Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1990)

Heft: 23

Artikel: Ernest Chausson le méconnu = Ernest Chausson - verkannter Liederkomponist

Autor: Flothuis, Marius

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-928101

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 01.07.2025

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

Ernest Chausson le méconnu

Ernest Chausson – verkannter Liederkomponist

Man könnte argwöhnen, dass dahinter auch eine gewisse Schwunglosigkeit steckte. Doch war Boulez durchaus fähig, uns auch den Spannungsverlauf einer melodischen Kurve zu zeigen, die er gerne mit dem von Messiaen stammenden Schema «anacrouse – accent – désinence» charakterisierte: in einer mehr oder weniger langen Vorbereitung schwingt sich die Melodie zu ihrem Höhepunkt auf, um nachher allmählich zu verebben. Mit diesem dynamischen Verlauf gliederte Boulez auch Musik des dodekaphonen Webern, hinter der sich der Anfänger oft nur isolierte Töne vorstellen kann. Diese Musik begann dadurch jenseits von allen Künsten der Permutationen ganz «menschlich» zu klingen; ein Espressivo wurde deutlich, das so viele Aufführungen damals vermissen liessen, die sich für werktreu hielten, wenn sie spröde und sachlich die Noten abhaspelten.

Reihentechnik und Schönheit

Nicht nur eine neue Poesie, sondern auch eine gewisse Eleganz erhielten Werke wie Schönbergs «Pierrot lunaire» op. 21 und die Serenade op. 24, die der Laie oft als sehr schwierige moderne Musik betrachtet, bei der es nichts zu lachen gibt. Dass aber gerade «Pierrot lunaire» seine ironischen Seiten besitzt, wurde uns klar durch Boulez, der auf die Welt der Pariser Cabarets um 1900 hinwies, woher das Sujet dieser Melodramen stammt. Nur am Rande sei vermerkt, dass sowohl Schönberg wie auch Boulez in ihrer Jugend in Cabarets wirken mussten, der eine am Berliner «Überbrettl», der andere in den Pariser «Folies-Bergère»; sie hatten also beide «von der Pike auf gedient» und kannten die Niederungen der Trivialmusik, die in «Pierrot», atonal verfremdet, wieder aufscheint. Erstaunlich ist, dass Boulez Schönbergs frei-atonale Werke und nur gerade den Beginn der Reihentechnik in «Pierrot» und der Serenade op. 24 sehr schätzte und nicht etwa die Stücke, in denen die Dodekaphonie streng angewendet wird. Nicht eine Verachtung des seriellen Prinzips steckt aber hinter der Abneigung gegenüber den Orchestervariationen op. 31 zum Beispiel, sondern die Einsicht, dass es nicht genügt, stur immer bis 12 zu zählen, womit sich Schönberg selber phantasievollere Formen der Kombinatorik und Permutation versagt habe; es gelte vielmehr, den starren Schematismus aufzulockern und zu Strukturen zu gelangen, über die im Augenblick der Komposition frei entschieden werden kann. Und vor allem solle man die Dimension der Harmonie, die Schönberg in «Pierrot» noch kultivierte, später aber vernachlässigte, wieder in ihr Recht einsetzen. Tatsächlich ist Boulez der grosse Harmoniker unter den seriellen Komponisten. Immer wieder zeigte sich das während des Unterrichts in Basel, wo er unermüdlich die vertikalen Tonaggregate der Schüler umschichtete, um ihnen den bestmöglichen Klang zu geben. Die Töne waren zwar durch die Fatalität der Reihen weitgehend gegeben, aber ihre Oktavlage blieb frei. So bot sich die Möglichkeit, den jeweils schönsten Zusammenklang zu wählen; denn schön durfte diese Musik sein; Boulez bekannte sich während der sechziger Jahre zunehmend auch zu ästhetischen Überlegungen, denen er sein Komponieren unterwarf.

