

**Zeitschrift:** La musique en Suisse : organe de la Suisse française  
**Band:** 1 (1901-1902)  
**Heft:** 13

**Artikel:** Relation d'un voyage fait en Allemagne et en Suisse pendant l'année 1781 [suite]  
**Autor:** Nicolai, Frédéric / Kling, Henri  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-1029847>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **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. [Voir Informations légales.](#)

### **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. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 14.03.2025

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

« Tout ce qui passe n'est que symbole » (un chœur, entre parenthèses, que l'on n'a qu'à comparer à celui qui termine le *Faust* de Schumann et qui marque un si noble effort, pour comprendre la différence entre la création d'un artiste essentiellement lyrique et délicat, nerveux et souffrant, se chantant à lui-même son mal, même quand il le fait chanter à huit parties — et la création d'un maître, non moins délicat, certes, mais viril et fort et conscient de sa force, qui prophétise la vérité au monde).

Les trois parties instrumentales que j'ai nommées ne sont liées d'aucune façon à la marche du drame. Comme Beethoven, dans son *Coriolan*, résume l'impression de l'œuvre shakespearienne en figurant par deux mélodies l'émotion que produisent sur lui la douce figure de la mère, la figure altière et passionnée du héros, Liszt caractérise les trois puissances qui sont aux prises, à travers la diversité des événements, dans l'œuvre de Goethe: l'Enfer, résumé dans Mephistopheles, le Ciel, incarné dans Gretchen, touchant symbole de « l'éternel-féminin, » enfin la Terre, représentée dans ce Faust qui, malheureux humain, est éternellement sollicité par l'attraction contraire de ces deux forces (« deux âmes habitent ma poitrine... ») — Et il en est de même du *Dante*, que je cite en second lieu; bien qu'il soit le premier en date, parce qu'il m'était plus facile d'établir ainsi ma thèse. Nous retrouvons ici l'Enfer — puis c'est le Purgatoire (un tableau qui, dans son uniforme pureté classique, marque une lente et timide ascension des limbes vers la lumière,) enfin le céleste et palestrinien Magnificat où retentit la trompette de Parsifal. C'est cette symphonie, dédiée à Wagner, qui lui fit écrire : « Peu après ma lecture de la *Divine comédie* qui m'avait rendu présentes à l'esprit toutes les difficultés d'appréciation que soulève le poème du Dante, la Symphonie de Liszt fut pour moi comme l'acte d'un

génie libérateur... qui transfigurait en quelque sorte, de la manière la plus pure, l'âme du poème écrit. Michel-Ange même n'a pu rendre un tel service d'affranchissement au maître poète : c'est seulement lorsque notre musique, grâce à Bach et à Beethoven, se fut approprié aussi le pinceau et la palette du grand Florentin, que put être accomplie cette œuvre de la délivrance du Dante. »

« Redondant et sophistiqué » dit M. Leeman. Je m'explique mieux son jugement sur la *Messe hongroise du Couronnement*, qui lui a paru dénuée de tout sentiment religieux. L'emploi de thèmes d'un caractère national dans un ouvrage de ce genre peut faire illusion. Mais dire que Liszt manquait de sentiment religieux, c'est méconnaître, je crois, ce qu'il y avait de plus vivace et de plus profond dans sa nature et je voudrais achever ces notes en disant quelques mots de sa musique d'Eglise — oui même, de cette « messe chorale » après laquelle M. Leeman s'est vu obligé d'aller à Genève pour le rétablissement de sa santé !

(A suivre.)

ROBERT GODET



## RELATION

d'un voyage fait en Allemagne et en Suisse  
pendant l'année 1781

PAR

FRÉDÉRIC NICOLAI

(Suite)

Toutes les œuvres d'art musical, ainsi que toutes les scènes théâtrales, lorsqu'elles sont mal interprétées, perdent beaucoup, mais pas tout. Peut-être en est-il des œuvres musicales comme des scènes dramatiques. Celles-ci perdent proportionnellement d'autant moins que leur valeur artistique est plus grande. Mais qu'une appogiature inopportune puisse ruiner

toute une scène, c'est là une exagération, dont un maître, qui prétend fixer la véritable valeur de ses œuvres d'art, devrait s'abstenir.

J'ai entendu plusieurs des meilleures œuvres de *Haendel*, exécutées tantôt bien et tantôt médiocrement. Je puis certifier que je ne les ai certainement pas entendu interpréter dans l'esprit même de Hændel. Car, si déjà à l'époque de Hændel, un artiste comme *Corelli* ne pouvait saisir complètement le style expressif de Hændel, il est facile de comprendre que l'interprétation actuelle avec l'archet léger, et avec des mouvements précipités, ne puisse rendre que rarement le style pathétique de Hændel (1). Je crains qu'il n'en soit toujours de même avec les œuvres musicales. Après un certain temps, l'interprétation se modifie, les mouvements seront altérés, etc. Plus le temps passera sur une œuvre musicale, plus elle perdra de sa fraîcheur primitive. Malgré cela, j'ai été néanmoins très empoigné par les exécutions médiocres de *Judas Machabée*, de la *Fête d'Alexandre* et du *Messie*.

