau vapoureux qui les sertit d'une dentelle légère ». On peut donner des éloges analogues au 4° (op. 91), en 7é) Mune exécution difficile, d'une construction ingénieuse par l'emploi du chromatisme dans le contrepoint et de Venharmonie. La réexposition du premier theme, auquel s'apparente le second (en wé mineur) a pour conclusion dix mesures en w/ majeur. La piece est dédiée a MTM Long de Marliave. Le 5é Impromptu (op. 102), conçu dans la forme d'un allegro vivo a 2/4 en quarts de doubles croches, diatoniques ou arpeges de septitmes alternant, forme un dessin ascendant de six notes, en tons entiers; il offre plutôt le caractère d'une étude de brillante virtuosité, d'une conduite habile & la Saint-Saëns, parée du chatolement d'harmonies charmantes et fines. Quant au 6° Impromptu, c'est une transcription pour le piano, publiée en 19413, d'un Impromptu pour la harpe (n° 86). Dolly, éditée en 1893, fut pour le compositeur un intermède reposant entre des productions plus importantes. C'était originairement une suite de six petites pièces & quatre mains, analogues aux Avnderscenen de Schumann, aux Jeux d'enfants de G. Bizet, dont une en forme de Berceuse, deux rythmées en valse, un Andantino en ré) assez gracieux et un Andante (aussienré }), intitulé : Tendresse. Un Pas espagnol sert de finale ;

GABRIEL FAURE 53 sorte de boléro tourmenté, un peu influencé de Chabrier et pas très bien conduit. Orchestrée par M. Henri Rabaud et exécutée au concert, en 1912, sous cette forme, elle fut transportée au Théâtre des Arts, par M. J. Rouché le 23 janvier 1913, pourvue par M. L. Laloy d'un argument de ballet et Dolly, mimée et dansée, obtint le plus grand succès. Le Thème et variations, publié en 1897 et qui fut donné en 18910 comme morceau de concours au Conservatoire, a une autre ampleur; c'est une production remarquable « par sa richesse musicale, sa profondeur d'expression » et la liberté d'invention qui renouvelle les aspects du thème. De ce thème (à 4/4 en wt ♩ mineur) très simple et d'allure classique, procèdent onze variations, dont les plus réussies, selon moi, sont la 1^o, la 2^o, la 4^o, la 6^o, la 9^o et la 10^o (en scherzo à 3/8). Un Andante espressivo 43/4, en wt = majeur, en forme la conclusion sereine et apaisée. Dans cette œuvre, dédiée à M^{me} Thérèse Roger, qui avait bien mérité par son intelligente interprétation des Lieder de Fauré, l'auteur emploie déjà un système harmonique nouveau avec de brusques oppositions de tons et de rythmes, des accords en syncope tombant sur les notes de passage. De 1903 à 1913 s'échelonnent les huit Pièces brèves (op. 84) qui, par leur dimension et leur forme, sont, pour la plupart, de simples pages d'album : chantantes (NW 4, 2, 4, 8) ou rythmiques : n° 5 dénommé Improvisation, — titre artificiel motivé par la spontanéité de Valse et par ce fait que le morceau a été proposé comme morceau de lecture & vue pour les Concours

54 GABRIEL FAURE du Conservatoire — et le n°7, qui appartient au genre : Prélude (Allegro giocoso a 6/8 en triolets). Deux aimables petites fuguettes, l'une en /a mineur (n° 3), Vautre en mi mineur (n° 6), tres courtes et librement traitées, completent le recueil. L'une d'elles, les deux peut-être, datent du temps de l'Ecole. Enfin, en 1910-1911, Fauré publie chez Heugel 9 Préludes pour piano. MM. A Cortot et Ch. Koechlin s'accordent & proclamer la valeur de ce recucil pas assez connu. Leurs éloges me semblentfondés. Ce sont des pivces de sentiment et d'allure souvent très différents et qui mériteraient chacune une analyse particulitre. Je me bornerai a citer le n® 2 (Adlegro a 5/4 en wt & mineur), au dessin rythmique brodé, formé de 5 triolets par mesure, mais interrompu ga et la par des variantes et des surprises. A la fin intervient une série d'accords de septième, d'une disposition et d'une sonorité ingénieuses. Je signalerai aussile n°3, Andante assez haché ou s'insinue une phrase chantante délicieuse, présentée en progression ; le n° 4 (Allegretto moderato & 6/8 en fa, qui ett fait un charmant air de ballet; le n° 5, Allegro a 3/4 en ré mineur, rythmique, avec emploi des troispour-deux, emporté dans un mouvement violent, pathétique, avec quartes, quintes et septiemes a la basse ; le n° 8, Adlegro 3/4 en wt mineur, léger scherzo en notes pointées répétées, propice & la virtuosité. Avec ces caprices pianistiques contrastent le n° 6 (Andante a 3/2 en mil mineur) et ?Adagio final n° 9 (4/4 en mz mineur), traités en style contrapuntique. Les hardiesses harmoniques, les septitmes qui monend, les séries de

GABRIEL FAURE 55 quintes, les frottements entre la doublure intérieure du chant et l'enveloppe des arpegges (1 étude) seraient à mentionner. La Ballade pour piano (op. 18) et la Fantaisie (op. 141) me serviront de transition pour en venir à la musique d'orchestre de Fauré. Il en a écrit fort peu et il a même condamné plusieurs de ses compositions orchestrales : le Concerto de violon (op. 14) et la Symphonie (op. 40), exécutée en 1885 au Châtelet. Elles sont restées inédites, de même que la Suite d'orchestre (op. 20) dont un seul morceau a été publié et encore fort longtemps après, sous ce titre : Allegro symphonique (op. 68), réduit à quatre mains pour piano par Léon Boëllmann. Si je n'ai pas entendu en 1874, la suite d'orchestre, ni en 1880 le Concerto de violon joué par O. Musin à la Société Nationale, par contre, j'ai assisté au Châtelet, à l'exécution de la symphonie en ré. Dirai-je que je me souviens encore du plan et même qu'elle m'a alors beaucoup frappé? Non. D'après mes souvenirs, corroborés par les chroniques de l'époque, cette symphonie était en trois parties; elle comprenait un Allegro de forme classique, quoique moderne par le style, un Andante plein de charme dont Gam. Benoit louait, dans le Guide musical, la pureté de ligne, la grace et le naturel de l'harmonie; la « rêveuse mélodie, douce comme une caresse », A la réexposition, reparaisait transcrite en sourdine. Le début du Finale, avec les phrases plaintives des bois exposées sur les prszicati des cordes, me séduisit. La suite me sembla moins heureusement venue,

56 GABRIEL FAURE De ces diverses mises au rebut d'œuvres orchestrales, il résulte aujourd'hui que la principale œuvre symphonique de Gabriel Fauré est la Ballade (op. 18) pour piano et orchestre, de 1884. Or, elle avait d'abord été écrite uniquement pour le piano et c'est une œuvre essentiellement pianistique comme les ballades de Chopin; mais s'il est vrai que cette Fantaisie, — ancêtre de la musique impressionniste du ^{xx} siècle, ait été inspirée par les scènes de la forêt de Szegfried, — comme le dit J. de Marliave, — auteur a sagement agi en l'aérant par l'emploi des timbres de l'orchestre, pour y introduire des percées de lumière, des contrastes de sonorité; M. Alfred Cortot Ven a loué et avec raison. La Ballade est une œuvre contemplative, calme comme la rêverie d'un promeneur solitaire en présence de la Nature. Le thème initial, en fa $\sharp$ majeur, longuement développé et très sobrement accompagné, semble traduire ce sentiment intime et respectueux; il s'achève sur une cadence d'une rare élégance. Al Allegretto moderato, un thème plus passionné, en mi $\flat$ mineur, s'expose sur arpegges. Les deux idées se mêlent, s'enchevêtrent; tantôt lune prédomine, tantôt l'autre; le développement conduit à un repos: Andante à 6/8. Un thème onduleux y oscille, irisé comme des jeux de lumière dans les feuillées, avec traits aux deux mains, modulant en si majeur. Puis le mouvement s'échauffe, se mue en Allegro à 4/4; mais l'idée passionnée s'enlace à celle-ci, entre en lutte avec elle; elles alternent, présentées de mainte façon subtile, inversées. Puis un

The text on this page is estimated to be only 37.55% accurate

VZIOWO AYIVIO owN SFHOAVD V “XVNOVUY ONNVOC
owN SALIOUG V {aunVaA AC SAIGOIAW Sad S€@LAUdYHINI XNA
*adjsaq j@ aepeN seqoug

58 GABRIEL FAURE grand trait aux deux mains parcourt le clavier. L'Andante a 6/8 reparait au piano, avec de légers traits, une modulation en /a 3. Le travail symphonique et les modulations s'emparent de nouveau de ces deux idées ; des jeux de sonorités raffinées font chatoyer encore le theme onduleux auquel se mêle la phrase passionnée transcrite & 6/8. Un trait double; dernier rappel du theme onduleux, trilles du piano & Paigu, en tierces, en sixtes et la fin s'éteint smorzando. « Tout charme et séduit, écrivait J. de Marliave, dans cette piece exquise dont Liszt admira jadis la féconde nouveauté, » Ici je ne comprends plus très bien car si Liszt témoigna cette admiration, il est difficile d'admettre comme vraisemblable l'anecdote racontée par M. Alf. Bruneau — et reproduite par M. Fauré-Frémiet — cest-a-dire qu'a Weimar, alors que Fauré, présenté par Saint-Saëns a Liszt, lui soumettait respectueusement sa Ballade, celui-ci, après en avoir lu quelques pages, avait objecté : — C'est trop difficile !... On ne voit pas très bien Liszt, — le premier pianiste de l'Europe, rebuté par les difficultés d'une oeuvre certainement moins ardue que bien des pages de sa musique de piano. M. Fauré-Frémiet & qui j'avais soumis mes doutes sur l'authenticité d'une telle réponse, m'a affirmé qu'il tenait le récit de son pere lui-même et qu'a Vobjection: — Rien n'était impossible a Liszt! il répliqua : — Out, mais alors, il était Agé... La date de cet entretien n'est d'ailleurs pas précisée, Alors que la Ballade est une oeuvre de la trentième année, remplie d'allégresse juvénile et de fraîche poésie,

GABRIEL FAURE 59 la Fantaisie en sol majeur est de pres de trente ans postérieure. M. Alfred Cortot & qui elle est dédiée, reconnatt que la contribution de l'orchestre y est assez maigre. Cette Fantaisie, exécutée le 14 mai 1919 a la salle Gaveau, n'a pas obtenu la faveur des pianistes. Tous ceux, même les disciples les plus fervents, qui ont écrit sur la musique de Gabriel Fauré, ont remarqué son indifférence foncitre pour linstrumentation. Un orchestre tres sobre lui suffit pour exprimer ses idées et les rehausser parfois d'une touche de coloris, mais tres discrete, que ce soit dans la symphonie dont V Andante, en 1878, s'évapora dans la vaste salle du Trocadéro, dans Shylock, Caligula, dans les Djinns, dans la Pavane avec choeur que nous retrouverons plus loin, encore moins dans le Requiem qui a été écrit pour un orchestre restreint'. Ce n'est donc pas dans ses compositions symphoniques que réside la véritable originalité de G. Faure ; c'est plutot dans sa musique de chambre pour laquelle il obtint deux fois le prix Chartier a l'Institut (en 1885 et en 1893). Fauré débuta dans ce domaine, le plus brillamment du monde, en 1876, par sa premivre sonate pour violon et piano (en /a majeur). Voici en quels termes SaintSaéns saluait ce magnifique début, dans le Journal de musique, dirigé par Armand Gouzien (22 mai 1877). 4. Je ne parle même pas de Pedléas dont linstrumentation a cre confiée & M. Ch. Koechlin. D'après ce dernier, il y aurait cu aussi intervention d'une aide étrangère pour celle de Promeéthée et meme... de Penélope!

60 GABRIEL FAURE C'est en dehors du théâtre que se révèle une des œuvres les plus intéressantes de notre temps, une simple et modeste sonate pour piano et violon..... Il se forme, écrivait-il, un répertoire de musique instrumentale française capable de lutter avec avantage dans le champ clos où, pendant longtemps, l'Ecole allemande n'avait pas de rivale. L'apparition de la sonate de M. Fauré nous a révélé un nouveau champion, le plus redoutable peut-être de tous, car il allie à une science musicale profonde une grande abondance mélodique et une sorte de naïveté inconsciente qui est la plus irrésistible des forces. On trouve dans cette sonate tout ce qui peut séduire les délicats, la nouveauté des formes, la recherche des modulations, des sonorités curieuses, l'emploi des rythmes les plus imprévus; sur tout cela plane un charme qui enveloppe l'œuvre entière et fait accepter à la foule des auditeurs ordinaires, comme chose toute naturelle, les hardiesses les plus imprévues. On ne saurait mieux définir que ne l'a fait Saint-Saëns, les caractéristiques du talent de Fauré, dans cet article prophétique en quelque sorte, où il faisait prévoir tout ce qui est sorti du développement harmonique et contrapuntique du jeune musicien si admirablement doué,. Cette sonate est aujourd'hui si universellement connue et jouée qu'il n'est peut-être pas nécessaire d'entrer dans de longs détails & son sujet. Chacun a présente à l'esprit sa brusque entrée en matière par un thème passionné & la Schumann. Les développements, dont un en notes répétées au violon, amènent un rappel de la seconde idée, dérivée de la première, sur pédale de dominante, qui installe la tonalité de mi. Puis le violon monte au sol + aigu, sur accord de sé à quel succède l'accord de sixte sensible du ton principal. Un grommement de la basse, ressouvenir de Samson et Dalila, ramène le ton de la majeur

GABRIEL FAURE 64 et la réexposition des deux idées. La fin est enlevée dans un mouvement passionné par une brillante Coda. Avec ce mouvement chaleureux contraste le 9/8 réveur, en ré mineur, de l'Andanée dont le chant, au violon, s'expose sur un rythme syncopé du piano. A cette cantilène contemplative succède un thème un peu plus chaleureux, qui s'exalte en un crescendo modulant sur arpeges, avec imitations canoniques, amenant le relatif majeur. Le rythme syncopé et la cantilène alternent entre les deux instruments, par une compénétration aussi souple que vivante. Le développement aboutit à une modulation en ré majeur, suivant une progression de plus en plus passionnée, procédé fréquent chez Fauré ; la seconde idée l'emporte, avec une expression plus vibrante, dans le même ton, sur des arpeges du piano et la conclusion expire en perdendost. Nouveau contraste subit et imprévu avec le vif Scherzo, rythmé à 2/8, allegro vivace battu à un temps, dialogue en staccato très léger entre les deux concertants, voletage d'elfes ou de papillons ; les modulations introduisent, en 7é), une phrase chantante du violon (à 3/4 sur arpeges), suivi d'un dessin dans le même ton, de l'idée rythmique au piano. A quoi succède, suivant un emploi de l'harmonie cher à Fauré, l'exposition d'un trio en fa mineur, sorte de menuet mélancolique par lequel il préludait à ses pastiches de danses anciennes et pour lequel il avait trouvé un modèle dans le trio-menuet de la 1^{re} sonate pour violoncelle de Saint-Saëns. Puis réexposition du rythme initial en fa majeur.

62 GABRIEL FAURE L'œuvre conclut par un Finale a 6/8 mouvementé, au même ton et qui a plutôt les allures de la musique de Saint-Saëns que de celle de Schumann, mais avec une flamme juvénile qui palpite en ardentes syncopes. Un épisode secondaire, d'une douceur tendre, chante au violon, en fa 2 mineur, sur les arpegges du piano. Il amorce la préparation de la « rentrée » qui sera retardée par un 2/4 modulant expressif, en triolets. Les thèmes du Finale sont réexposés sur un crescendo modulant et donnent naissance à un travail canonique, strettos, etc..., aboutissant à une brillante coda que le violon enlève en « détaché ». Cette sonate que l'auteur a dédiée à son jeune ami Paul Viardot, produisit un tel effet, elle établit si nettement la supériorité de Gabriel Fauré sur les musiciens de sa génération* que le succès décida, paraît-il, la famille Viardot à lui fiancer Marianne. Je passerai plus rapidement sur deux œuvres pour violon et piano, — peut-être antérieures, — mais publiées seulement en 1880 et 1882 : la Berceuse en ré (op. 16) et la Romance en st) (op. 28), dédiée à l'américaine miss Harckness, pitces gracieuses et chantantes qui firent beaucoup pour le renom de Gabriel Fauré. Il ne devait revenir à la musique pour violon que beaucoup plus tard, en 1898, avec Op. 75, dédié à Johannes Wolff: Andante molto moderato & 2/4 en sol, (un style schumannien, accompagnée contretemps. La mélodie, très développée, a de l'essor et du charme; 1. « M. Fauré s'était placé d'un bond au rang des maîtres », avait écrit Saint-Saëns en 1877.