So streng wie sein Urteil über Schönberg war auch das über Strawinsky, von dem er nur «Le Sacre du printemps» und einige andere Werke aus dem zweiten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts gelten liess. Dort interessierte ihn vor allem der Rhythmus, der sich vom regelmässigen Taktschema emanzipiert hatte und kurze Formeln bildete, die in ihrem Innern permutiert oder auch erweitert und verkürzt werden können. Es besteht kein Zweifel darüber, dass er in diesen Dingen unter dem Einfluss seines Lehrers Olivier Messiaen stand, der sich aber auf altgriechische und indische Vorbilder berief, während Boulez seine eigenen Rhythmen erfinden wollte. Er entmystifizierte gleichsam die Entdekkungen Messiaens, der behauptete, die Symbolik jener indischen Rhythmen zu empfinden. Für Boulez waren sie aber nur der Ausgangspunkt und nicht das Ziel, doch sind sie neben der Klangfarbe wohl das Element, das seiner Musik einen gewissen orientalisierenden Charakter gibt, der aber weit über landläufige Exotismen hinausreicht und ganz einfach die Tatsache festhält, dass die europäische Musik nicht mehr für sich allein existiert. Zu dieser kosmopolitischen Musik war (nach Debussy) gerade Messiaen der grosse Wegbereiter, und Boulez erzählte uns hie und da von seinen musikalischen Erlebnissen in aussereuropäischen Ländern, in die er mit der Schauspieltruppe Renaud-Barrault gefahren war. In Basel wiederum war es Hans Oesch, der Ethnomusikologe, der Boulez in indonesische Musik einführte.

Für viele junge Musiker markierten die Kompositions- und Analysekurse an der Musikakademie das Ende der Isolation während und nach dem Zweiten Weltkrieg. Dieses Ende kam reichlich spät, doch immer noch früh genug, um die Entfaltung von wertvollen Komponisten wie Heinz Holliger und Hans Ulrich Lehmann zu ermöglichen. Freilich hatte Wladimir Vogel in Ascona Rolf Liebermann und Jacques Wildberger ausgebildet, doch der Einbruch des Neuen auf breiter Front geschah erst in Basel, das für lange zum Zentrum der seriellen und postseriellen Musik wurde. Heute, im Zeitalter der integralen Kommunikation, wandern wichtige Anregungen viel schneller, und sie schleifen ihre Wirkung gegenseitig ab; damals aber wurden Boulez' Kurse zu einem Ereignis. Er war bestimmt nicht ein passionierter Lehrer wie Messiaen, doch engagiert genug, um auch am Rande der Unterrichtsstunden viele wichtige Hinweise auf die Literatur und die Bildende Kunst zu geben, die er kennt wie kaum ein anderer.

Theo Hirsbrunner

Ernest Chausson le méconnu

Ernest Chausson (1855-1899) fait partie de ces compositeurs qui survivent dans la conscience des mélomanes par une ou deux de leurs œuvres. Parlez de Grieg et on nommera *Peer Gynt;* le nom de Chabrier rappellera *España,* celui de Chausson évoquera le *Poème* pour violon. Or l'importance de Chausson comme compositeur de mélodies est généralement sous-estimée. On considère les mélodies si peu nombreuses de Duparc comme sommet de l'évolution de la romance française, si bien que celles de Chausson ne reçoivent pas l'attention qu'elles méritent – à l'inverse de l'accueil dont ont bénéficié celles de Fauré et Debussy. La publication d'une chanson inédite et l'analyse de l'ensemble de l'œuvre chanté mettent en relief l'originalité de Chausson et soulignent l'importance de sa contribution à la mélodie française.

Ernest Chausson – verkannter Liederkomponist

Ernest Chausson (1855-1899) gehört zu jenen Komponisten, die im Bewusstsein der Musikfreunde nur mit einem oder zwei Werken präsent sind, wie Grieg mit seinem *Peer Gynt* oder Chabrier mit *España.* Von Chausson ist das *Poème* für Violine berühmt, seine Lieder werden hingegen meist unterschätzt. Man betrachtet die wenigen Lieder von Duparc als Gipfel der Entwicklung des französischen Liedes, dergestalt dass jene von Chausson nicht die Aufmerksamkeit finden, die sie verdienen – im Gegensatz zur Gunst, welche den Liedern Faurés und Debussys zuteil wurde. Die Publikation eines bisher unveröffentlichten Liedes und die Betrachtung des übrigen Liedschaffens zeigen die Originalität Chaussons und die Wichtigkeit seines Beitrages zum französischen Lied.

par Marius Flothuis

L'œuvre vocal de Chausson se compose de 43 mélodies, nombre à peu près égal à celui des mélodies de Ravel et de Roussel. Il s'étend sur toute la période de l'activité créatrice du maître; la première mélodie date de 1877, la dernière de 1898. Parmi ces 43 mélodies, il y en a sept restées inédites jusqu'ici; six d'entre elles sont des œuvres «juvéniles» des années 1877-1884, la septième porte le numéro d'opus 33 et date de 1897.[1]

Il n'est guère surprenant que ces œuvres des premières années créatrices de Chausson soient étroitement liées aux traditions alors en vigueur – traditions françaises aussi bien qu'allemandes (Mendelssohn, p.ex.). Cela vaut pour Chausson aussi bien que pour Fauré et Debussy. En comparaison avec Debussy, Chausson a mis moins de temps pour arriver à un style qui lui soit propre. Pour lui aussi la confrontation avec Wagner (en 1879) sera d'importance décisive pour son évolution. Bien que l'influence de Wagner sur l'harmonie soit indéniable, chaque œuvre de Chausson porte cependant son empreinte personnelle. Cela s'explique par le lien étroit entre la langue française et les dessins mélodiques de Chausson, et par les structures harmoniques, souvent marquées par des successions d'accords de septième de composition diverse. Dans le domaine de la mélodie, les associations avec Wagner ne se font entendre que rarement; le début du second mouvement de son Quatuor avec piano rappelle le début de *Parsifal;* pour le reste, les «wagnérismes» se limitent à l'œuvre lyrique la plus importante de Chausson, l'opéra *Le Roi Arthus* – mais là on pouvait s'y attendre.

Un inédit: *L'Albatros*

L'évolution de Chausson en tant de compositeur de mélodies peut être illustrée à l'aide de quelques exemples. Parmi les mélodies «juvéniles», il y en a une dont on peut se demander pourquoi elle est restée inédite: *L'Albatros* (1879). Elle n'est certainement pas inférieure à *L'Âme des bois* et à *Chanson,* composées en 1878 et publiées cette même année. En plus, elle offre un intérêt spécial, parce que c'est la seule mélodie de Chausson sur des paroles de Baudelaire. Mais l'intérêt ne s'arrête pas là. Chausson se sert d'une version du poème qui n'est pas conforme à celle que nous connaissons aujourd'hui. L'édition de la Pléiade des Œuvres de Baudelaire (Paris 1975) nous fournit des informations sur l'histoire de ce poème. Ce qui constitue aujourd'hui la troisième strophe est à l'origine une addition faite par Baudelaire sur le conseil de son ami Charles Asselineau. Sans doute Chausson connaissait-il la version antérieure: sa mélodie ne contient en effet que les première, deuxième et quatrième strophes. La tonalité – partiellement mi bémol mineur, partiellement mi bémol majeur – est assez caractéristique de Chausson: on la trouve dans le *Poème* pour violon; la mélodie *Le Charme* est en mi bémol majeur, avec des altérations basses (ré bémol et ut bémol) à la fin; deux mélodies *(Le petit sentier* et *Le rideau de ma voisine)* existent dans une version en mi bémol, à côté de celle en fa; une autre, *Nous nous aimerons,* est en mi bémol, elle aussi. Mais ce qui frappe surtout dans cette mélodie, c'est sa structure. La séparation entre les deux premières strophes et la troisième est marquée par deux changements: la mesure de 3/4 est suivie de 4/4, mi bémol majeur remplace mi bémol mineur. L'interprétation traditionelle des deux modes (majeur = gai, mineur = triste) n'a aucun sens ici: cette troisième strophe n'est pas du tout «gaie». Mais évidemment Chausson a voulu accentuer la *structure* du poème. En outre, si le poète (et le compositeur) ne sont pas acceptés ni compris de leurs contemporains, ils n'en sont pas moins conscients de leur valeur. L'épilogue ne quitte plus la tonalité de mi bémol majeur, mais se sert des motifs du début: ainsi la comparaison entre le poète et l'albatros est symbolisée au moyen de la musique. Après avoir pris connaissance de cette mélodie on ne s'étonne pas, que Chausson trouve le «ton» juste pour la poésie symboliste de Maeterlinck *(Serres chaudes,* 1893-1896).