GABRIEL FAURE 63 une seconde idée, plus sombre, sur un accompagnement agité, forme un contraste. L'instrument solo monte & Voctave aigué, puis redescend au fa du médium et réexpose le chant sur une figuration différente. Les compositions de Gabriel Fauré pour le violoncelle ont aussi contribué à former sa réputation dans le monde des musiciens, notamment la première en date, VElégie (op. 24), mélodie en wé mineur qui évoque une méditation pour lorgue, large et grave; elle sera réexposée à Vaigu sur arpeges du piano, après intervention @une deuxième idée plus agitée, exposée au piano, puis au violoncelle. J'avoue donner la préférence à la Romance (op. 69) dédiée à M. J. Griset, très jolie pièce fort bien écrite pour faire valoir les divers registres de l'instrument, du grave à l'aigu, mais dont la substance mélodique est également intéressante et parée de délicates broderies. Trois ans après paraissent deux autres pièces pour violoncelle : opus 77, intitulé Papillon, étude de virtuosité légère en staccato et la mélancolique et tendre S7e7lienne (op. 78) en sol mineur, — type de ces pastiches modernisés en lesquels excellera l'auteur de la Pavane avec chœur. En 1908, Fauré offrira à Pablo Casals une Sérénade pour violoncelle et piano (op. 98), d'une composition analogue, qui rappelle un peu, bien que notée & 2/4, en st mineur, le Menuet de Clazr de lune. Quant à la 2° sonate pour violon, aux deux sonates pour violoncelle, leur production tardive les rattache aux œuvres de la vieillesse du maître. I] en sera parlé à la fin de ce chapitre.

64 GABRIEL FAURE Le premier Quatuor en w/ mineur, pour piano et cordes, succéda de pres a la sonate de violon. Ecrit en 1879, il fut exécuté & la Société Nationale le 44 février 1880. Le second Quatuor est de huit ans, postérieur au premier. Malgré cet intervalle dans la production, et quoiqu'elles offrent des caracteres individuels marqués, unlien commun apparente ces deux ceuyres similaires parle plan, la construction, les procédés de développement. Tout d'abord, exposition immédiate (a 3/4 dans le premier quatuor, & 4/4 dans le second), dans le premier mouvement, d'un thime robuste et net, franc dallure, aux cordes, sur les arpéges du piano et qui, vers la fin, laissera s'insinuer au clavier, une de ces progressions ascendantes par broderie qui portent la marque de Fauré et même, dans ses ceuvres de vieillesse, affecteront Vallure de formules obsédantes. Puis commence le travail de développement. La seconde idée, féminine, formant contraste par son caractere berceur et nonchalant, issue de la premitre; efflorescence spontanée W Vidées secondaires charmantes, produisant une sensation de repos, en des oasis de fraicheur ot l'on oublie la sécheresse de steppe de tant de quatuors dénués dinvention. Enfin, apres les divertissements obligés, mais non asservis aux modeles conventionnels, réexposition du theme initial, en majeur, vigoureusement martelé dans le premier Quatuor, s'amortissant en decrescendo dans le second. Analogie aussi dans le tracé des deux Scherzi, tres vifs, a 6/8, en séaccato léger, sur pizsicati, aux rythmes

DESSIN D' EMMANUEL FREMIET, REPRODUIT SUR LA
COUVERTURE DE LA PARTITION DE PROMETHEE (Publiée par la
maison Hamelle.)



66 GABRIEL FAURE syncopés, dans leur caractère mystérieux et fantastique marqué par la prédominance de l'intervalle de quarte augmentée. Dans celui du deuxième Quatuor, battu tantôt à trois temps, tantôt & deux', certaines idées sont tirées de thèmes du premier mouvement. L'un et l'autre sont des chefs-d'œuvre d'équilibre entre la partie de piano et le groupe des instruments & cordes, de verve originale et hardie. Par contre, les deux Andante diffèrent essentiellement. L'Adagio en ut mineur, à 2/4 est en forme de Lied, évoquant Schumann, surtout dans le thème consolateur, exposé en /a/ majeur, qui répond à la phrase interrogative des cordes au début. L'une et l'autre semblent provenir d'une méditation à lorgue ; elles donnent, par le timbre des cordes au grave, la sensation de la sonorité pleine du noble instrument. Dans le second Quatuor, la tonalité de ? Adagio oscille constamment entre mi et sol mineur. À une sorte de glas en quintes sonnées par le clavier, auquel est contrepunté un rythme à quatre temps qui tombe en porte-à-faux sur la mesure à 9/8, répond une phrase triste de Violon, sur laquelle se détache en contresujet, une délicate broderie du piano en doubles croches ; ce chant passe ensuite dans la partie de violon. La seconde fois, le glas est battu par les cordes *pranzissimo*, l'idée chantante est transférée au piano ; une troisième fois il se fait entendre au piano sous une autre forme (42/8 - calme), le chant de Violon s'élève de nouveau, est recueilli par le 4. Au lieu que dans le premier, le rythme 6/8 se contractait en 2/4.

GABRIEL FAURE 67 violon en sourdine, le quatuor donne la conclusion. Cet Adagio est une merveille de sentiment, d'invention rythmique et mélodique. L'analogie, — mais non pas l'identité — reparait dans la structure des deux Finales, aux mouvements énergiques, emportés, véhéments, au rythme ternaire. Dans le premier Quatuor, l'Ad/egro initial est tiré de la gamme d'ut mineur, avec altération de la sixte. Dans celui du second Quatuor, après l'exposition du second thème, un dérivé du thème initial entre en jeu, puis un rappel du thème principal du premier mouvement. Dans l'un et dans l'autre, la mêlée et opposition des idées aboutissent au triomphe du second thème, dans un essor passionné, en coup de fouet à la coda. Le premier Quatuor avait été très remarqué, mais pas autant joué par les sociétés de musique de chambre que le second, révélé en 1888 et qui obtint presque aussitôt leur faveur. Aujourd'hui ces deux œuvres sont estimées autant l'une que l'autre, mais la seconde offre peut-être des idées plus contrastées, plus personnelles et plus colorées. Par elles, Gabriel Fauré avait conquis son brevet de maîtrise contrapuntique, démontré son savoir technique, son habileté à se servir du piano sans écraser les instruments à cordes, à opposer et à doser leur sonorité si différente. Après une interruption de quelques années, il revint à la musique de chambre et les catalogues de l'éditeur Hamelle annoncent un quintette pour piano et cordes, qui parut quinze ans plus tard... et à New-York ! Les deux premiers mouvements étaient établis lorsque

68 GABRIEL FAURE Vauteur interrompit sa composition, soit qu'il préférât se livrer à d'autres travaux, soit qu'il fût rebuté par la difficulté de trouver le plan du Finale. Cette longue interruption porta un réel préjudice à l'œuvre, bien que, dédiée à Eugène Ysaÿe, elle ait été répandue par son excellent quatuor. Sa publication en Amérique la rendit moins accessible aux acheteurs. Le premier mouvement (4/4 en ré mineur) est construit sur trois idées : la première exposée par le violon d'abord, puis par les cordes, sur les arpegges du piano, cantilène mélodieuse longuement développée, s'interrompt sur un accord de septième diminuée; une idée secondaire, tendre et rêveuse, chante aux cordes; puis, le thème qui s'anime et s'exalte, le piano oppose un contresujet mouvementé, qui va servir au développement. Après quoi, sur des triolets apaisés du piano en fa majeur, le violon, puis le violoncelle disent une phrase tendre qui semble provenir de la Bonne Chanson. Le développement de celle-ci se combine avec la seconde idée; les divers thèmes se mêlent et se pénètrent; puis, après un travail en canon sur la troisième idée, les deux autres réapparaissent, avec une sonorité apaisée en decrescendo. Le morceau, traité de main de maître, est fort émouvant. L'Adagio oppose deux thèmes : l'un à 12/8 en sol mineur, grave, exposé par les cordes sur les triolets du piano, l'autre à 4/4 en ré mineur, d'un charme mélancolique pénétrant, bientôt traité en canon par les cordes. Le premier donne naissance à de chaleureuses progressions; le second dialogue entre le piano et les

GABRIEL FAURE 69 archets, se développe dans une forme expressive, puis expire en un délicat *smorzando*. Rien dans le caractère de ces deux mouvements ne faisait prévoir celui du Finale qui joue ici un peu le rôle de Scherzo. C'est un *Allegro moderato* à 2/2, oscillant entre les tons de ré majeur et de si, dont le thème désinvolte, rythmé en chanson populaire, dérive (un fragment du thème initial. Le compositeur le retourne sous divers aspects, & la manivra d'un rondeau, y oppose un thème plus sombre en si mineur et aboutit & une dernière réexposition du thème initial qui conclut joyeusement en ré majeur. On dirait qu'à son insu il a subi l'influence des plans « cycliques » pratiqués et enseignés à la Schola par M. V. d'Indy et des finales folkloriques qui procèdent de ce système... La jovialité de ce badinage produit quelque déception; elle contrastait avec l'assombrissement qui va caractériser l'art de Fauré pendant ses vingt dernières années. On me permettra de ne plus observer désormais l'ordre chronologique car il est assez logique de rapprocher du premier Quintette le second (op. 4145), publié en 1924 et dédié à M. Paul Dukas; il n'est pas inférieur en mérite au premier, loin de là et il revient à la division en quatre parties, avec Scherzo précédant l'Andante, adoptée par Fauré dans ses deux Quatuors. Un premier mouvement en si mineur à 3/4 et le thème est d'abord exposé par l'alto, puis par le quatuor à cordes sur la figuration arpégée du piano ; le second thème, comme dans le premier Quintette, ainsi que l'a remarqué M. Roger Ducasse, est réservé au groupe des

70 GABRIEL FAURE cordes, il forme une période de repos succédant à une idée dynamique. Le travail de développement, d'imitations canoniques entre les archets et le piano, les réexpositions sont traités à peu près de la même manière que dans les autres œuvres de musique de chambre de Fauré. Je signalerai ici une succession harmonique descendante, à la fois très simple et très ingénieuse, d'accords de sixte alternant avec des accords de septième sous leurs divers renversements, qui donne une rare sensation de nouveauté. Scherzo (allegro vivo) en mi b à 3/4, construit sur une gamme singulièrement altérée, d'aspect sombre et fantastique. L'auteur y a introduit des rappels de phrases tirées du premier mouvement; il les incorpore en ses développements. L'Andante, au ton de Fa dominante : sol majeur, à 4/4, débute par huit mesures d'exposition, par le quatuora nu, d'un thème grave et douloureux. Une seconde idée, qui procède de celles du premier mouvement, lui succède, au piano et aux cordes. Une cantilène gracieuse s'en dégage, épanouie, le piano en dil la tendre mélodie sur un contrechant des cordes, avec accompagnement syncopé. Par la suite, cette idée s'assombrit et laisse prévaloir le thème initial. Finale (allegro énergique à 3/4), rudement cahoté entre le piano et les cordes, suivi d'une seconde idée chantante qui procède des thèmes précédemment exposés et qui fournira matière aux développements, avant la réexposition du thème initial. Le mouvement s'accélère en une strette très longue, trop longue même, sur les arpegges du piano.

GABRIEL FAURE TA Revenons de quelques années en arriere, car entre ces deux Quintettes, s'intercalent, par ordre de dates, la 2° sonate de violon, de 1917 (op. 108), les deux sonates pour violoncelle, publiées en 1918 et 1922, (op. 109 et 117). L'année suivante, en 1923, parait le Trio en ré mineur, pour piano, violon et violoncelle. Ces quatre ouvrages sont concus en trois parties; il n'est plus question de scherzo, mais absence de ce mouvement n'est pas la seule cause de leur assombrissement. Quarante ans séparent la 2° sonate pour piano et violon de la premiere; elle n'en a donc pas Vardeur romantique, la chaleur juvénile, expansion généreuse, mais elle n'est pas moins belle, quoique d'un accent tres diflérent. Elle débute a 9/8 (Allegro non troppo en ma mineur avec ré2), par un theme rude, syncopé, exposé au piano, puis au violon en notes répétées et qui donne lieu a une ascension expressive, en crescendo passionné, auquel s'oppose une idée paisible, rêveuse, ressouvenir de la Bonne Chanson; elle chante au violon sur les triolets syncopés du piano qui maintiennent le premier rythme en contresujet. D'abord exposée en so/, cette cantilène reviendra en mi majeur, avec le même contresujet inquiet et sombre. La lutte des deux themes aboutira suivant la regle classique, au triomphe du premier. L'Andanie (3/4 en da majeur) noté au ton de la sousdominante, est tout pénétré de tendresse réservée et pudique. Ce chant orné, tres pur et délicat, emprunté, parait-il a ?Andante de la Symphonie, est transféré au piano, puis s'échauffe en affectant la forme d'une rémi

72 GABRIEL FAURE naissance de l'Ad/egro, sur une figuration arpégée. La cantilène reviendra ensuite au piano, avec contresujets au violon, dans le ton de ré avec interventions de l'idée expressive. L'Andante s'éteindra en échos *smorzando*. Par un thème très franc (2/2 en *mz* majeur), net et résolu, débute le Finale; il provient d'une forme syncopée et heurtée des idées précédemment exposées. Le compositeur en tire des dérivés plus expressifs, avec contresujet au violon : un travail contrapuntique assez ardu ramène le thème, puis celui-ci s'assombrit et forme un épisode de repos. Un développement modulant sur les arpegges du piano, donne le jour à des canons de plus en plus serrés, à des renversements; la progression introduit un rappel mélodieux du thème paisible du premier mouvement, bientôt emporté par les développements des éléments expressifs du Finale. Les deux sonates pour violoncelle, séparées par quatre années d'intervalle, sont dédiées, la première à M. Louis Hasselmans, la deuxième à M. Leffler. Dans Pune comme dans Vautre, les thèmes rudes l'emportent sur les cantabile; la substance mélodique se raréfie. Le travail contrapuntique, le jeu des « imitations », la dureté voulue de l'harmonie prennent le pas sur l'invention spontanée. Il faut signaler cependant dans la première, la cantilène rêveuse et nonchalante de l'instrument (Andante 3/4 en sol mineur) et l'Allegro comodo à 4/4 en ré majeur, du Finale, dérivé de ce thème, mais d'une allure plus expressive et mouvementée; dans la seconde, la première idée chantante de l'Allegro en sol mineur, dialogué en imitations

GABRIEL FAURE 73 entre les deux instruments, l'exposition d'un chant bien dessiné au violoncelle (Andante 3/4), un des mieux traités qu'ait écrits Fauré, suivi d'un Finale (Allegro vivo a 2/4 en sol mineur), syncopé sur arpeges, procédant des idées précédentes, dont le travail contrapuntique, assez austère, abuse des remplissages et des progressions. Cette tendance que l'on rencontre dans toutes les œuvres de Fauré, s'est exagérée à la fin de sa vie. Les faiblesses résultant de l'âge et de la fatigue physique se font sentir aussi dans le Trio en ré mineur, pour piano, violon et violoncelle, surtout dans le Finale. Toutefois il y a encore du charme dans le chant de violoncelle du premier mouvement et dans le thème ondulatoire qui forme la seconde idée. Quant au V Andantino a 4/4 en fa majeur, c'est une page mélodieuse et pénétrante avec la pureté de laquelle le second thème, entrecoupé et douloureux, en 7^e mineur, contraste par son expression poignante. Ce Trio est de l'année 1923, qui précéda celle de la mort de Fauré; le Quatuor à cordes fut composé en 1924. Il ne comporte, lui aussi, que trois mouvements et révèle un pénible effort. Dans ses derniers jours, le compositeur recommandait avec instances aux siens de ne pas livrer le manuscrit à l'éditeur avant qu'il ait été revu par son élève, M. Roger Ducasse. Un critique, M. Eugène Cools a remarqué que les « articulations » indiquées sur la partition gravée en 1925 ont été 4. Dans le Monde musical, juin 1925,

Th GABRIEL FAURE ajoutées apres coup, car les nuanees et coups d'archet tracés de la main de auteur, manquent presque entierement sur le manuscrit. L'examen seul de cet autographe — quia été donné , fait naitre une impression de tristesse. On y sent trembler par la famille ala Bibliotheque du Conservatoire la main du vieillard moribond ; les « liaisons » vacillent. L'aspect même de l'écriture prouve que Fauré, comme son maitre Saint-Saéns, a attendu trop tard pour entreprendre la composition d'un quatuor a cordes. Lorsqu'il sy est décidé, pour ainsi dire in excremis, il s'est trouvé démuní Widées, d'invention, dans le genre qui en exige le plus. Tout autre aurait été sans doute la réussite sil s'y était essayé dans la force de lage, a cinquante ans! La partie la plus intéressante par la valeur des idées est, selon moi, le premier mouvement (2/2 en mi mineur) ; il s'en dégage un sentiment mélancolique et grave, qui sexprime en phrases mélodiques assez pénétrantes '. L'Andante (a 4/4 en da mineur) a aussi pour idée principale un theme mélancolique syncopé, mais d'une valeur moins expressive ; le développement par les procédés scolastiques : sçrettos, canons, le recours aux progressions, a des formes rythmiques déjà maintes fois employées dans les ceuvres précédentes, y tiennent une place prépondérante. Le Finale, en mt mineur, en forme rondo, offre les mêmes caractéristiques. 1. D'après M. Ph. Fauré, les deux thèmes proviennent du Concerto de violon.

GABRIEL FAURE 75 Fauré avait demandé que la première exécution de cet ouvrage fût donnée au bénéfice des Anciens Elèves du Conservatoire. Le quatuor Kretzly se conforma à ce désir. À cet hommage public au maître disparu, rendu le 12 juin 1925 en la salle de la rue Bergtre, succéda une audition du même Quatuor & à la salle Erard, le 18 février 1926. Le 410 février 1925, la Société Nationale avait, de son côté, rendu à Fauré un hommage posthume, avec le concours de M^{lle} M^{lle} Long, Croiza, de MM. Roger Ducasse, Gaston Poulet et ses partenaires. b. Musique vocale
Musique religieuse, cantates, chœurs ; mélodies et duos. La musique vocale de Fauré a contribué, pour une grande part à sa renommée, au moins autant que sa musique instrumentale; elle se divise en musique religieuse, cantates, chœurs, enfin mélodies et duos profanes. Gabriel Fauré a toujours gardé une reconnaissante affection pour Niedermeyer qui lui avait enseigné les premiers éléments de son art. Il est donc tout naturel qu'il en ait, à ses débuts, subi quelque peu l'influence. Niedermeyer avait écrit des messes, des motets et des cantiques; Fauré écrivit messe, cantique et motets. La première œuvre en date est le Cantique de Racine, composé en 1864, à l'école même. Il ne faut pas chercher d'originalité dans un essai de jeunesse; la mélodie de cet andante en ré majeur 4/4, s'étale avec sérénité sur un accompagnement en triolets; débutant à la basse,

76 GABRIEL FAURE elle se répartit et se développe aux quatre voix avec une certaine ampleur, module un moment au ton de mineur et revient au ton initial. Quand il le publia en 1876, chez l'éditeur de musique religieuse Schoen, sous le numéro d'op. 11, Fauré l'édia & César Franck. Chanté pour la première fois & la Société Nationale le 15 mai 1875, le cantique y fut souvent entendu depuis lors. Il est resté au répertoire des maîtrises. Depuis la fondation de la Schola Cantorum et la promulgation du motu proprio de Pie X, on a beaucoup écrit et publié maintes controverses, souvent aigres, sur ce répertoire. Assurément, vers 1860, il n'était pas très édifiant et Niedermeyer eut le mérite de chercher à l'épurer. Trente ans après il n'était pas devenu beaucoup meilleur. Les vitupérations indignées dont il fut l'objet vers 1894-95 étaient-elles justifiées ? Fauré ne le pensait pas et même il a pris sa défense (et celle de Gounod) en termes modérés et judicieux. Du moins il n'avait pas contribué à l'avilir, traitant les textes avec le respect de la prosodie latine et il s'était abstenu d'introduire à l'Eglise des effets de théâtre. Même de l'influence de l'Ecole lui était restée une imprégnation du plain-chant assez profonde pour qu'on en retrouve les traces en plusieurs de ses œuvres même profanes, le goût des cadences plagales, etc... La première en date des œuvres religieuses est peut-être la Petite Messe & trois voix de femmes, publiée chez Heugel en 1907 et que les catalogues appellent une œuvre de jeunesse. Elle se réduit à quatre morceaux : un Air & 3/4 en da majeur; un

GABRIEL FAURE 17 Sanctus i 4/4 en sol majeur, orné de jolies volutes vocales ; un Agnus Dei paisible et doux a 2/4, dans le même ton; un Benedictus (andante moderato) a 9/8 enuf mineur, bien dessiné et onctueux. Quant aux motets, ils se succèdent & de longs intervalles et leurs dates (qu'on trouvera indiquées au catalogue), doivent s'entendre de la publication, souvent très postérieure a la composition. Sans partager entièrement l'enthousiasme que témoiène MTM Nadia Boulanger pour ces motets, connus habituellement sur un plan très simple, on peut souscrire au jugement d'ensemble qu'elle formule en ces termes : « Les voix semblent s'interposer entre le ciel et les hommes; généralement paisibles, quiètes et ferventes, elles sont graves parfois et tristes, menagantes jamais, ni dramatiques. » Non pas même dans le Reguiem, sauf au Libera me, cantabile pour baryton, d'allure un peu théâtrale, concession a la maîtrise sans doute ; mais, a ces accents dramatiques, le chœur s'empresse d'opposer une humble et pure supplication, d'une voix timide, sur le verset: Tremens factus sum. A quoi répond en 6/4, sur un appel des cors, une strophe du Dies wv, empreinte d'épouvante, a laquelle succède la reprise, a l'unisson et & Voctave, de la mélodie implorante : Libera me, Domine! C'est le seul morceau qui comporte des cuivres. Encore n'y en avait-il pas 4 Vorigine, car Vinstrumentation primitive du Requiem était des plus simples; exclusion des violons, sauf un violon solo au

78 GABRIEL FAURE Sanctus; a V Hosannah! courte fanfare de cor et de trompette. Le 'ibera est la seule page ow s'exprime la terreur du Jugement, ou soit évoquée la colere divine. Toutes les autres respirent la mansuétude et la sérénité. Apres l'exposition de l'Introit en accords parfaits, les ténors chantent, sur un accompagnement des cordes, le Requiem dona eis, mélodie persuasive qui le sera plus encore au : Te decet hymnus, dit par les soprani; puis toutes les voix se réunissent et se font implorantes au Ayrie eleison ! Le morceau est sobrement traité et tres habilement conduit en ré mineur. A l'Offertoire (adagio molto en si mineur A 4/4) intervienntle jeu des imitations, les enchevêtrements canoniques. Le baryton, & l'Hostias et preces, invoque les promesses divines faites A Abraham et 2 salignée, dans un so/o en ré majeur sous lequel les cordes font osciller des accords syncopés ; lorgue intervient ensuite. Puis le chœur reprend, en imitations, la priere: O Domine, Jesu-Christe qui s'acheve par un amen vocalisé en si majeur. A partir de 1a, les caractéristiques de l'muvre ne sont plus que douceur, tendresse, confiance en la miséricorde divine. C'est le Sanctus (3/4 en mi majeur), suave priere qui s'élève sur les arptges des cordes et des harpes, tandis que du violon solo semble s'évaporer une volute dencens. C'est la pure mélodie du Pie Jesu, dans laquelle une voix d'enfant implore pour les ames le repos éternel avec, entre chaque phrase, une ondulation

GABRIEL FAURE 79 harmonieuse des cordes en sourdine et des harpes. Le succès qu'a eu cette cantilène l'a un peu banalisée, mais je me souviens encore avec émotion du ravissement de surprise que produisit sa fraîcheur candide dans le timbre exquis de la voix de M^{re} Torrès quand elle la fit entendre en 1900, à la tribune de Porgue du Trocadéro, C'est P Agnus Dei chanté par les ténors (andante 3/4 en fa majeur) sur une figuration rythmique persistant à l'orchestre dont la phrase caressante et tendre s'enroule autour de la ligne vocale comme une guirlande de liane embrasse un fût de colonne, écrivait en 1888 Camille Benoit. Après une série de modulations enharmoniques, les chœurs font retentir dans le ton initial : ré mineur, les accords déjà entendus sur le Requiem eternam ; les violons en sourdine reprennent pour la conclusion leur rythme d'accompagnement onduleux. C'est enfin, après l'intermède dramatique du Libera me, dont il a été parlé, l'invention toute faite neuve de Vin Paradisum où les sopranos célèbrent l'Assomption suprême de l'âme accueillie par les chœurs d'anges, les martyrs et les saints, sur les sonorités les plus douces de l'orgue, les harmoniques des violons en sourdines et des harpes ; puis tout s'éteint dans la tonalité de 7^e majeur, lumineuse et sereine. Devant la Prose des Morts, le compositeur n'a pas ressenti l'épouvante mystique du chrétien ; il a traité ce sujet tragique avec une sérénité de forme « qui est d'un esprit antique mêlant à la mort l'idée de volupté », écrivait Camille Benoit, qui comparait cette œuvre

80 GABRIEL FAURE. harmonieuse & « un mausolée de marbre blanc ». Lié avec Anatole France comme avec Fauré, il imaginait, entre le pote et le compositeur, un rapprochement un peu forcé et contre lequel M. Fauré-Frémiet a raison de protester si, comme il le dit, le Requiem a été inspiré à l'artiste par la mort récente de son père. L'auteur des Noces corinthiennes s'est bientôt transformé en un esthéticien sceptique et subtil; la tendresse de cœur est ce qui manque le plus à son talent tandis qu'il a toujours imprégné l'art de Gabriel Fauré. Revenons un peu en arrière pour énumérer les œuvres vocales profanes de Fauré, avant d'examiner la série de ses mélodies. C'est d'abord quelques duos : Pwismwict bas toute dame, sur les vers de V. Hugo et la Tarentelle (Mère Monnier), dédiés aux sœurs Viardot et publiés par Choudens en 1879; puis le Ruzsseau, chœur à deux voix de femmes (op. 22), dédié à M^{me} Pauline Roger qui avait un cours de chant et qui le fit chanter par ses élèves à la Société Nationale. Il est agréablement conduit, modulé et accompagné. Ce sont enfin deux compositions plus importantes, qui comportent l'orchestre : les Djinns, chœur à quatre voix d'après l'Orientale de V. Hugo et la Naissance de Vénus (op. 29), pour soli, chœurs et orchestre; enfin le Madrigal à quatre voix sur les vers de P. Verlaine et la Pavane avec chœur. Les Djinns sont une fantaisie descriptive vocale et instrumentale dont le rythme se modèle sur celui des vers pittoresques du pote, morceau intéressant et bien conduit en forme de crescendo et de decrescendo naturel.

CARICATURE DE FAURE PAR A. BARRERE (Publiée par
Fantasio, le 1^{er} août 1940.)



82 GABRIEL FAURE rellement, énergique même dans l'évocation du vacarme des noirs esprits et finissant pp. sur les harmonies du début, mais conçu sous l'influence évidente de Saint-Saëns. La scène mythologique intitulée : la Naissance de Vénus, sur un texte de Paul Collin, forme une de ces petites cantates pour soli, chœur et orchestre, grâce auxquelles les musiciens de cette époque pénétraient au concert, faute de trouver accès au théâtre, un simple exercice de composition. En manière de préparation au miracle mythique, l'orchestre fait entendre un lent et doux prélude sur un accompagnement mystérieux, un chant onduleux en tierces qui rappelle telle page de la Lyre et la Harpe de Saint-Saëns, puis le mouvement s'anime, un bouillonnement se produit au sein des ondes, l'Anadyoméne apparaît, signalée par le chœur et le récit de la basse solo; l'orchestre s'apaise en belles harmonies amples qui amènent le ton d'un majeur. Le récit de Jupiter où l'on remarque une jolie phrase posée sur de larges accords, sous le vers : Fille de onde amère, précède un arioso écrit avec une souplesse mélodique et une grace molle des plus délicates, cantilène pleine de suavité, suivie d'un ensemble avec chœur. Le développement canonique conduit à un 3/4 (allegro moderato) en la mineur, période mollement rythmée, avec d'élégantes modulations : Salut à toi, déesse blonde ! Le finale, en style de cantate, est un peu froid. C'est du moins l'impression qu'il produisit dans la salle du Châtelet, où eut lieu la première audition publique,

GABRIEL FAURE 83 en 1895, pres de douze ans apres que l'œuvre eut été entendue a la Société chorale Guillot de Sainbris. Le Madrigal a quatre voix (op. 35), de 1884, écrit sur des vers d'Armand Silvestre, est le premier de ces délicats pastiches du xvi^e siècle modernisés dans lesquels excellera Fauré et ot il a introduit une expression si personnelle. La Pavane pour cheeur et orchestre, en famineur, est encore un gracieux pastiche archaïque, empreint du sentiment mélancolique des Fêtes galantes de Verlaine d'ou est tiré le texte chanté. La grace de cette piece instrumentale et vocale lui valut la faveur d'être mise au nombre des danses anciennes qui furent exéculées en coslume avec un si grand succ?s, aux concerts de Opéra, en 1896. Jarrive aux mélodies proprement dites, qui ont tant contribué & faire apprécier le talent de Fauré. Il en a écrit a toutes les époques de sa vie et probablement, comme font les jeunes compositeurs, dés celle de ses débuts. Le Catalogue de M. Octave Séré et celui de la Revue musicale qui s'en est inspiré, situent vaguement « vers 1865 », les vingt premitres. Les dates qu'on va lire ont été relevées par moi dans le Journal de la Librairie ou même sur les manuscrits de Fauré donnés par la famille au Conservatoire ou enfin sur les programmes de la Société Nationale. A quelques mois pres, le lecteur peut donc s'y fier. Le Papillon et la Fleur, — je Vai dit dans la partie biographique, — a été publié par Choudens en 1869; Dans les ruines dune abbaye en 1870. Sur une copie manuscrite de Seale! on lit la date de 1871. Deux auto

84 GABRIEL FAURE eraphes ont pour texte des poésies de V. Hugo: Aurore, dédiée & MTM Anna Dufresne, non datée, mais qui est évidemment de sa jeunesse et Sentiers où l'herbe se balance, pièce extraite des Châtiments, qui porte la date du 3 avril 1874. Elle a paru sous ce titre : l'Absent. Quant à l'Aurore, c'est un rythme d'allegretto à 3/4 en la), sur ce rythme constant, fréquent chez V. Hugo : trois vers & rimes féminines contre un à rime masculine. Le poète y parle de l'« archet du luth ».

Comme la mélodie est restée inédite, le musicien s'est pas rendu complice de cette hérésie instrumentale. Voici la chronologie des autres mélodies de jeunesse d'après les dates de publication chez Choudens : Rêve d'amour, 1875; Tristesse et les Matelots, 1876; Barcarolle, Au bord de Veau, Ici-bas, Lydia et Mai, 1877; Hymne et Chant d'automne (de Baudelaire); l'Absent (V. Hugo) et Sérénade toscane, 1879. Le recueil des vingt premières mélodies qui comprend encore la Chanson du Pêcheur, Après un rêve, Sylvie (Paul de Choudens) et la Rançon (Baudelaire) fut édité chez Choudens en 1879 *. Ce qui s'était passé pour Saint-Saëns s'est reproduit pour Fauré. Quatre de ses mélodies avaient, en 1871, été accueillies par Georges Hartmann, découvreur de jeunes talents ; était Lydia, dédiée & MTM Trélat; Hymne & M. F. Lévy ; Mai & MTM Henri Garnier et Seule! La bibliothèque du Conservatoire possède un exemplaire de ce recueil. Au sujet de Lydia, un musicien. Ce recueil est entré ensuite dans le fonds Hamelle, mais près de vingt ans après.