Autres chansons

A l'exception des trois *Chansons de Shakespeare,* traduites par Maurice Bouchor, toutes les mélodies de Chausson sont écrites sur des poèmes de ses contemporains ou de l'époque qui les précède immédiatement: ainsi, dans son opus 2, *Sept mélodies* (1879-1882), on trouve deux fois le nom de Théophile Gautier (1811-1872), deux fois celui de Leconte de Lisle (1818-1894), puis les noms d'Armand Sylvestre (1837-1901), de Paul Bourget (1852-1935) et de Louise Ackermann (1813-1890). Ces mélodies se conforment pour la plupart à la langue harmonique traditionelle; les dessins de l'accompagnement, eux aussi, ne se distinguent pas par des qualités frappantes. Exception doit être faite pour *Hébé* (paroles de Louise Ackermann), «chanson grecque dans le mode phrygien». Le choix de ce mode antique est certainement peu commun à cette époque (1882). Le ton extrêmement réservé de cette mélodie rapproche Chausson des mélodies et des pièces pour piano de la «première manière» d'Erik Satie, mais ces œuvres ne devaient être composées que quelques années plus tard.

L'évolution assez rapide de Chausson se montre nettement dans son opus 8 (quatre mélodies sur des paroles de Maurice Bouchor, 1882–1888) et en particulier dans *Printemps triste* (1883). Les fameux accords de septième, si «chaussoniens», y sont déjà assez nombreux. L'atmosphère pesante de la section «et toujours les fleurs, et toujours le ciel» se reflète dans la combination des mesures à 4/4 et à 12/8 et semble annoncer les *Serres chaudes.*

Il y a un point culminant comparable dans l'opus 13: *L'aveu* (Villiers de l'Is-

«L'albatros»

poème de Charles Baudelaire
musique d'Ernest Chausson

Con moto

SOU - VENT, sourd

POUR SA-MU-SER, LES HOM - - - MES

D'É - - QUI - - PA - - - - - GE PREN-NENT DES

AL - - BA TROS, VAS - TES OI - -

- SEAUX DES MERS, QUI

SUI - - VENT, IN - DO LENTS COM-PA - GNONS

DE VOY - A - - - - GE, LE NA-VI-RE GLIS-

- SANT SUR LES GOUF - - - FRES A-

poco rit.

a tempo

- MERS,

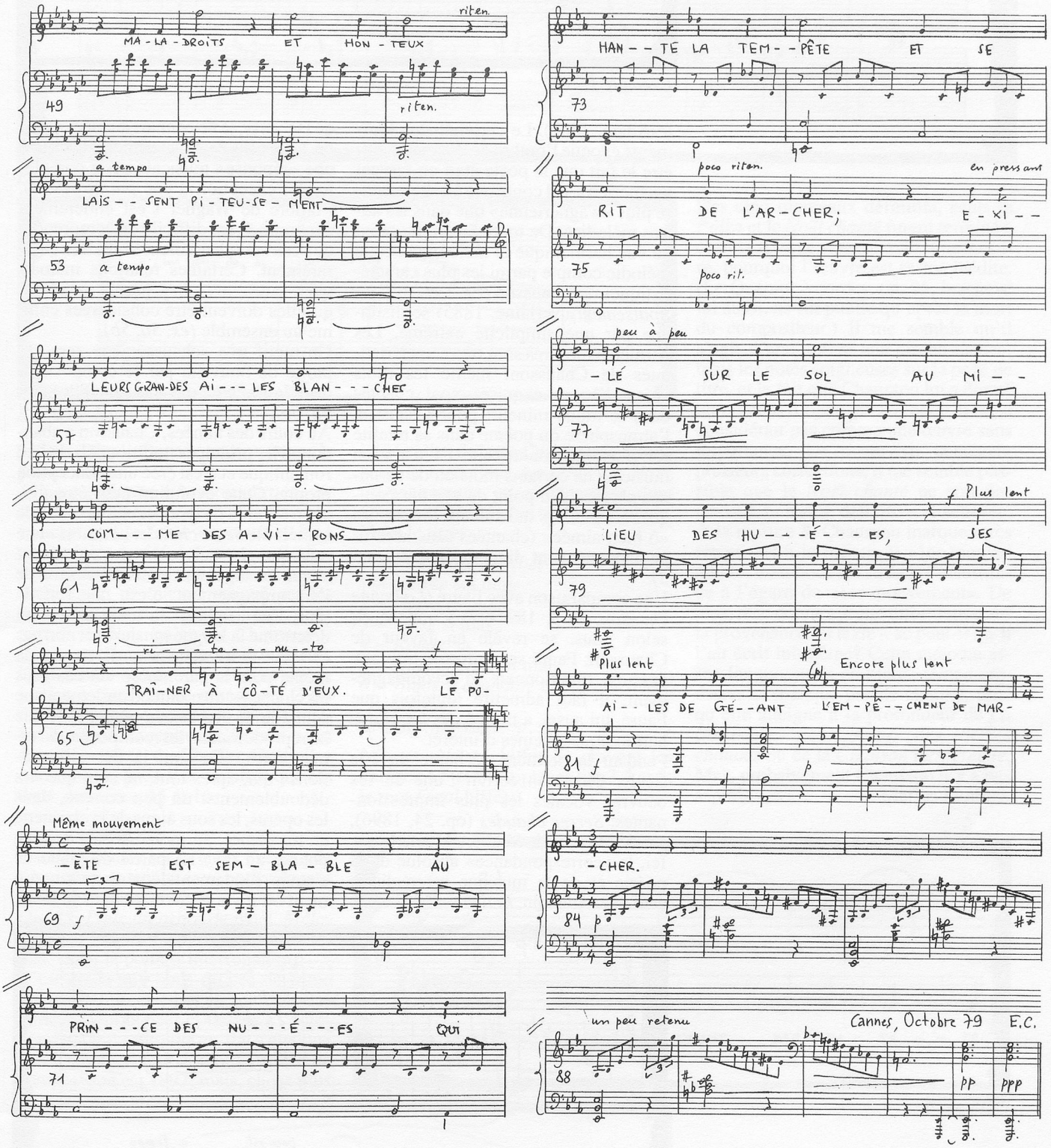
rit. rit.

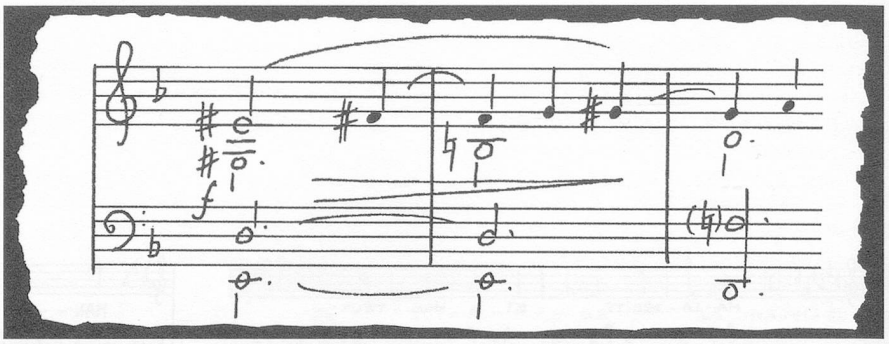
À PEI - - - - - - - - - - NE LES ONT-

ILS DÉ - - - PO - - SÉS

SUR LES PLAN - - - - CHES

QUE CES ROIS DE L'A-ZUR


MA - LA - DROITS ET HON - TEUX
riten.
LAIS - - SENT PI - TEU - SE - MENT
a tempo
LEURS GRAN-DES AI - - - LES BLAN - - - CHES
COM - - - ME DES A - VI - - RONS
ri - - - ta - - - nu - - to
TRAÎ-NER À CÔ-TÉ D'EUX. LE PO-
Même mouvement
- ÈTE EST SEM - BLA - BLE AU
PRIN - - - CE DES NU - - - É - - - ES QUI
HAN - - TE LA TEM - - PÊTE ET SE
poco riten.
en pressant
RIT DE L'AR - CHER; E - XI - -
poco rit.
peu à peu
- LÉ SUR LE SOL AU MI - -
Plus lent
LIEU DES HU - - - É - - - ES, SES
Plus lent
Encore plus lent
AI - - LES DE GÉ - - ANT L'EM - PÊ - - CHENT DE MAR -
- CHER.
un peu retenu
Cannes, Octobre 79 E.C.



Exemple 1

le-Adam, 1887). Le chromatisme tourmenté évoque l'ombre de Wagner; peut-être le fait que le poète était un fervent wagnérien a-t-il contribué à cette écriture plus «wagnérienne» que dans les autres mélodies. De toute façon, du point de vue harmonique et mélodique, cette mélodie compte parmi les plus caractéristiques de Chausson *(ex. 1 et 2)*.