GABRIEL FAURE 85 cien bien informé et qui fréquentait alors le magasin d'Hartmann, m'a raconté que lorsque G. Fauré fit entendre a l'éditeur cette exquise mélodie, Massenet, présent a audition, prononga ces mots: — Je voudrais avoir écrit cela!... Pauvre Massenet, il ne se doutait guere que Fauré ne témoignait pas pour ses productions dune estime réciproque, — sa lettre a Hugues Imbert du 8 octobre 1887, l'atteste! Par contre, il en avait davantage pour certaines mélodies de Paladilhe, il Pécrivait en 1877 & Marianne Viardot. On a trop dédaigné peut-être ce premier recueil de mélodies dont l'une, Sy/vie, est écrite sur des paroles de l'éditeur lui-même. Sans doute, la premibvre : Le Papillon et la Fleur, précédée d'une ritournelle désuete, nest qu'un rondeau agréable; Maz et Dans les ruines d'une abbaye rappellent la manitre vocale de SaintSaéns; la seconde semble calquée comme rythme sur V Enlèvement (Si tu veuz, faisons un rêve !) Mais les mélodies écrites sur les vers de Th. Gautier, Les Matelots, Seule ! (dont le theme poétique est analogue a celui de la Captive de V. Hugo) ont déjà plus d'accent. Un sentiment de regret douloureux s'exprime fortement dans Lamento et dans Tristesse. Dans une comme dans Vautre, un refrain de deuil revient entre chaque strophe : Ah! sans amour sen aller sur la mer! ou Hélas! jaa dans le coeur une tristesse affreuse ! Avec les chants douloureux contraste Lydia, cantilene pleine d'une grace ineffable, d'une sérénité antique, en harmonie avec les beaux vers de Leconte de Lisle. Rêve d'amour (V. Hugo : S'tl est un charmant gazon),

86 GABRIEL FAURE allegretto a 3/4 tres chantant, avec contrechant a la basse, Mai et Aubade se rattachent & la manibre de Gounod. La Sérénade toscane déroule de souples mélismes alternés entre la voix et linstrument, sur un rythme original, vivant, fertile en rebondissements expressifs, aux modulations habiles. Trois pieces du recueil témoignent d'un sentiment dramatique réel : PAdsent, traitée en dialogue, sombre, mais très poignante, la Rancon et Chant d Automne. Dans la Rancon, dédiée & Henri Dupare (andante a 3/4 en mineur), au début large, énergique qui passe en majeur, sur des arpeges schumanniens, le musicien développe la conception du potte : les deux champs défrichés par Vhomme sont l'Art et !Amour; de la proviennent les moissons qu il offrira aux anges pour sa rédemption. Le Chant dautomne est & remarquer pour la fermeté de la déclamation qui se modèle sur le sens des vers de Baudelaire, aux évocations funtbres. A un premier mouvement sombre, mais qui évoque plutot un pathétique a la Niedermeyer, s'oppose un 9/8, en majeur, tendre et caressant, d'une grace déjà fauréeenne : J'aime de vos longs yeux la lumière verdâtre. Riche et varié, ce premier recueil allait donc de la mélodie purement yoeale, de la romance même, aux artifices de contrepoint, révélant les influences subies par le débutant: Niedermeyer, Gounod, Saint-Saëns, mats attestant aussi la variété de ses dons naturels. En ces années, le nom de Gabriel Fauré était si peu connu dans le commerce de musique que, lorsque nous

GABRIEL FAURE 87 demandions une de ses mélodies, les vendeurs nous offraient invariablement les œuvres vocales du baryton J.-B. Faure! On eut beaucoup de peine à leur faire mettre l'accent aigu sur l'é. Cependant, à la fin de 1880, les éditeurs Durand-Scheenewerck avaient publié le Poème d'un jour. C'est, sur des vers assez médiocres de Ch. Grandmougin, un de ces petits drames sentimentaux en raccourci que Massenet avait, depuis une dizaine d'années, mis à la mode avec ses Potmes vocaux. Plusieurs jeunes musiciens produisirent des compositions similaires. Fauré fit de même. La sienne ne peut être comptée parmi ses œuvres vocales les plus personnelles. La forme mélodique trop régulière des deux premières pièces, les fautes de prosodie qui en procèdent, nuisent à leur mérite ; la troisième et dernière, traitée avec une légèreté spirituelle et désinvolte, le thème, habituellement triste en musique, de la rupture de deux amants. De 1880 à 1890 s'échelonnèrent vingt-cinq mélodies dont l'éditeur Hamelle a formé un recueil en 1898; dans l'intervalle, en 1894, il avait publié le cycle de la Bonne Chanson. Quand on examine ce deuxième recueil, il faut, comme pour le premier, établir une distinction entre les pièces qui ne sont que de agréables mélodies de salon, plus raffinées seulement par le rythme, l'harmonie ou la modulation que celles de ses émules, telles: Nell, Notre amour, Chanson d'amour, la Fée aux chansons, Aurore, le Pays des Rêves, et celles que pour leur expression pénétrante et ressentie, on peut comparer aux plus beaux Lieder de Schubert et de Schumann.

88 GABRIEL FAURE Ainsi Automne, les Berceaux, le Secret et Au Cimetière sont des spécimens parfaitement réussis de ces chants d'une émotion contenue et douloureuse auxquels j'ai attribué jadis l'appellation de Lieder français. La mélodie des Berceaux écrite sur un accompagnement syncopé dont le balancement évoque les grandes houles de l'Océan, contient toute l'attraction du voyage en lutte avec les angoisses de l'arrachement au foyer; le Secret est hymne d'une âme qui consume un secret sentimental jalousement gardé. Au Cimetière évoque Gloquemment le sort cruel du marin englouti par la mer dévoratrice et privé du repos éternel dans la terre natale. Voilà pour l'émotion. Quant au charme, il est difficile d'en être plus imprégné que les mélodies sur des vers de Leconte de Lisle : Les Roses d'Ispahan et la Rose, poèmes de grâce et de langoureuse séduction. Fauré n'ignorait pas la valeur de ses mélodies vocales, même dans un temps où elles étaient beaucoup moins connues et goûtées qu'aujourd'hui. L'opinion qu'il prête à César Cui, à leur sujet, dans sa lettre de 1887 à Hugues Imbert (original au Conservatoire) est très défendable, elle prouve le discernement d'un critique d'autant plus impartial qu'il était étranger. « Cui (le compositeur russe) place mes mélodies à un rang trop flatteur ; il les dit les meilleures des mélodies françaises, au détriment de celles de Gounod qu'il juge médiocres, de celles de Saint-Saëns qu'il trouve froides et de celles de Massenet qu'il juge efféminées. » Toutefois G. Fauré n'a pas toujours évité la fadeur et le maniérisme, car, dans plusieurs mélodies de ce

BRGERSCHEL FBG; Cliché Gerschel. LE TENOR
MURATORE ET LUCIENNE BREVAL DANS PENELOPE (GML G4)



90 GABRIEL FAURE temps, il se rapproche de Massenet — peut-être parce qu'il emprunte comme lui ses textes aux vers d'Armand Silvestre, vers d'une banale élégance, trop souvent vides de pensée — (Notre amour est chose légère, la Chanson d'amour, la Fée aux chansons) ou avec le Noël sucré dédié à Talazac (p. de V. Wilder) *. Dans les pièces qui visent à l'énergie dramatique : Fleur jetée (A. Silvestre) et Larmes (Jean Richepin), il tombe dans les effets de théâtre, chose rare chez lui. Mais il eut le mérite de chercher & renouveler son talent en se tournant vers des poètes plus originaux. Aussi le mystère inhérent aux vers d'un Villiers de l'Isle-Adam ou d'un Verlaine a-t-il trouvé par lui une expression musicale adéquate. Nocturne et les Présents sur des poésies de l'auteur d'Aze/, sont déjà des œuvres d'une saveur plus raffinée. Dans Clair de lune (P. Verlaine) ou la cantilène s'accompagne d'un menuet en mineur, mélancolique comme un très vieux pastel décoloré sous une glace verdie, les amoureux des Fées galantes de Watteau, interprétés par le poète de la fin du XIX^e siècle, semblent bien « n'avoir pas l'air de croire à leur bonheur » et cette tristesse de l'amour désabusé est rendue par la musique avec une grace subtile. Fauré a intitulé Spleen la pièce : Il pleure dans mon cœur comme il pleut sur la ville que Debussy a traitée (une manière qui me semble à la fois plus pénétrante et plus mélodique. Celle de Fauré n'est pas moins appréciable, mais c'est surtout dans les cinq mélodies de sa 4. Même l'admirable Sérénade pour conclusion, sur Aux plis de sa robe pendue, une chute qui est une réminiscence de Massenet.

GABRIEL FAURE 94 série « vénitienne » : Mandoline, En sourdine, Green, A Clymeéne et Crest Vextase... que l'adaptation aux poésies de Verlaine est la plus étroite et harmonieuse. Mais pour rendre ces nuances délicates et fugaces, cette insaisissable fluidité de la poésie de Verlaine, la coupe traditionnelle de la mélodie a dû être répudiée par le compositeur : au lieu d'un chant conçu en lui-même orné d'un accompagnement plus ou moins arbitraire, ici la ligne vocale ne peut avoir un sens, une fois détachée de l'ensemble. Dans Mandoline, le rythme, bien que battu par les pizzicati de l'accompagnement, est encore presque entièrement vocal; dans les quatre autres, les éléments, vocal et instrumental, sont combinés à doses variables et s'entrelacent avec une élégance pleine de suavité. Ouvrez, par exemple, la seconde: En sourdine. La période de quatre vers : Ferme les yeux à demi! est du Faure vocal de la deuxième manière, aussi mélodieux que possible ; puis une imitation du thème intervient, plaintive, au piano, cependant que le quatrain suivant affecte des inflexions mélodiques toutes différentes. La prédominance de l'élément instrumental s'affirme, au contraire, dans la Bonne Chanson, avec un excès qui a été blâmé par quelques-uns. Ce recueil forme un cycle de neuf pièces, tantôt à un mouvement, le plus souvent à deux. Vers la fin, sur la dernière strophe, de sentiment plus calme, un adoucisement, un apaisement se produit, que la musique exprime avec un charme délicieux. En certains de ces Lieder, le thème mélodique appar

92 GABRIEL FAURE tient au piano et se développe librement, sans être subordonné à la partie vocale. Dans cette catégorie, il faut ranger le n° 4 à 3/4: Une sainte en son auréole, où le chant traverse de délicates harmonies ; le n° 4 : J'allais par les chemins perfides où reparait d'ailleurs le thème initial ; le n° 6 : Avant que tu ne C'en ailles, où résonnent de gais appels de caillies ; le n° 7: Done ce sera par un beau soir d'été, est formé de deux éléments mélodie vocale, intervention symphonique alternées. Dans le n° 3 : La lune blanche luit dans les bois, aux mesures notées à 3/4, paraît au clavier, une phrase mélodique qui évoque la cantilène de Lydia, une des plus pures inspirations du premier recueil de Fauré. Cette phrase se coupe en deux : un fragment ascendant, qui fournit le support des dernières mesures, marié avec le thème initial, forme la conclusion de la mélodie n° 4. Le premier fragment de la phrase revient à la basse, page 21, dans le cinquième Lied. Le caractère plus exclusivement vocal, réduisant le piano à un rôle d'accompagnateur, reparait dans le second: Puisque Vaube grandit, enveloppé de Varpeges ; dans le cinquième, J'ai presque peur en vérité, très élégant en ses flexions modulantes si étroitement adaptées aux caprices du texte; enfin dans le huitième : Nest-ce pas ? nous irons gais et lents. Le neuvième et dernier chant : L'hiver a cessé est une sorte de recapitulation cyclique des thèmes exposés dans les précédents. L'appel des caillies s'élève d'abord du clavier, amène la réexposition du thème instrumental du n° 7 et reparait à la fin, toujours plus allégre et plus

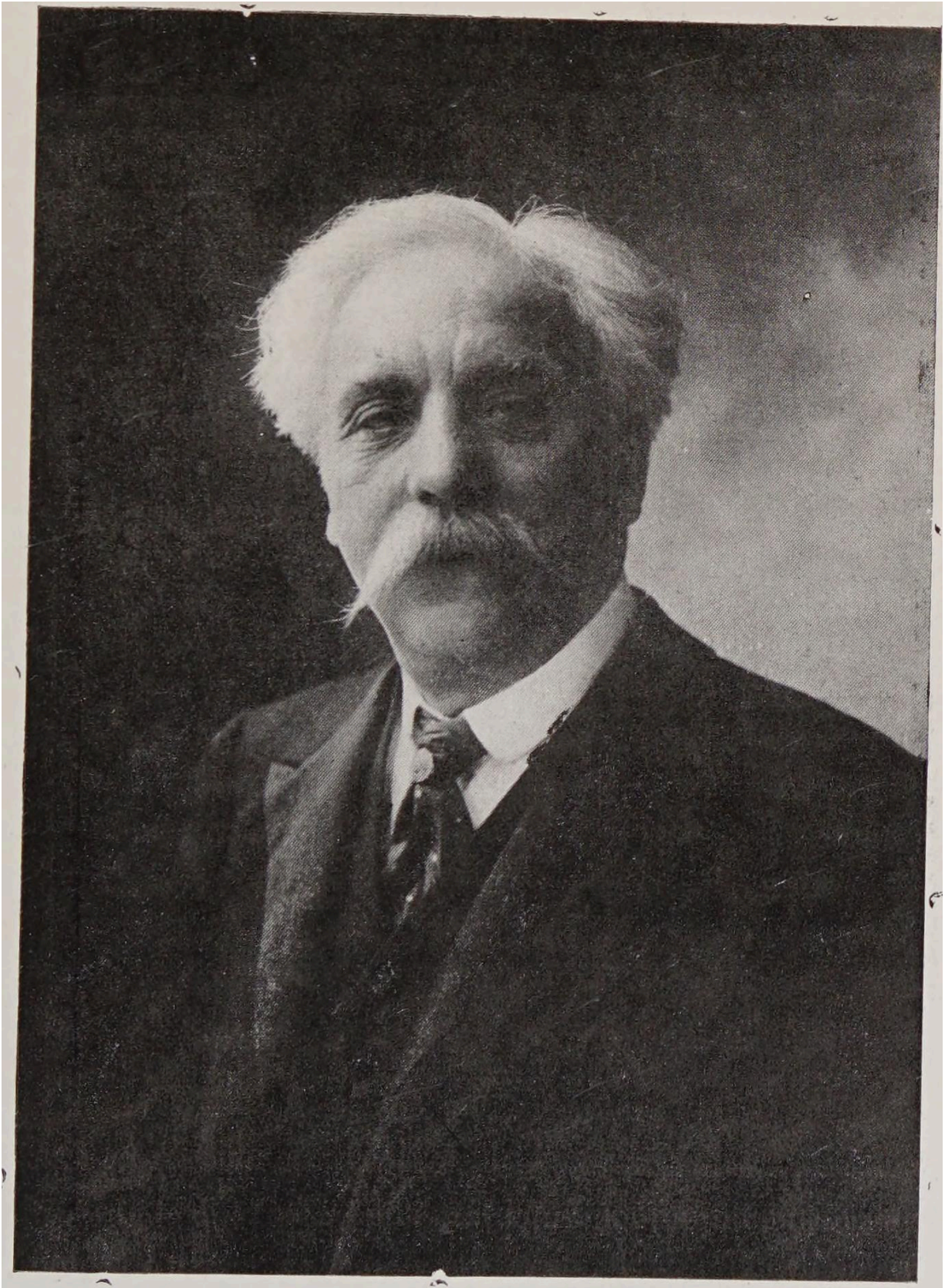
GABRIEL FAURE 93 sonore, comme un éclatement de bourgeons printaniers. Le rythme ternaire du n° 1 paraît transcrit en 9/8 dans *PAndantino* *moderato* qui termine le n° 9 et expire en ressouvenir des *Lieder* 6 et 8. Ce que l'analyse musicale ne saurait dire, c'est l'adresse avec laquelle ces idées de provenance diverse, de tour vocal ou instrumental, s'insèrent dans le développement de la mélodie, se mêlent et se pénètrent, c'est le charme de ces harmonies raffinées, curieuses, mais sans dureté pour l'oreille, la subtile atmosphère musicale qui baigne ces poèmes de grâce tendre et chaste et absente, en cette suave imagination lyrique, de toute fadeur. J'ai entendu reprocher à la Bonne Chanson de n'être pas l'interprète fidèle du sentiment verlainien. Si elle exprime avec chaleur un amour autrement passionné que humble adoration conjugale du poète, du moins a-t-elle traduit avec expansion la nature du musicien. Elle est, & mon avis, son chef-d'œuvre. Un peu après, en 1896-97, Gabriel Fauré écrivait un duo pour mezzo-soprano et baryton: *Pleurs* (op. 72) ; *Opus 76*, le *Parfum* impérissable et *Arpeggio*, *Opus 83* : *Prison* et *Soir*. Les vers de *Prison* sont de Verlaine, ceux du *Parfum* de Leconte de Lisle; les trois autres poésies d'Albert Samain. Le duo paraît être une de ces compositions de circonstance ayant pour but de satisfaire des artistes, ou des amateurs. Mais les quatre autres mélodies que je viens de citer sont au nombre des plus belles qu'ait écrites Fauré, des plus captivantes. Dans *Prison* : Le ciel est

o4 GABRIEL FAURE par-dessus le toit, si bleu, si calme, le chant est restitué à la voix, avec une souplesse d'accent qui brise la régularité et des harmonies très raffinées, plus naturelles cependant que celles de la Bonne Chanson. Soir est une rêverie d'une couleur mystérieuse exquise et d'un tour très moderne, imprégnée d'un profond sentiment de tendresse, chaste et ardente & la fois, qu'égale seul le Parfum impérissable auquel on pourrait reprocher peut-être quelque disconvenance entre la recherche extrême de l'harmonie, chargée de chromatisme et la noble pureté de la ligne vocale. Arpège se recommande surtout par la grâce du rythme et l'élégance de l'écriture. De 1900 à 1922, Fauré fit encore paraître, à intervalles assez distants, une trentaine de mélodies, soit séparément, soit en forme de cycles. Le Ramzer, une bluette concédée & une compagnie italienne de gramophones et le Plus doux chemin, sur des vers de A. Silvestre, publiée en 1907, pourraient bien être des mélodies de Jeunesse, retrouvées au temps de la célébrité de leur auteur. Passons brièvement sur l'Alerte Chanson (op. 94), de 1907, dont les vers sont de Henri de Régnier. Les trois pièces de l'opus 85 (1903) le Don silencieux (op. 94), de 1907, ont plus de valeur et les deux recueils de 1910 et 1915 : la Chanson d'Éve et le Jardin clos, plus de signification. Deux des mélodies de l'opus 85 sont écrites sur des vers de Cat. Mendès, la troisième sur une poésie de Samain : Accompagnement. Celle-ci n'égale peut-être pas Sovr pour la beauté du sentiment, mais la pièce est