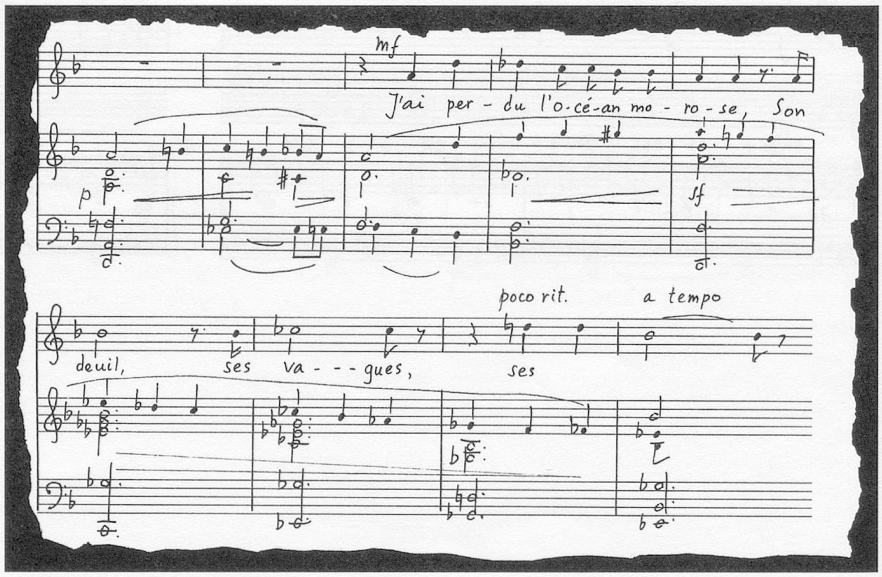
Apaisement (Verlaine, 1885) se distingue par une simplicité extrême. Les dernières mesures sont très caractéristiques de Chausson: même les mots «c'est l'heure exquise» sont chantés dans le mode mineur: pour Chausson l'atmosphère du poème dans sa totalité est plus importante que l'illustration musicale de certains mots ou de certaines phrases. Du point de vue harmonique, les accords qui suivent les paroles «ô bien-aimée» (chantées sans accompagnement) sont dignes d'intérêt. *(ex. 3)*.

Une comparaison avec Fauré *(La bonne chanson,* nº 3, 1891-92) s'impose et, selon nous, se révèle en faveur de Chausson: Fauré se conforme trop aux dessins traditionnels d'accompagnement; il faut admettre toutefois que Fauré, lui aussi, a trouvé des tournures harmoniques pleines d'intérêt.

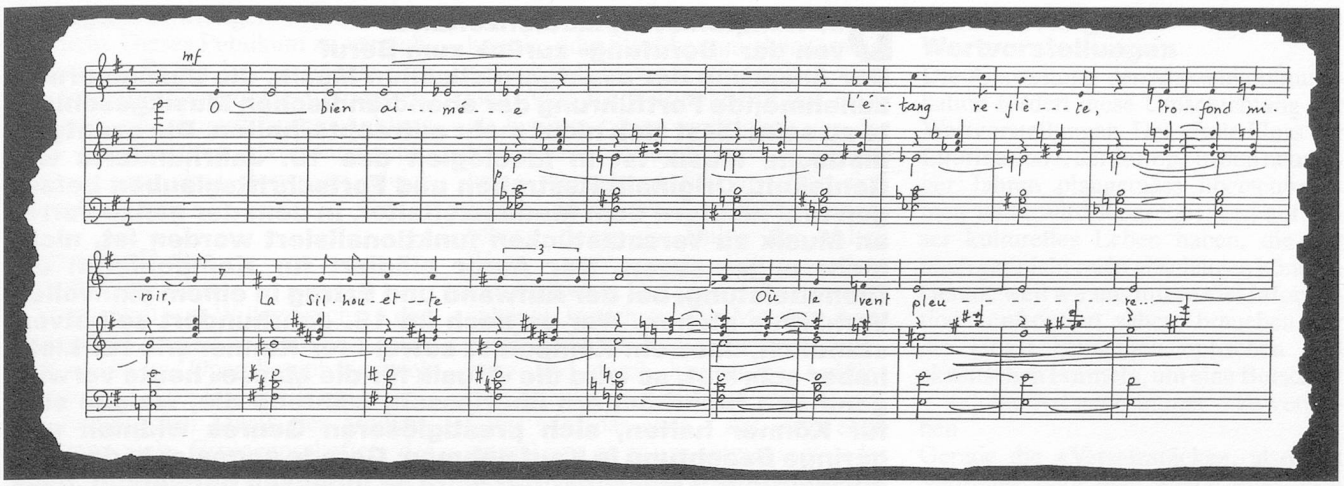
Pendant la dernière décennie du 19e siècle, Chausson écrivit l'une de ses oeuvres vocales les plus impressionnantes: *Serres chaudes* (op. 24, 1896), sur des paroles de Maurice Maeterlinck. Ici, la «correspondance» absolue de la poésie et de la musique est réalisée; sauf, bien entendu, *Pelléas et Mélisande* de Debussy, je ne connais aucune œuvre où la poésie de Maeterlinck ait trouvé une «réponse» musicale aussi complète. A l'exception d'une phrase *(ex. 4)*, l'ombre de Wagner s'est entièrement évanouie. Il est difficile de comprendre que ces mélodies soient exécutées aussi rarement. Certaines relations mélodiques entre les cinq pièces prouvent qu'elles doivent être considérées comme un ensemble *(ex. 5a, 5b)*.