GABRIEL FAURE 95 pleine de charme et de mystere. La partie de piano donne limpression du frisselis des feuillages mouvants décrits par le poete; Tremble argenté, tilleul, bouleau, rend ensuite le plongeon dela rame dans l'eau quelle presse, enfin le glissement de la barque. Dans la Fleur gui va sur Ceau, Vaccompagnement simule lagitation des vagues, puis l'apaisement progressif des flots. Dans la Forêt de septembre, qui repose sur ce lieu commun consistant & comparer la vieillesse humaine a la chute des feuilles, Fauréa su recréer un sentiment assez banal par la profondeur de ses accents etexprimer la mélancolie de 'automne de la vie dans une série de strophes traitées avec une grande liberté de forme. Grace a la déclamation musicale, tres sobre cependant, chaque mot du texte acquiert un relief caractéristique. Il en est de même dailleurs dans la plupart de ses cuvres vocales. La Chanson d' Eve (1907-1912) et le Jardin clos (4918) sont écrits sur les paroles de Ch. Van Lerberghe et forment deux cycles. Dédinée & MTM? Jeanne Raunay, qui en fut la créatrice au concert, la Chanson d'Eve nest. pas encore gotitée a Végal de le Bonne Chanson. Quelques commentateurs sen indignent; mais plusieurs causes, poétique et musicale, peuvent expliquer la froideur relative du public. Jeles ai exposées, en 1913, dans le Gade musical. La principale raison c'est qu'il manque i cette suite de strophes extraites par le compositeur d'un poeme assez étendu, un fil qui les relie, cet intérêt sentimental qui faisait Vunité de la Bonne Chanson.

96 GABRIEL FAURE Le premier morceau en date est le n° IX: Crépuscule ; il a paru en 1906*. Par la lenteur, la solennité et le sentiment calme, il se rapproche du style de Prométhée. Un thème ascendant, en valeurs longues (rondes et blanches) est répété plusieurs fois, avec des variantes dans l'harmonie et le contrepoint. Puis une montée de noires, en sixtes, d'un accent très fauré, vient donner une impression de sérénité sur: Ile d'oubli, O Paradis ! Ensuite la mélodie devient angoissée sur: Quel cri déchirant ! Au dernier vers, les tierces et les sixtes contribuent à rassénérer la conclusion, en rappelant l'impression édenique. Employée au début du Paradis (1), la même phrase lente, en grandes valeurs (3/2 en mineur), sert à poser le décor: C'est le premier matin du monde. Quelques vers de récit relatifs à la naissance d'Eve; puis au piano paraît une phrase chantante, d'allure nonchalante (on peut y voir le thème d'Eve, errant, surprise et charmée, dans le domaine que Dieu lui concède). Cette phrase a le défaut d'être peu perceptible & vaudrait, parce qu'elle se meut chromatiquement, dans l'intervalle d'une tierce et qu'elle est sertie & l'intérieur des accords. C'est sur alternance de ces deux idées qu'est développée toute la pièce, avec intervention de récits qui lui donnent la forme d'une scène d'exposition. Les deux thèmes principaux réparaîtront au piano, dans le n° IV: Comme Dieu rayonne ; dans le n° VIII (chant à la main gauche); dans le n° IX : Crépuscule 1. Les autres se succèdent de 1907 à 1940.

Cliché Nadar. Ls 4 PORTRAIT DE GABRIEL FAURE, AGE,



98 GABRIEL FAURE (je l'ai dit plus haut); enfin, le second, par fragments, dans l'encart X: la Mort d'Eve. Les autres chants: Prima verba (II), Roses ardentes (II), L'Aube blanche (V), Eau vivante (VI), Veux-tu, ma senteur de soleil? (VII), ont chacun leur caractère propre, leur rythme et leur mérite particuliers. Par leur forme vocale, ils rappellent plutôt le plan des mélodies antérieures de Fauré. Ce sont ces pièces qui plaisent le mieux & l'audition par leur lyrisme, lyrisme d'ailleurs assez sobre et contenu. Les plus remarquables, à mon avis, sont la deuxième, la cinquième, la neuvième et la dernière: O mort, poussière d'étoiles! qui est d'ailleurs la plus belle par sa largeur, l'accent et le sentiment... Mais la forme resserrée des harmonies fait que chaque partie intermédiaire chante peu et la lenteur des mouvements empêche d'en percevoir le dessin, particulièrement dans les Prima Verba et dans la pièce finale. De plus, et cette observation s'applique aussi au Jardin clos et aux recueils postérieurs, — la courbe du chant a très peu d'amplitude; il procède le plus souvent par notes conjointes ou par tierces, d'où une certaine monotonie qui confine à la stérilité. Dans ma jeunesse, on flétrissait cette écriture vocale du nom de mélopée ! Le recueil du Jardin clos se compose de huit mélodies dont chacune est dédiée & l'une des cantatrices qui ont contribué à répandre dans les concerts le répertoire de Gabriel Fauré*. C'est une suite d'épisodes de tendresse dans la forme du Pot-pourri vocal. La mélodie y est parfois 4. C'est-à-dire Mees A. Mockel, Germaine Sanderson, Gabrielle Gills, Luey Vuillemin, Claire Croiza, Houbéne-Kufferath, Faliéro-Dalcroze.

GABRIEL FAURE) tres simple et posée sur des arpeges. Ailleurs, la ligne vocale apparait, par exemple dans les n° I, III, IV et VI, comme une émanation des harmonies et procède uniquement de leur enchainement, elle est, suivant 'élégante définition donnée par Gaston Carraud, « comme le visage précis, aux traits purs de cette Ame harmonique ». L'emploi fréquent des quartes, des quintes et des septièmes majeures engendre des duretés. A cela pres, les autres pieces du recueil s'éloignent moins du style antérieur de Fauré. La cinquième : Dans la nymphee , dédiée & MTM Croiza, est même d'un sentiment intime et profond; la huitième : Inscription sur le sable déplore la mort de Paimée en une sorte d'expressive oraison funebre, calme et mélancolique ainsi qu'un adieu désabusé. Les deux derniers recueils de mélodies, — qui datent des dernières années de Fauré : Mirages (1919), V Horizon chymérique (1922), offrent plus de charme et de sérénité, Dans Mirages, un lien thématique apparente les trois premières mélodies, observable dans les successions harmoniques et les imitations rythmiques ; il résulte, consciemment ou non, de l'analogie des sujets. Dans le n° IV : Danseuse, celui-ci n'a plus aucun rapport avec élément aquatique. C'est une vision plastique de danse lente et d'attitudes corporelles languissantes suggérée par un rythme soutenu, battu sur une « pédale contrainte » et variée par des broderies et des notes de passage. L'Horizon chimérique évoque plutôt la mer, les îles. Cette définition conviendrait aussi au Don silencieux.

400 GABRIEL FAURE lointains voyages, d'où quelques effets imitatifs très discrets du reste, par exemple celui du roulis dans le n° If. Dans la dernière strophe de la pièce finale, le sentiment dépeint par le poète: l'apaisement du regret par l'éloignement, est expressivement rendu; la musique se moule étroitement sur le vers comme une cire et en accroît le sens, c'est-à-dire la nostalgie « des grands départs inassouvis ». Quant au n° III, c'est une invocation à Diane, Séléné, lune de beau métal! La formule de cadence du début, répétée à la fin, traduit bien l'impression de paix émanant de la poésie; pour celle-ci Fauré a su créer une atmosphère de sérénité antique, comparable à celle qu'on admirait dans *Lydia*. Cette pièce et *Danseuse* sont au nombre des plus parfaites qu'il ait écrites à la fin de sa vie. c) Œuvres de théâtre. Le théâtre a joué un rôle très secondaire dans la carrière artistique de Gabriel Fauré, il ne l'a affronté que tardivement. Toutefois il semble avoir pensé vers 1888 à traiter un sujet d'opéra légendaire à la fois et chevaleresque (du moins Camille Benoit l'annonçait dans une de ses chroniques au *Guide musical*). De son côté, un de mes amis qui a été lié avec Fauré, m'assure qu'à cette époque, il avait prié d'obtenir d'Ernest Dupuy un livret sur un sujet russe. Peut-être s'agit-il du même projet. L'un ou l'autre fut abandonné, soit que Fauré ne fût pas très attiré vers le théâtre, soit qu'il n'eût pas la persévérance nécessaire pour mener son œuvre à terme,

GABRIEL FAURE 404 sans grand espoir de trouver un directeur disposé à Vaccueillir. Fauré était très prudent et très fin; l'expérience prouve qu'il eut raison de ne pas se hâter. Du reste, ses fréquents maux de tête devaient le détourner des travaux de longue haleine. Des intermèdes écrits pour Caligula, tragédie d'Alexandre Dumas, reprise en 1887 l'Odéon, et pour le Shylock imité de Shakespeare par M. Haraucourt, joué au même théâtre l'année suivante, ce sont les premiers que je préfère. Si le prélude, malgré d'élégantes fanfares, n'a rien de très original, le double chœur des Heures du jour et des Heures de la nuit, en lequel le chant mâle des uns s'oppose à la langueur voluptueuse des autres, les délicieux chœurs du cinquième acte, encadrant un agréable air de ballet pseudo-oriental, surtout le chant des femmes bercant le sommeil de l'empereur sur un rythme à 9/8 mollement cadencé, avec de languides inflexions mélodiques et qui s'achève en un harmonieux *smorzando* de voix. À Punisson, me semblent supérieurs aux intermèdes @orchestre, au nocturne même de Shylock, un peu pâle au concert, bien qu'agréable au théâtre, car un vague murmure (instruments dans la coulisse suffit à suggérer l'émotion lyrique, du moment qu'il accompagne les adorables vers de Shakespeare & la musique dite par Lorenzo et Jessica dans le jardin de Portia, — ainsi qu'aux deux pièces vocales, une chanson de gondolier, qui manque de la simplicité mélodique vénitienne, et un très élégant madrigal, écrit un peu dans le style de Saint-Saëns. Pelléas et Mélisande de Maeterlinck a été reprise en 1918

402 GABRIEL FAURE x 'Odéon, avec la musique de scene de Fauré. Je n'ai pas entendu cette partition intercalée ainsi dans le drame; je ne la connais donc que sous forme de suite de concert. Nos sociétés symphoniques ont joué assez souvent la charmante Fileuse et la Sicilienne incorporée dans l'œuvre, pièce gracieuse, mais d'une élégance maniérée, qui s'harmonise assez mal à cette sombre Légende septentrionale; plus rarement les quatre morceaux réunis en suite d'orchestre (1898). Dans le Prélude noble et grave, le compositeur a cherché & produire une sensation archaïque, à créer une atmosphère d'époque lointaine, mais, & mon avis, cette époque est encore (et l'intercalation de la Sicilienne accentue l'impression) trop proche de nous. Quant au dernier entracte (molto adagio 3/4 en ré mineur), c'est un chef d'œuvre d'ordonnance classique, d'émotion intime. La ligne mélodique des huit dernières mesures est une des phrases les plus pures et les plus touchantes qu'ait tracées la plume de G. Fauré, C'est l'envol de Pame de Mélisande'. La partition de Prométhée s'adapte au drame antique de Jean Lorrain et Ferdinand Hérold, plus ou moins imité d'Eschyle. Il est toujours dangereux de s'attaquer à Eschyle. Le sort de Prométhée menace souvent les téméraires qui s'y hasardent. Fromental Halévy l'a su à ses dépens. 1. Okuvrette de circonstance demeurée inédite, la partition du Voile du bonheur consiste en un petit prélude et une musique de scène pour quelques instruments seulement: flute, clarinette, violon, violoncelle, harpe et gong, destinés & produire une impression d'exotisme, la pièce étant chinoise.

GABRIEL FAURE 403 Pour des représentations de plein air, Fauré dut, comme, avant lui, l'avait fait Saint-Saëns, s'astreindre à une conception large, par plans amples, comportant des lignes sobres, des accords pleins et robustes, des chœurs simples à l'unisson et à l'octave, confier aux chanteurs des récits nets et vigoureux, des mélodies saisissables, exclure un travail symphonique trop délicat et minutieux, des harmonies trop subtiles et irisées, bref renoncer à ses procédés favoris. Tenter cet effort l'exposait à deux inconvénients : tomber dans l'emphase ou tout au moins dans l'hypertension, sombrer dans la monotonie. Il n'a pu les éviter entièrement ; ils semblent bien du reste être inhérents à ce mélange hybride de dialogue parlé, tragique et de scènes chantées. L'action met Prométhée, ravisseur du Feu et bienfaiteur des humains qui l'accompagnent de leurs vœux, en conflit avec le maître des Dieux, représenté par Héphestos et deux personnages allégoriques empruntés à Eschyle : Kratos (la Puissance) et Bia. Ces êtres seront les instruments de la vengeance de Zeus, bravé par le Titan. L'œuvre étant conçue comme un drame symboliste, deux thèmes s'opposeront, l'un ascendant, l'Ambition, caractérisant le vouloir ardent de Prométhée, son geste ravisseur, l'autre la Force suprême, la Loi. Un troisième thème languide, s'applique à Pandora, la tendresse féminine, la douceur, la crainte et la compassion. L'introduction de ce personnage dans la tragédie eschyléenne est de l'invention des auteurs. Tout le premier acte est dans le geste du ravisseur et dans les incidents qui l'accompagnent et le retardent.

104 GABRIEL FAURE Les themes exposés dans le prélude : celui du Titan ou del' Ambition, un cantabile noble et grave, aux cordes et aux bois exprimant l' espoir recueilli des hommes complices, formeront, au moyen d' un travail d' amplification, la substance de ce premier acte. Les sentiments des hommes seront traduits par les récits d' Andros et d' OEnoé. Deux interventions se produiront, tendant a détourner Prométhée du sacrilege, l' une en parlé, celle de Pandore, l' autre en déclamation lyrique, celle de Gaia, la mere du Titan. Erda du mythe grec, en des accents qui rappellent ceux de l' Erda wagnérienne, elle prévoit pour son filsle pire destin. La scene ne manque ni de grandeur,... ni de longueur. Néanmoins le Titan s' obstine en son vouloir. Une seconde et aussi vaine intervention de Pandore precede le rapt du Feu. Le chatiment est proche; trois émissaires de Zeus : Kratos, Bia et le divin forgeron Héphaistos, viennent l' annoncer au coupable. Ensemble des trois dieux, avec réponse du theme de la Menace, qui fait prévoir la catastrophe. A ces scènes violentes, le second acte oppose un contraste de mélancolie funébre et de douceur attristée. Au mystérieux prélude en sz) mineur, déploration de la fin prématurée de Pandore, succede le touchant chœur des femmes: Larmes, coulez, lourdes et lentes ! qui est empreint d' un sentiment de regret antique, avec un parfum très délicat d' @' harmonie moderne. Suit un solo d' OKnoé en ré >, enguirlandé d' arpeges, tandis que les flutes piquent les trois notes gémissantes : fa, sip, mil), empruntées a la nénie funéraire.