Un motif très «chaussonien» sera exploité de nouveau par le compositeur dans le *Poème* pour violon (1896) *(ex. 6a, 6b)*.

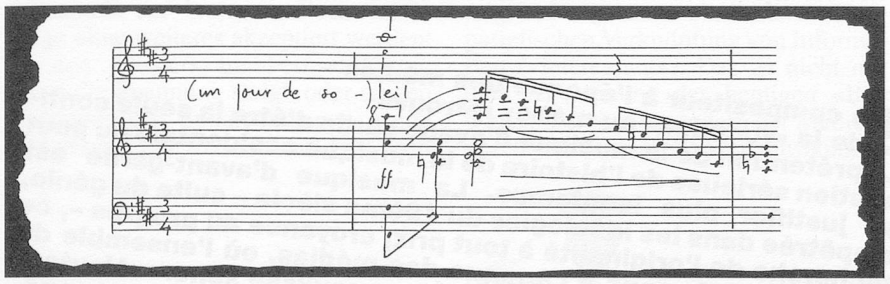
Au cours des années, Chausson a abandonné les principes traditionnels du lied romantique et s'est créé une conception propre. Cette évolution peut être illustrée à l'aide de deux exemples tirés de la mélodie *Serre chaude*. Les mots «une musique de cuivres» ne provoquent aucun changement dans le dessin de l'accompagnement; c'est, une fois de plus, l'atmosphère du texte entier qui détermine la langue musicale et non pas certains mots détachés.[2] Il en est de même pour la parenthèse «là-bas sous les cloches»: on n'entend nullement une sonnerie de cloches au piano, telle que la reproduiraient les compositeurs romantiques. (Ce sont là des «illustrations» qui, après tout, ne sont que des dédoublements, un peu comme, dans les opéras, les sons aigus de la clarinette en mi bémol, au moment où l'héroïne pousse un cri.) La partie de piano ne change fondamentalement qu'au moment où il y a revirement dans le texte:



Exemple 2



Exemple 3



Exemple 4

«Mon Dieu! Quand aurons-nous la pluie» etc.

Je ne mentionne *Chanson perpétuelle* (op. 37, 1898) que pour en faire ressortir l'exceptionelle force expressive; bien que publiée à côté des autres mélodies avec piano, la conception en est plutôt orchestrale, ce qui est prouvé par les trémolos assez nombreux. Les deux autres versions qu'en fit Chausson – l'une avec quatuor à cordes et piano, l'autre avec orchestre – rendent mieux justice à cette œuvre grandiose. C'est d'ailleurs une composition dans laquelle Chausson, exceptionnellement, s'est écarté du texte de Charles Cros: il a omis les strophes 6 et 10 ainsi que les deux dernières, 15 et 16.

Second inédit

Dans les études sur la vie et l'œuvre de Chausson, on trouve cette notice dans le catalogue des œuvres:

Op. 33. Pour un arbre de Noël. Mélodie, chant et piano. 1898 (?). (Jean Gallois[3] omet le point d'interrogation.)