GABRIEL FAURE 403 Conduit par les trois dieux, Prométhée va être enchaîné à la cime du Caucase. Le thème en fa mineur de la Force plane sur cette scène farouche. En opposition, la Pitié se fait jour dans le cantabile en mi | mineur d'Héphaïstos, sur des accords syncopés d'angoisse : O sublime et bon Titanide !, pitié que réprouvent ses compagnons et bientôt le thème de la Force se décompose en un rythme scandé accords de marteau, auxquels répondent les gémissements de l'orchestre, dépeignant les souffrances du patient. Les exécuteurs s'éloignent sur le thème de la Force. Un mélodrame léger, d'un frissonnement escorte l'ombre de Pandore que les auteurs ont ressuscitée pour les besoins de leur action. Flûtes et harpes font sonner les trois notes descendantes : St, md}, Ja |). Sa compassion s'émeut devant le supplice; sa tendresse de femme triompherait de ses craintes si Bia ne l'arrêtait ; les thèmes de Pandore et de la Force résonnent à l'orchestre. Repoussée, la craintive créature s'éloigne, annonçant qu'elle va quérir les Nymphes et les Océanides. Au troisième acte, un prélude grave en fa mineur, oppose d'abord les deux thèmes hostiles, puis, sur une pédale de dominante toute vaporeuse d'arpèges, chante la plainte des Océanides à laquelle se joint un thème de compassion dérivé de celui de Pandore. Enfin s'adressant au vaincu, elles lui promettent de rafraîchir de leurs larmes ses yeux desséchés. Le thème se précise ensuite sous une forme contractée à 6/8, en fa: Ne tremble pas, O Prométhée, ! ou on remarque la progression ascendante par tierces majeures, si chère à

106 GABRIEL FAURE Fauré depuis la Bonne Chanson. Cette scene des Océanides est d'une grace mélancolique; elle a contribué au succes de l'oeuvre a Béziers et @ Paris, mais, si suave qu'en soit la musique, elle reste fatalement audessous de ce que nous avons tous rêvé en lisant la tragédie d'Eschyle. Négligeons les scenes suivantes, secondaires au point de vue musical. Zeus apparait au fracas de la foudre. Hermès descend vers les hommes assemblés, porteur dun coffret voilé; il le remet & Pandore. Prométhée la conjure de ne pas accepter ce présent dont il prévoit le maléfice. Ici les auteurs ont profondément modifié la légende antique de Pandore; au lieu d'apporter des maux redoutables & l'humanité, ce coffret renferme un baume formé des larmes de Pandore. Les hommes adorent le présent divin, en un choeur final rasséréné, soutenu de fanfares qui saluent, en so/ majeur, le theme de la Force invincible... Pas plus que M. Paul Dukas, qui en rendit compte, le 31 octobre 1900, dans la Revue hebdomadaire, je n'ai vu et entendu Prométhée & Béziers ow, si jen crois une correspondance de M. G. Samazeuilh au Guide musical, Vexécution ne fut pas impeccable. Aucontraire, M. Ch, Keechlin était parmi les assistants et c'est sans doute au fait d'avoir accompli un long pelerinage, vécu dans l'ambiance et participé au « mirage » méridional, qu'il faut attribuer son enthousiasme pour cette partition de circonstance. Rejoué a Béziers en 1901, Prométhée fut exécuté a s Paris, le 5 décembre 1907, & /Hippodrome de la rue

GABRIEL FAURE 407 Caulaincourt, avec le concours de chanteurs de ' Opéra', accompagnés par trois musiques d'harmonie, les instruments a cordes des classes du Conservatoire, les chœurs de Opéra et du Conservatoire dirigés par Vauteur. Une seconde audition, donnée le 15 dans le cadre de l'Opéra, servit de représentation de gala au bénéfice des inondés de l'Hérault. Prés de dix ans apres, le 17 mai 1917, M. J. Rouché en offrit & ses abonnés une troisieme audition, avec une nouvelle interprétation *, et une orchestration mieux appropriée a la salle de l'Opéra. Je n'ai pas été convié a ces auditions solennelles, mais j'ai entendu Prométhée a VHippodrome. L'effort qu'a fait le compositeur m'a paru hautement estimable; je ne puis cependant. m'associer aux exagérations louangeuses de M. Ch. Keechlin. Le souvenir de Ch. Gounod écrivant en 41854 pour la tragédie de Ponsard, Ulysse, des chocurs et des intermedes, celui de V. Sardou projetant en 1888 de transformer en livret pour Massenet quelque épisode de l'Odyssée, les Syrenes, Circé, Nausicaa ou le retour a Ithaque, ont-ils incité Fauré a traiter un sujet inspiré d'Homere? Ou le succes relatif de Prométhée Va-t-il encouragé a produire sur le tard un drame lyrique, apres avoir dédaigné le théâtre toute sa vie? Je ne sais. « Je n'aime que ce qui est simple », écrivait-il en 4. Distribution : MM. Nuibo, G. Dubois, d'Assy, MTM*s Rose Féart, Laute-Brun et Paquot d'Assy. 2. Distribution : MM. Laffitte, L. Sullivan et Gresse; Mmes Y. Gall, Demougeot, Lapeyrcette. Orchestre conduit par C. Chevillard.

408 GABRIEL FAURE 4877 a Marianne Viardot. Ce gout pour la simplicité qui révèle en lui la survivance de esprit classique, _ lui a fait accepter le poeme proposé par MTM L. Bréyal. Toutefois, si ce poeme écarte toute complication d'intrigue, il supprime aussi plusieurs éléments d'intérêt dramatique inhérents a la donnée homérique. A certains égards, il apparait même inférieur au scénario tracé par Marmontel pour la Pénélope de Piccini, représentée a l'Opéra le 6 décembre 1785. Par contre, l'auteur a mis en scene des objets matériels: la toile tissée par Pénélope pour servir de linceul a Laërte, jamais achevée, et, au dernier acte, le tir de Yare si scabreux a réaliser car jamais la fleche ne traverse les douze anneaux, bien entendu. Il a interverti l'ordre des reconnaissances : la premiere est celle d'Euryclée, puis vient celle d'Ulysse par Eumée, enfin celle des époux. Tout le reste est conforme a l'épopée; la constance de Pénélope résistant aux instances des prétendants qui mettent ses biens au pillage et séduisent ses servantes', le retour d'Ulysse vieilli, courbé par l'âge, sous des haillons de mendiant, son triomphe et sa vengeance. Par malheur, ce livret n'évoque en rien ce qui fait le charme du poème homérique : les « erreurs d'Ulysse » ; il n'exhale pas la forte senteur de la mer, des algues et du goudron et pas davantage il ne fait allusion & ces agents supérieurs à la volonté de l'homme qui persécutent le fugitif ou lui assurent une protection divine. Ces influences qui, dans les croyances des Grecs, 1. Dans l'Odyssée, ils font, au moins, alterner les présents avec les menaces,

GABRIEL FAURE 409 agissaient si puissamment sur la destinée humaine, auraient offert cependant au compositeur des ressorts dramatiques très propres à accroître l'intérêt. Dans Homère, Pallas vient en aide & Ulysse, dirige Télémaque, soutient l'énergie de Pénélope. Présente sur la scène ou invisible, mais personnifiée par le leitmotiv, elle aurait pu jouer un rôle essentiel. Pallas manque à l'action. J'ajoute que les vers sont souvent d'une afféterie à la Méville qui jure avec la simplicité homérique, convient assez mal & des hommes de l'âge du bronze, affadit le porcher Eumée en faisant de lui un berger contemplatif rêvant aux étoiles, M. Ad. Boschot l'observe justement. Le prélude résume l'action. G. Fauré l'écrivit à Lausanne, pendant l'été de 1908, ainsi qu'une partie du premier acte. Noté au début en sol mineur, il est construit sur les thèmes propres à l'épouse : celui de l'anxiété et plus tard celui de la tendresse conjugale et sur le thème — fanfare, caractérisé par un saut d'octave et un intervalle de neuvième qui dépeindra Ulysse. Très sombre au début, le prélude s'éclaire vers la fin par la suprématie éclatante du thème héroïque. L'action musicale est établie sur un certain nombre de motifs typiques, sans qu'il en soit fait un emploi continu. Peut-être Fauré aurait-il été bien inspiré d'y renoncer complètement, écrivant à une époque où les compositeurs français tendaient à se libérer des dogmes wagnériens. D'autant que la répétition trop fréquente du 4. Son fils a publié, dans sa biographie, les lettres dans lesquelles le compositeur retrace sa gestation laborieuse.

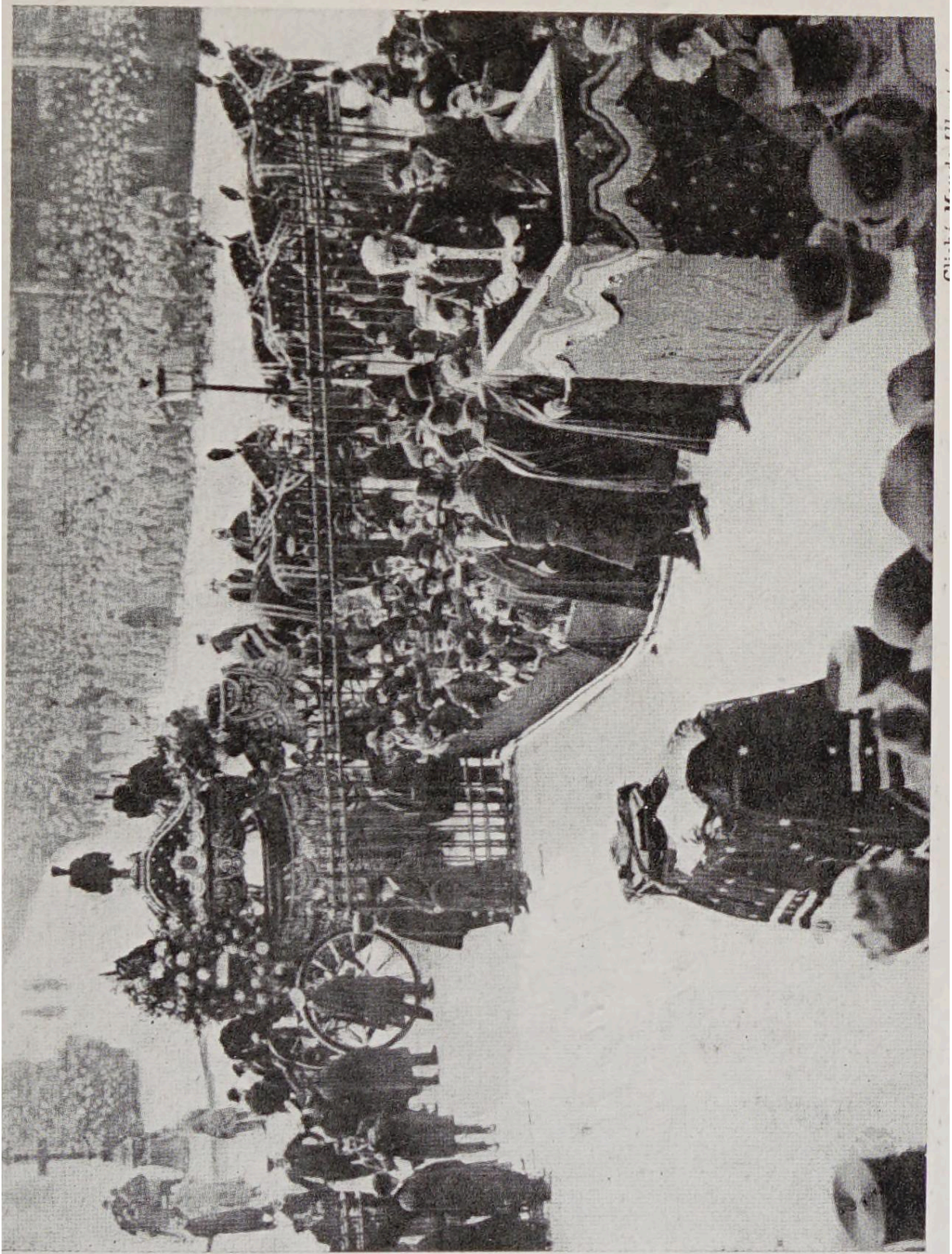
440 GABRIEL FAURE Leitmotiv engendre fatalement la monotonie. Pénélope n'en est pas exempte, car les contrastes pittoresques y font défaut. Il y en a fort peu. Scène des fileuses au premier acte sur un ronron léger des violons simulant le rouet, (anachronisme puisque le rouet n'existait pas dans l'antiquité), petit divertissement dansé au son des flutes et des harpes; cantilène instrumentale au début du second évoquant, par le timbre agreste ducor anglais, la falaise abrupte battue par les flots. Tout le reste est traité en dialogue de tragédie lyrique, avec une simplicité exempte d'emphase et une louable justesse d'accent. Il est donc très difficile d'analyser cette partition qui n'est ni divisée en morceaux d'opéra, ni illustrée d'interludes symphoniques ou descriptifs comme les Troyens de Bertioz, par exemple, les œuvres wagnériennes ou celles inspirées de l'art wagnérien. C'est plutôt un drame psychologique discret, souvent même réticent et qui n'offre que rarement des échappées lyriques. Il vaut uniquement par la peinture des sentiments : constance, tendresse, espoir, joie de la réunion finale. Il s'ensuit qu'il a besoin de la collaboration intelligente et sensible des interprètes pour produire son effet. Toutefois, le véritable instinct dramatique fait défaut au compositeur, plusieurs scènes le montrent. Celle du premier acte en laquelle Eurycleé, lavant les pieds de Phénope, reconnaît Ulysse à la cicatrice de sa jambe, si touchante dans l'opéra, aurait pu être un des moments culminants de l'action. Fauré l'a escamotée : Ulysse impose aussitôt silence à la nourrice, afin que

GABRIEL FAURE 444 Pénélope ne se doute de rien. De même, au troisième acte, la scène de l'arc est précédée d'un agitato de Porchestre, destiné & faire pressentir les malheurs qui planent sur la tête des Prétendants. Seulement le thème a trop peu de caractère pour inspirer l'effroi. Faure a été plus heureux dans l'épisode du linceul de Laërte exposé par Pénélope aux regards des Prétendants; un thème étrangement chromatisé, dit par les flûtes, dénonce son stratagème. Il faut remarquer aussi une progression d'intensité assez ingénieuse dans la disposition des trois fins d'acte ; au premier acte, effet très sobre, sortie lente de Pénélope sur son thème de tendresse; le second comporte un finale plus mouvementé, reconnaissance d'Ulysse par Eumée et les pères ; enfin au dénouement, salué d'acclamations par le peuple, les deux thèmes, masculin et féminin, mêlent leurs accents et enlacent leurs volutes avec une expansion triomphale. A Monte-Carlo, interprétée par MM. Rousselitre, Bourbon, Lucienne Bréval et Alice Raveau, Pénélope n'avait eu que trois représentations. Au théâtre des Champs-Élysées, dirigé par M. G. Astruc, tout fut mis en œuvre pour satisfaire l'auteur : décors sobres et clairs, mise en scène de Durec, orchestre dirigé par Louis Hasselmans, interprétation vocale de premier ordre avec Lucienne Bréval qui fit de Pénélope une création inoubliable, le ténor Muratore, la basse Blancard (Eumée), Cécile Thévenet (Eurycleé), les moindres rôles étaient tenus avec soin. L'assistance souhaitait & la fois la réussite de l'œuvre et le succès de l'entreprise théâtrale ;

442 GABRIEL FAURE Vocation respectueuse qu'elle fit au compositeur et qui fut ratifiée par les éloges de la presse, s'adressait, à mon avis, moins au drame lyrique lui-même qu'à l'ensemble de la production artistique d'un maître admiré. Malgré ses quinze représentations à ce théâtre, malgré la reprise du 20 janvier 1919 à l'Opéra-Comique où le rôle principal fut donné à M^{me} Germaine Lubin, celui d'Eumée à M. Vieuille et celui d'Ulysse rendu au ténor Roussel, la tragédie lyrique de G. Fauré n'a jamais été goûtée que par une minorité d'auditeurs délicats. L'œuvre s'impose par sa haute tenue, sa noblesse de style parfois austère, la vérité de sa déclamation sans emphase, un souci d'harmonieuse beauté; elle mérite le respect, mais, sauf en de rares moments où la franchise du rythme et l'intensité sonore produisent sur le spectateur un effet physique auquel il est contraint de céder, elle ne le transporte pas. Un public de théâtre est peu apte à apprécier des mérites d'ouvrage contrapuntique | Au théâtre, après Pénélope, G. Fauré n'a plus reparu qu'en 1920, avec un petit divertissement chanté et dansé sur un scénario de M. R. Fauchais, où la suite d'orchestre : Masques et bergamasques servit à encadrer de ballets des mélodies depuis longtemps connues, coutées et même orchestrées : le Madrigal à 4 voix, la Pavane avec chœur, le Clair de lune qui, cette fois, fut appelé à briller pour tout le monde. L'interprétation vocale était confiée à M^{me} Yvonne Brothier, à MM. de Creus, Baugé et aux chœurs de l'Opéra-Comique. Cette

The text on this page is estimated to be only 36.67% accurate

(736) AHANAAON Q) MNIDTZQVW VI V gunYa ga sano
“pujsnj?] apuow ayo



AY4 GABRIEL FAURE matérialisation scénique de musique archaïque et subtile parut assez lourde. De grace, laissez donc chaque mélomane se créer librement sa fiction sonore ! Quant au petit ballet posthume fabriqué à Opéra en décembre 1928, avec la longue pièce de piano : *Thème et variations*, orchestrée par M. D.-E. Inghelbrecht, le compositeur, mort quatre ans auparavant, n'en est pas responsable. On raconte que, lorsque Léo Delibes fut désigné comme titulaire d'une classe de composition au Conservatoire, il objecta loyalement; — Mais j'en sais pas la fugue !... A quoi Ambroise Thomas de répliquer : — Eh! bien, vous-l'apprendrez! — Et le pauvre Delibes dut en passer par là. Gabriel Fauré, lui, pour être professeur de composition, n'eut pas à apprendre la fugue. Depuis ses années de jeunesse à l'Ecole Niedermeyer, le contrepoint lui était familier. Cependant, au témoignage de plusieurs de ses élèves, il laissait volontiers à un suppléant le soin de revoir les travaux de fugue et de contrepoint. « C'était plutôt un guide, un conseiller, Il nous laissait une liberté absolue. » Sa classe était employée moins à des corrections qu'à des causeries esthétiques. Il se souciait peu du Prix de Rome, négligeait l'étude de l'orchestre. « La substance, l'idée comptaient seules pour lui. » Les essais de cantates l'intéressaient peu, mais plutôt un trio, une sonate. « Il exigeait la pureté de la forme, l'ampleur, la force du développement. » Il réprouvait « le désir du succès qui mène aux concessions

GABRIEL FAURE 445 sions, aux pires bassesses ». Directeur de 'Keole, il s'inspira des mêmes principes. Aussi était-il adoré de ses élèves. Ta compté parmi eux Maurice Ravel, Florent Schmitt, Louis Aubert, Roger Ducasse, Paul Ladmirault, George Enesco, Gabriel Grovlez, Nadia Boulanger, qui firent honneur a son enseignement et lui demeurèrent tres attachés. Deux d'entre eux, MM. Emile Vuillermoz et Charles Keechlin, se sont faits, un son panégyriste, l'autre son biographe. Fauré était bon. Resté jeune de caractere, il aimait la jeunesse, lui était indulgent. Sensible a la critique, il la pratiqua avec une modération assez analogue au détachement olympien de Th. Gautier, mais non sans discernement; il répudiait au besoin les outrances de ceux que M. Alf. Bruneau appelait, en 1921, «les Bolcheviks de la musique ». Par suite, il a été très adulé, tres encensé dans ses dernieres années. La jeunesse le regardait comme un précurseur pour l'avoir émancipée des regles trop strictes de 'harmonie classique. Les théoriciens de la musique, les techniciens épris de modernisme lui savent eré d'avoir pratiqué et acclimaté les « fausses relations », jadis séverement proscrites, les septiemes qui montent, les neuvitmes parallèles, les résolutions exceptionnelles et celles par échange de notes entre les parties. Aussi a-t-on voulu voir en lui surtout un harmoniste. En 1895 ou 1896, comme je parlais a un de mes confreres des ceuvres de Fauré qui commeneaient a se répandre en dehors d'un petit cercle d'amateurs, il s'accorda & en reconnaitre la valeur. — Mais quel chif

416 GABRIEL FAURL frage ! soupira-t-il avec effarement. C'est qu'il les considérait d'un seul point de vue harmonique. Si l'on examine verticalement la musique de Fauré, elle apparaît (ou du moins, en ce temps-là, elle apparaissait) fort compliquée, tant elle s'enchevêtre d'appoggiatures, de retards, d'anticipations, d'altérations et d'enharmnies. Mais il ne s'hypnotise pas sur la recherche de telle aggrégation de notes inusitée, comme tant de compositeurs d'aujourd'hui; presque tous les accords et enchainements qu'il pratique peuvent s'analyser grâce à l'harmonie traditionnelle, ou s'expliquer par l'emploi libre du contrepoint ou la rencontre des notes de passage. Ainsi l'accord de quinte augmentée dont il use si volontiers, lui sert surtout à moduler prestement; il en est de même d'autres altérations; elles font office de « passerelles ». S'il écrit des quarts ou des quintes de suite ou des septièmes majeures & cru, ce n'est pas comme certains musiciens maladroits, par négligence ou par rout de la brutalité et il n'y insiste pas car sa souplesse de main lui permet de s'en évader aisément. Au besoin même il reviendra des successions les plus dissonantes aux accords parfaits et des modulations les plus lointaines à la tonalité initiale par la moins apprêtée des cadences. Ce qui dérout le plus chez lui, c'est sa manière de traiter la basse. Elle surprend souvent par ses écarts et ses sauts brusques. C'est quelle qu'elle procède par anticipation ou par retard et forme dès lors, au lieu du point d'appui traditionnel, dissonance par appoggiature ou note de passage, en porte à faux avec le chant. C'est un

GABRIEL FAURE ALT « décalage » voulu et qui, dans ses dernitres couvres, tourne même au procédé, Il en résulte qu'il faut la lire non comme une basse d'harmonie, mais comme une partie chantante car il arrive souvent que la partie vocale par exemple et la basse soient deux chants contrepointés. Si l'on envisage ainsi et si l'on admet cette manière de traiter la basse, tout s'éclaire et se simplifie. Selon moi, Fauré est beaucoup plus un contrepointiste qu'un harmoniste, car c'est de son habileté contrapuntique que lui vient la fertilité de son invention, cette efflorescence d'idées secondaires qui lui permet, dans sa musique de chambre, de trouver des « divertissements » ingénieux, des contrastes de repos. S'il a recours très rarement à la forme fugue, il en est imprégné pour en avoir appris de bonne heure le maniement. Mais c'est moins artifice scolastique qui vient & son aide que le don mélodique inné, Fauré étant avant tout un « mélodiste », non pas le mélodiste distinct & la Félicien David qui ne sait tirer aucun parti de ses idées, mais le mélodiste cultivé, expert à les mettre en valeur et à les renouveler. Les critiques qui ont écrit sur lui se servent volontiers, pour définir son invention musicale, de termes tirés du vocabulaire botanique. C'est qu'en effet, les idées procèdent les unes des autres le plus souvent par bourgeonnement, par surgissement, elles font penser à la végétation des pergolas ; elles s'enlacent comme la vigne à Pormeau dans les plaines ou les terrasses de la Haute-Italie. C'est une poussée naturelle et non le produit d'un travail

448 GABRIEL FAURE mécanique. Aussi en est-il résulté que, lorsque, par suite des maléfices de l'Age, la veine mélodique s'est raréfiée, la valeur des œuvres s'est appauvrie. Il est par trop puéril de le nier. Afin d'entretenir Villusion dans esprit du maître vieillissant, des disciples trop zélés ont imaginé de lui attribuer une quatrième manière, caractérisée par un besoin de lignes sobres, un style dépouillé (ce vocable est la turlutaine de la jeune critique). Cette thèse inventée par déférence, n'est plus défendable après la mort de Fauré. En réalité, plus il approchait de sa fin, plus le travail, entravé par les ravages physiques de la sclérose, lui devenait pénible. Aussi, naturellement l'artifice scolastique devait venir en aide à une inspiration moins fraîche et moins féconde. Soutenir que ses œuvres les plus hautes et les plus belles sont celles de la fin, n'est pas sérieux. Un septuagénaire possède-t-il la force physique et peut-il faire effort d'un homme de quarante ans? Ce serait contraire & toutes les lois de la physiologie! Pourquoi les productions intellectuelles échapperaient-elles à la rigueur de ces lois? Les peintures de la vieillesse du Titien ou de Rubens égalent-elles les productions de leur Age mur? On est dupe de la vénération superstitieuse qui aérigé au summum de l'art les dernières productions de Beethoven. Mais d'abord elles ne sont pas d'un septuagénaire et en outre, il faut se rappeler que la supériorité de sa dernière manière n'a été admise qu'après de longues contestations. Pour Fauré comme pour lui, la surdité dont il a souffert peut servir & expliquer certaines duretés ou

GABRIEL FAURE 419 gaucheries qui déparent inutilement ses dernières œuvres. Mais, lors même que celles-ci déchoiraient bientôt dans l'opinion, il lui restera la gloire d'avoir écrit la Ballade pour piano, les deux quatuors pour piano et cordes, les deux quintettes, les deux sonates pour violon, le Requiem, la Bonne Chanson et la plupart de ses mélodies vocales, si expressives et si neuves. Il n'aura peut-être pas été le musicien de premier ordre que, par un nationalisme exagéré, on a prétendu instituer après la guerre, mais il aura personnifié les meilleures qualités de l'art français : la grace, l'élégance, le goût allié à la mesure et à la raison. Ajoutons que s'il a pris Minerve pour guide, Aphrodite lui a souri.

CATALOGUE DES OEUVRES MUSICALES DE G. FAURE

MUSIQUE INSTRUMENTALE OEUVRES pour PIANO : a) A deux mains. Editeurs. Op. 17. Trois romances sans paroles (1863) éditées en 1883". Hamelle Op. 25, 34, 34. Trois Impromptus, =r = Op. 32. Mazurka en si}, —_ = Op. 30, 388, 59, 62. Quatre valse-caprices, 1883, 1884, 1894, 18y4. — Op. 94, 102. Deux Impromptus, 1906, 1910. Heugel Op. 86 dis, 6* Impromptu d'après l'Op. 86 (voir Harpe), 1913. Durand Op. 26, 41, 42, 44, 66, 70, Six barearolles, 4883, 1885, 1886, 4895-1896. Hamelle Op. 90, 96, 101. Trois barearolles, 1906, 1908, 1909. Heugel Op. 104, 105, 116. Quatre barcarolles, 19413, 4914-1946, 1924. Durand Op. 33, 36, 37, 63, 74, 84. Huit nocturnes, 1883, 1884, 1894, 4898, 1902. Hamelle Op. 97, 99. Deux nocturnes, 1908, 1909. Heugel Op. 10% (ne 4), 107, 449. Trois nocturnes, 1913, 1916, 1922. Durand Op. 73, Thème et variations en uf # mineur, 4897. Hamelle Op. 84. Huit pieces brèves, 1898-1902. _Op. 103. Neuf préludes, 1910-1914. Heugel b) A quatre mains. Op. 56. Dolly, 6 petites pieces : Berceuse; Mi-a-ou: le Jardin de Dolly; Kitty-Valse; Tendresse; Pas espagnol. Hamelle c) Réductions pour piano a deux, quatre et six mains. Plusieurs wuvres de C. Saint-Saëns. Voir le Catalogue de Révision des @uvres pour piano de R. Schumann pour l'édition classique de Durand {. La première date est celle de la composition quand elle est connue ou présumée ; la seconde, celle de l'édition.

Op. Op. CATALOGUE DES ŒUVRES MUSICALES 424

PIÈCES POUR HARPE SEULE 86. Impromptu (Voir plus haut Op. 86 dis).
 1904 Durand 140. Une chdtelaine en sa tour. | 1918 Durand MUSIQUE
 DE CHAMBRE 43. Sonate pour piano et violon (la M.). .| 4876 gees 19. fer
 Quatuor pour piano, violon et vio- : ‘ TORIC OIL Ga(206, 1105) eta re Ae
 te eee 4879-4880 | Hamelle 16. Berceuse pour violon et piano (ré M.). 1880
 — 24. Elégie pour violoncelle et piano (wf m.). 1883 — 5. 2° Quatuor pour
 piano et instruments AACORCES SOL WIN) me) elves ee ee 1886-1887 _
 — 69. Romance pour violoncelle et piano (a). 1895 75. Andante pour
 violon et piano (si 5 M.) . 1898 — 77. Papillon pour violoncelle et piano
 (COME) Freee ees ec nee ena Sey af 1898 — 78. Sicilienne pour
 violoneelle et piano (sol m.), orchestrée et introduite dans la Suite pour
 orchestre sur Pelléas et IM CLISGiC Cue me phey ce RMM nae) eee ee tee
 od oe 1898 = 79. Fantaisie pour flute et piano (mi m). . 1898 = 89. Quintette
 pour piano et instruments a Schirmer, COLGES 7:6 TO), eunstic ot eee ts
 Melee 1906 a New-York 98. Sérénade pour violoncelle et oe (EFAS):
 (Bille, Ae Sart en ted ee 4908 Hieugel 407. 2° Sonate pour piano et violon
 (hd m.). 4917 Durand 409. 47° Sonate pour violoncelle et piano (HA
 TABI) hs chat BA Ge ol ch renee 1918 == 415. 2° Quintette pour piano et
 instruments EN COMO OTANI cetnlky Boe a Gokeo 1924 = 117. 2e
 Sonate pour violoncelle et piano (SOUEII area es i. = Bee ht ce es 4922 — .
 120. Trio pour piano, violon et violoncelle (hE RTNOA) Pic estar oes fig
 Niet) eovadlohccha (Ps 1923 — 124. Quatuor pour deux violons, alto et
 vio-| 1924-4926 = ikoy avery ey (Gee ce rae et oes a (posthume) = 49.
 Petite pièce pour violoncelle et piano.| vers 1889 | inédite MUSIQUE
 SYMPHONIQUE 44. Concerto pour violon et orchestre. . .| 4878-1880]
 inédit 49. Ballade pour piano et orchestre (faz M.). 4884 Hamelle 20. Suite
 d’orchestre, en quatre parties (role No Wei ie Bass 6 6 do o BS 1874 inédite
 (?)

Op. Op. Op. manuscrit, soit des auditions, & la Société Nationale. Quatre de ces mélodies : on i . Le Papillon et la a (vers 4860). : {1869 , 4877 . Aubade; Tristesse ; Sylvie CATALOGUE DES OEUVRES MUSICALES . Romance pour violon et orchestre (st p M.). . Symphonie en trois parties (ré m.) : . Pavane pour orchestre, avec cheeur ad libitum . . Allegro sy mphonique, tiré de Yop. 20, réduction & quatre mains par Léon Boëllmann . . Pelléas et Mélisande, suite a' orehostre d'après le drame de M. Meterlinck, quatre pièces (1898) . 2 . Masques et bergamasq.es, suite dorchestre en quatre parties (voir Musique de thédtre) . MUSIQUE VOCALE Mélodies et duos avec accompagnement de piano. Mai. . Laureore (VY. Hugo), sans date, manuscrite (Bibl. du Conservatoire) Dans les ruines dune abbaye; Les Matelots » Seule*; Sérénade toscane: . Chanson du pêcheur, dite aussi Lamento -|1879, 4877 (1872); Lydia' Chant dautomne; Réve ey VAbsend (ms. daté de 41871). Apres un reve; Hymne ' ; : Barcarolle : Au bord de Veau; la Rancens Ici-bas tous les lilas meurent . 52 Pwisquici-bas toute dme (V. Hugo), duo pour voix de femmes. Tarentelle (Mare Monnier), id. . Poème Wun jour : Rencontre; Toujours; Adieu (Ch. Grandmougin) . . Les Berceaua (Sully-Prudhomme) ; Notre Amour (Arm. Silvestre) ; Le Secreç (id.). 27, Chanson d'amour (A. Silvestre); La Fée aux Chansons (id.) . 4882 4884-1885 {887-1888 4904 4920 .J1870. 4876 4879 1879, 4878, 4879 -11876, 4879 {879 , 1876 -{4877, 4879 1879 1879 1883 Hamelle inédite Hamelle Durand Choudens inédite Choudens Ourand Schenewerck Hamelle Les Catalogues antérieurs datent d'avant 1870, les mélodies de Fauré appartenant au ie recueil de 20 mélodies publié en 4879 par Choudens. Les dates de publication que j'indique sont tirées du Journal de la Librairie, et celles de composition soit du : Seule, Lydia, Hymne et Mai, avaient été déjà publiées en recueil en 1871, par G. Hartmann.