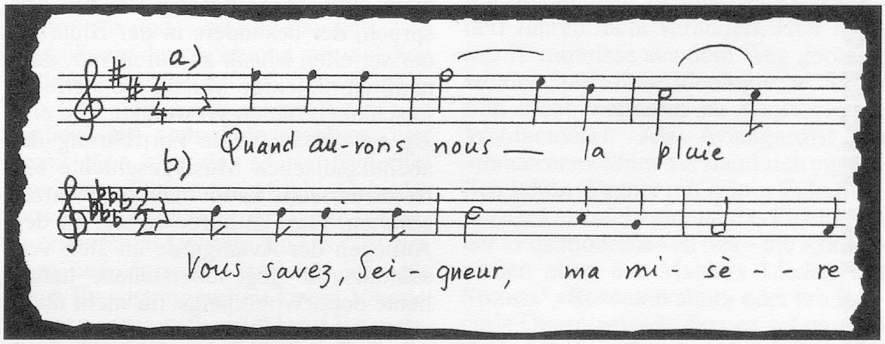
C'est grâce aux bons offices de Mme Sylvestre Julia que j'ai pu comparer les notices mentionnées ci-dessus à l'autographe. Or il se trouve qu'il y a quelque peu à corriger: tout d'abord l'année de composition est 1897; mais, chose plus importante, il s'agit d'une sorte de Suite sous le titre *Pour un arbre de Noël,* originairement en six parties, dont Chausson a biffé plus tard la troisième. Voici le titre:

Pour un arbre de Noël
1 – Entrée sol maj.
2 – Polka ré maj.
3 – Valse si maj.
4 – Ronde la
5 – Noël chanté mi maj.
6 – Final: Farandole et marche finale sol maj.
Ernest Chausson op. 33

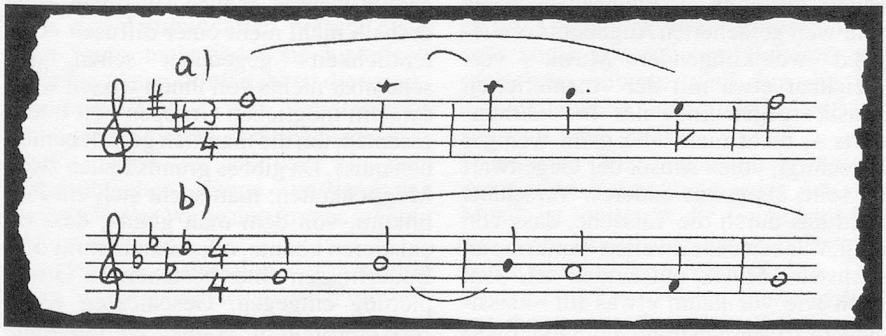
(«3» et «Valse» biffés au crayon; les chiffres 4,5 et 6 remplacés par 3,4 et 5; le mot *Final* biffé)

Des cinq morceaux définitifs, seuls la *Polka* et le *Noël chanté* furent terminés, ce qui explique, dans une certaine mesure, pourquoi l'œuvre est restée inédite. (Le Quatuor à cordes, op. 35, inachevé lui aussi, ne fut publié qu'après la mort du compositeur.) Il me semble qu'il s'agit d'une œuvre «de circonstance», mais les notes soigneuses sur la page de titre, et le fait que Chausson lui a donné un numéro d'opus, prouvent qu'il ne la considérait pas comme une œuvre sans importance. Le manuscrit contenant plusieurs corrections, il me semble possible que le *Noël chanté* ne soit pas arrivé à sa forme définitive et achevée. A la mesure 8, Chausson marque «très retenu» et à la mesure 9 «1er mouvement», mais nous laisse dans l'incertitude à l'égard du «1er mouvement». De plus, il ne donne aucune information sur la provenance du texte – se peut-il qu'il l'ait écrit lui-même? Cette mélodie assez longue, mais en même temps modeste, ne manque pas de charme, sans qu'elle atteigne à la profondeur de *La Caravane,* de *L'Aveu,* des *Serres chaudes* ou de la *Chanson Perpétuelle.* Mais probablement Chausson n'y a pas aspiré.

Marius Flothuis



Exemple 5



Exemple 6

1) Ces œuvres vocales ne constituent pas les seules œuvres inédites de Chausson: plusieurs œuvres chorales et lyriques ainsi que quelques pièces de musique de chambre ne furent pas publiées non plus. En outre, Chausson a retiré les *Cinq fantaisies* pour piano, op. 1, après leur publication.

2) Le fait que, dans sa mélodie «De rêve» (*Proses lyriques,* n° 1), Debussy accompagne les références au Graal par des motifs wagnériens prouve que cette mélodie a une signification biographique et contient une sorte de «programme»: l'adieu à Wagner.

3) Jean Gallois, *Ernest Chausson,* Editions Seghers, Paris 1967.