Messe basse, & trois voix de femmes ; Kyrie; CATALOGUE
DES OKUVRES MUSICALES - Aurore; Fleur jetée; Le Pays des Rêves
(A. Silvestre); Les Roses d'Ispahan teconte; de isla)n aes 05 .. 5 Wag 3.
Noél (V. Wilder); Nocturne (Aug. VilHers de Visle-Adam) 9 7.82.1 . Les
Présents (Villiers): Clair de Lune GREED A oVel Fy WOVE) fee Ae ey ee .
Larmes (J. Richepin); Au cimetière (id.): Spleen (Paul Verlaine); la Rose
fueconte del isle\teny see kas En prière (recueil des Contes mystigues; p. de
St. Bordése). 2... 4 58. Cing mélodies (p. de P. Verlaine): Mandoline; En
Sourdine; Green; A Clymene; Cest Veatase langoureuse. . . 1. La bonne
Chanson (p. de Paul Verlaine). . Pleurs dor{A.Samain), duo pour
mezzoSoprano el baGytonieaa: - sas) s. ae 76. Le Parfum impérissable
(Leconte de Lisle); Arpège (Samain) ; ; 83. Prison (P. Verlaine) ; Soir
(Alb. Samain) . - Dans la forêt de septembre; la Fleur qui va sur Veau (C.
Mendes) ; AccompagneTENCE MST HOA E Mowe lets tte ae, ce . Le plus
doux chemin (A. Silvestre)... LCM RG MiUena (id ::)\maiedis Ailsa. fe et
a . Le Don silencieux (Jean Dominique). . . Chanson (Henri de Régnier).
Vocalise, publié dans le ter recueil de Vocalases de A. Hettich {952 .-2) 8 5.
La Chanson d'Eve (Ch. Van Lerberghe), CMUXeDIGCES sm seaitn fected
buh net en oe). Le Jardin clos (id.), huit pièces . . , . Mirages (Baronne .de
Brimont), quatre . Cest la paix (Georgette Debladis). . . L'Horizon
chimerique (Jean de la Ville Mirmont), quatre pisces MUSIQUE
RELIGLEUSE Sanctus; Agnus Dei; Benedictus, avec orgue. Tu es Petrus,
pour baryton solo et choour (wé m.). Op. 47. O Salutaris hostia (st M.) pour
voix SOU ote apie Fe eel oy Oh | Maria, mater gratiae (mi »), duo. . . 1884
1886 1887 41889 4890 1894-1892 1892-1894 1896 1897 1898 1903 1904
1904 1906 1907 1907 1907-1910 4915-1918 19419 1949-1920 1922 1907
1884 4887 1887 423 Hamelle Durand Hamelle Fromont Hamelle Heugel A.
Ledue Heugel Durand Heugel Hamelle

124 Op. Op. 5 Op. Op. Op. Op. Op. 2 Op. 48. oes lif
 CATALOGUE DES OKUVRES MUSICALES Messe de Requiem, pour
 soli, chœur et orch. (Requiem; Kyrie; Offertoire; Sanctus ; Agnus Dei; ;
 Libera me, Domine: In Paradisum), 1887... . Ecce fidelis servus, pour
 soprano, ténor et baryton (sz>), avec orgue et contreaASSCMs see ie © .
 Tantumergo, pour fénor ateheeur a M. iy avec orgue, harpe et contrebasse.
 Ave verum, duo ou de femmes... . femmes avec soli .. chœur pour voix if i
 Tantum ergo, pour trois voix de SAVE MREGING Wa UME ROI Xn enter
 Ave Maria, & une voix. “ Toone ergo, pour soprano (ou ‘ténor) et chœur.
 Tantum ergo, pour mezzo-soprano (ou baryton). avec chur (ad libitum) Ave
 Maria, pour 2 soprani (en st m.). CANTATES, CANTIQUES EN
 FRANCAIS, Cantique de Jean Racine, chœur a quatre voix mixtes, avec
 accompagnement (harmonium et de quintette a cordes, 4864 Les Djinns
 (Ne Hugo}, chœur j a quatre voix mixtes. avec orchestre . Le Ruisseau,
 chœur pour deux voix de femmes, avec piano . . La Naissance de Ven scène
 mythologique et orchestre . . pour soprano, alto, ou chœur), avec
 dorchestre. us (Paul, Collin), ag soli, chœur . Madrigal (A. Silvestre),
 “quatuor vocal ténor et basse same ead Hymne a Apollon, ate a’ apres Th.
 Reinach ef harmonisé . MUSIQUE DE THEATRE Op. 52. Caligula, chœurs
 et intermèdes pour la tragédie d’Alexandre Dumas peère. . Op. 57. Shylock,
 partition pour le drame de Edm, Haraucourt 1900 1890 4890 1894 1894
 4895 1895 4905 1905 1906 CHOEURS 1884 1894 Hamelle Scheen, puis
 Hamelle Hamelle Bornemann Hamelle

CATALOGUE DES ŒUVRES MUSICALES 425 La Passion, prélude pour le poème de Home Haraucourt. . . <)- omer 1890 inédit Pelléas et Meélisande, prélude et musique de scène pour le drame de Meterlinck (voir Musique sympho(CITA oe Ags ABR Aa ae aot heel aD 1904 Hamelle Op. 82. Prométhée, partition pour la tragédie lyrique de Jean Lorrain et Ferd. Hérold. 1900 — Op. 88. Le Voile du bonheur, prélude et musique descène pour la pièce deG. Clemenceau. 1904 inédit Op. 56. Dolly, orchestrée par Henri Rabaud. scénario de L. Laloy..... 1913 -Pénélope, drame lyrique en trois actes, poème de R. Fauchois (1907-1913) . 1943 Heugel Masques et bergamasques, intermède lyrique et chorégraphique en un acte, livret-de René Fauchois. - 1920 inédit POSTHUME Clair de lune, ballet en un acte, orchestré par M. D. L. Ingelbrecht, pour VOpéra, dapres Theme et Variations POU PlaNnoOOpP-whe)eceene) 2 yo ak 4928 inédit ECRITS LITTÉRAIRES DE GABRIEL FAURE Collaboration au Figaro de 1903 4 1913, intermittente depuis cette date'. Contribution a diverses publications, revues musicales : Musica : Un grand interprète de Mozart, Joachim (avril 1905); Lucienne Bréval, Jeanne Raunay (janvier 1908); André Messager (septembre 1908); — Monde musical: Lettre & propos de la réforme de la Musique religieuse (458 décembre 41903); Courrier musical : Edouard Lalo (45 aout 1908) ; Revue musicale : Souvenirs sur C. Saint-Saëns (1 février 1922); l'Ecole Niedermeyer (1^o octobre 41922). — Hommage a Hugene Gigoul, 4 br. illustrée, in-4°, 1923. Préfaces a divers ouvrages : Dogmes musicaux, par Jean Huré, 1909; Décentralisation musicale, par H. Auriol, 1 vol. in-18, 1912; La musique française d'aujourd' hui, par Jean Aubry, 4 vol. in-16, 1917; Musiques d'aujourd' hui, par Km, Vuillermoz, 4 vol. in-18, 4923; Les Quatuors de Beethoven, par Jean de Marliave, 4 vol. in-8°, 1925 (posthume). 1. Un choix de ces aricles a paru en 1930 chez Rieder, sous ce titre : Opinions musicales.

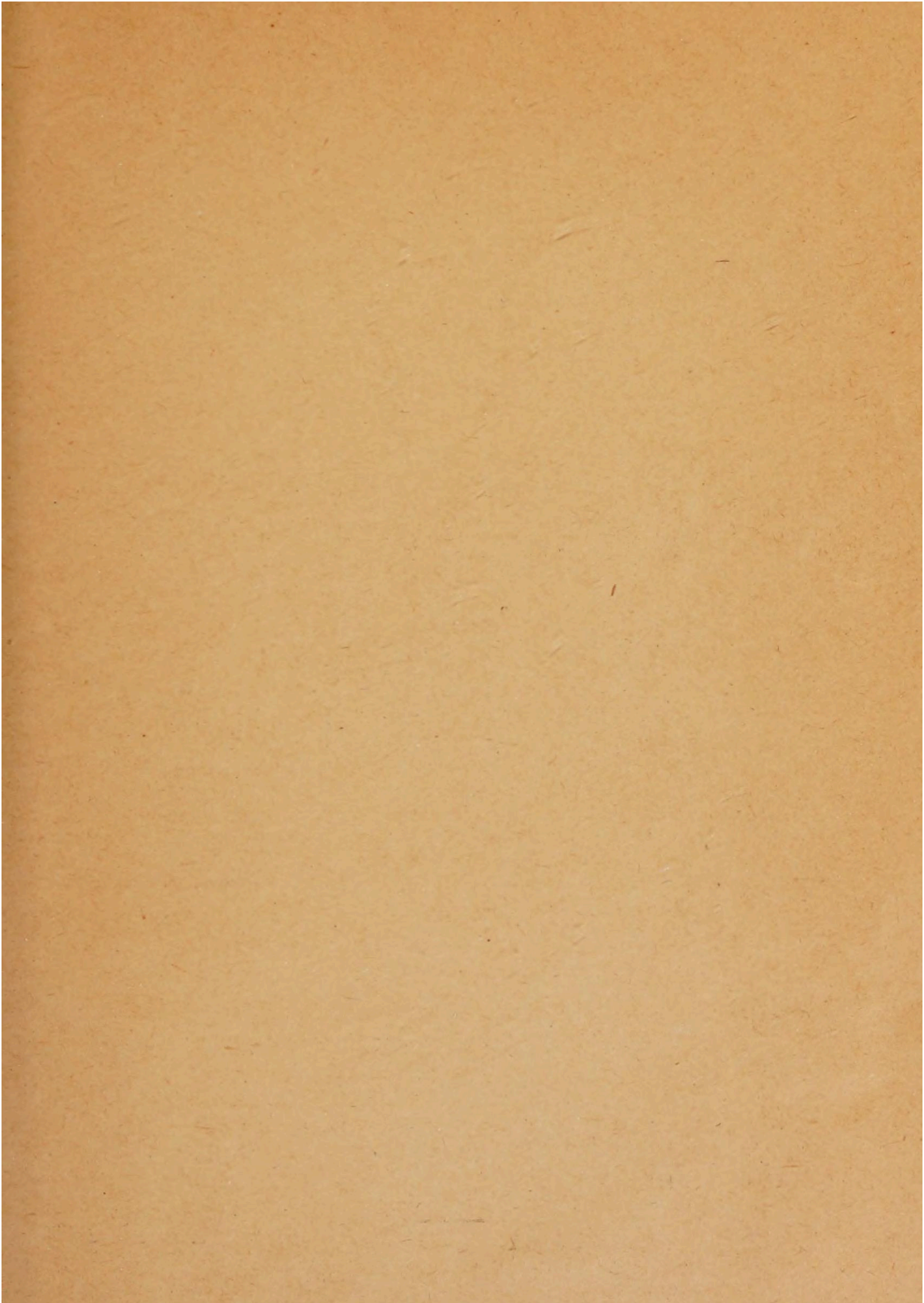
BIBLIOGRAPHIE Ne sont repris ci-dessous que les principaux livres et articles ~ concernant G. Faure. **LIVRES** : C. Benott : le Requiem de Gabriel Fauré, br. extraite du Guide musical, Bruxelles, 1888; Hugues Imbert : Profils de musiciens (2e série), 4 vol. in-8°, Paris, 1888; Alfred Bruneau: La Musique française, rapport sur la musique en France au XIX^e siècle, 1 vol. in-18, Paris, 1904; Louis Vuillemin, Gabriel Fauré, 1 br. in-8°, Paris, 1914; Octave Séré : Musiciens français d'aujourd'hui, 4 vol. in-48, avec catalogues et bibliographies, 1942, 2^e éd. en 1922; Joseph de Marliave : Etudes musicales, 1 vol. in-8°, 1917; CG. Saint-Saëns : Au cours de la vie, 1 vol. in-8°, 1918 (reproduit l'article du 22 mai 1877 sur la sonate de violon); Emile Vuillermoz: Musiques d'aujourd'hui, 1 vol in-8°, 1923; Jacques Durand: Quelques souvenirs d'un éditeur de musique (2e série), 4 vol. in-8°, 1925; Alfred Bruneau, notice nécrologique lue à l'Institut, 4 br. in-18, 1925; Charles Koechlin : Les maîtres de la Musique : Gabriel Faure, 1 vol. in-8°, 1927; Ph. Fauré-Frémiet . Les maîtres de la musique ancienne et moderne : Gabriel Fauré, 1 vol. in-8° illustré, 1929. A. Cortot: La musique française de piano, 1 vol. in-8°, Paris, 1930. **PERIODIQUES** : Articles de Georges Servières au Guide musical : numéro du 24 décembre 1894, La Bonne Chanson ; du 28 janvier 1895, Les Mélodies récentes de Gabriel Faure ; des 3-10 août 1913, Lieder français (nouvelle série) : Gabriel Fauré; Revue pour les jeunes filles, du 5 avril 1898; Gabriel Fauré, par Georges Servières; Courrier musical, 34 mars-7 avril 1900 : Sur la Bonne Chanson, par Paul Ladmirault; Mercure de France, novembre 1900: Musiciens et poètes contemporains, par Tristan Klingsor; Revue bleue, 144 novembre 1908; Les Musiciens de Verlaine, par Tristan Leclère : Musica, numéro de février 1909, consacré à Fauré; Revue S. I. M., de septembre 1910; Gabriel Fauré, notice en allemand par Ch. Malherbe; La musique pure dans l'Ecole française contemporaine, par G. Carraud. Revue musicale du 4^e octobre 1922. Voir aussi l'Encyclopédie musicale, 2^e série, t. 1, Les nouvelles tendances de la musique française, par M. Ch. Kachlin, et d'un même un article sur la mélodie vocale, dans Cinquante ans de musique française, in 1M

The text on this page is estimated to be only 42.49% accurate

TABLE DES ILLUSTRATIONS VUE DE LA VILLE ET DU
CHATHAU DE Fox.:.... 9 ORGUE De L'EGLIse Sarnt-SAuveun a
RENNES (WO53=11656)) eam ascents 8 Ali ARORA HED ea HUC in et
es ne) iy oie oe eae ne SO PrRoriL DE Faur& DESSINE PAR LE
PEINTRE JOHN SARGENT (USI 4 5g oR} Porrrairs bE Louts
NreverMeyeR et D Huperr Leonarp. 44 FRAGMENT DU QUATUOR
A COKDES (VO 2c h Gast. Decne ent on ee, enh DeUX INTERPRETES
DES MELODIES DE Faure: Mes Jeanne RAvuNAy EY MAUR EM
OROLZA SE heed 4 eRe Me oe ee. to at eee Dee BT DessiIn D'
EMMANUEL FREMIET, REPRODUIT SUR LA COUVERTURE DE LA
PARDEUCON MDE WeROMLCCILCEs (fom it hale wee ee a = ee 6D
CaricaTurE DE Faure par A. Banning (1910)... 2.2.2. =~. ~ 84 Le renor
Moratore ev Lucrenne Brivat pans Pénélope (1913). . 89
RORDRALIEORE Cama RES A Gh asm niy et Gace a kee a, Of Osshoves
DE Faurh 1 LA Mapbeveine (8S NovemBre 1924)... . . . 443

The text on this page is estimated to be only 38.13% accurate

TABLE DES MATIERES Tet, Litevine. Saha hie, wom ed as
emeBee te cee coos neta Bee RES i Gael Pahina lone fears ne ener PoP >
Somclretns oO SEG O'S 63 io a. Musique instrumentale..-----+--+--+-----> b.
Musique vocale : musique religieuse, cantates, choeurs Melodies eb AUdS]
cece bees ee eee Gs, ORALVRESMUentNeaULOhin. syne acts ost ste soils
= is enone CATALOGUE RS OEUVRES MUSICALES-+-+++: > Sas
CATALOGUE DES ECRITS LITTERAIRES. . . . BisbioGRAPHIE. 6. ok
eens ehecoe Ol se ee Senne es ee oe TDABLE DESTIULUS BRA LIONS
«cele anne 1480. — BVREUX, IMPRIMERIE HERISSEY, — 14-30.



DATE DUE | V » ue ({J {> ee UL ML 410 Servitres, Georges,
1858F26 Gabriel Fauré. Etude critique, illustré de Shug douze
reproductions hors texte. Paris, Laursr 1930, 12) coy Ps. Dlilues Sian. (Les
musiciens céltbres) Catalogue des oeuvres musicales de G. Fauré: P.ç
10,4155. 2'7199'7 Bibliography: Pp. 126, 1.Fauré, Gabriel Urbain, 1845-
192 , L Lice

FUTURA LU 3 5132 00267 4471 University of the Pacific
Library yer

The text on this page is estimated to be only 38.50% accurate

UAE A AA) a <<! W8-APB-771

Servières, Georges.

Gabriel Fauré.