Il fut un temps, où j'entendis pour la première fois des œuvres de Haydn, qui m'étaient totalement inconnues et que je ne pouvais pas apprécier de suite à leur juste valeur. Plus tard, j'eus l'occasion d'entendre ses œuvres instrumentales, tantôt bien, tantôt médiocrement et même mal exécutées; je pus ainsi me familiariser avec son style. Mais je n'ai jamais eu la chance d'entendre une de ses œuvres exécutées sous la direction du maître, ni même par des musiciens qui eussent reçu de lui la tradition. Or, dans aucun genre de musique, il n'est plus important de connaître le vrai style que dans un *Quatuor* de Haydn, dans lequel des pensées sublimes s'allient souvent à l'humour enjoué. Malgré une exécution médiocre, je ne puis méconnaître l'homme doué d'un talent musical supérieur dans une production de Haydn. Qu'on exécute, même très mal, l'accompagnement obligé du récitatif: «*Ombra del'Idol mio*,» et on sera ému jusqu'au plus profond de son être au

(1) Un jour, à une répétition, Hændel arrachait vivement le violon des mains de Corelli qui dirigeait l'orchestre, et joua lui-même un passage gai, qui, à plusieurs reprises, avait été mal rendu. Le doux et remarquable Corelli répondit modestement: «*Mio caro Sassone, questa Musica è nel stile francese, di chi io non m'intendo.*»

«*che sento!*» Il en est ainsi de toutes les compositions musicales fortement conçues. Pareillement avec les œuvres de *Leo*, de *Kaiser*, et d'autres, dont la tradition s'est perdue.

Je ne puis réellement pas concevoir en quoi la musique de Gluck est si extraordinaire, qu'une exécution faite par des meilleurs artistes qui ne l'ont pas étudiée sous la direction immédiate de l'auteur, puisse perdre tout son effet; je ne comprends pas davantage dans quel sens le compositeur a pu dire qu'une appogiature inopportune peut ruiner toute une scène, sans qu'il donne lui-même une explication plausible sur la façon dont on doit jouer les notes nouvelles?

Je ne demande pas mieux que d'être instruit à ce sujet. Un pareil enseignement serait une bonne fortune pour l'art et augmenterait la gloire de Gluck par son invention, si réellement elle existe; autrement, cette invention risque de se perdre dans très peu de temps et ne sera d'aucune utilité pour la postérité, puisque dans cette musique ce qu'on estime le plus, de l'aveu même du compositeur, ne peut s'exprimer en notes et qu'on n'a pas encore trouvé d'autres signes pour cela.

Cependant, le genre nouveau que Gluck veut introduire dans la musique, a plus besoin de signes caractéristiques précis qu'aucune autre musique. Il veut fortifier la poésie par une expression nouvelle, rendre plus saisissantes les situations dramatiques, sans interrompre l'action. Mais s'il ne peut fixer lui-même l'accent, on ne voit pas très bien ce que le poète et l'acteur y gagneront, et comment pourra-t-on juger que le chanteur et l'orchestre ont su rendre le vrai accent et l'expression? Nous sommes alors réduits à notre seule imagination qui, dans tous les arts, voit les choses autrement que la nature même les présente. Un artiste fait bien peu pour l'art s'il se contente de dire que son œuvre a été mal dirigée et encore plus mal exécutée. Le devoir le plus difficile est de montrer d'une façon claire et pratique, comment on doit s'y prendre pour obtenir un meilleur résultat. Il est évident que les indications ne peuvent se trouver *a priori*. Mais si on a pu faire la démonstration pratique des nouvelles inventions de Gluck à des chanteurs et à plusieurs grands



orchestres, on pourra certainement les apprendre à un connaisseur pour qu'il sache en quoi elles consistent. Le fait de retarder souvent le mouvement de la mesure ne peut pas à lui seul faire le mérite de l'extraordinaire. Les connaisseurs en musique savent fort bien l'effet des divers *Tempi rubati*. Les nuances multiples dont l'emploi abusif n'est pas inconnu, ne peuvent non plus contribuer à elles seules à l'effet merveilleux. Il faut donc qu'il y ait quelque chose de bien extraordinaire, dont même les musiciens ne possèdent pas le secret, à telle enseigne, que les artistes les plus habiles qui fourmillent à Vienne, ne parviennent pas à rendre la musique de Gluck à la perfection, lorsqu'ils ne sont pas sous la direction du compositeur. C'est donc à lui qu'on doit attribuer le peu d'effet que produisent ses œuvres qu'on prône partout et dont le style devrait être connu de tous les bons musiciens viennois. Cependant Haydn et Vanhall, ont su créer avec la nouvelle forme de leurs idées un style nouveau pour l'interprétation.

On peut aisément se figurer le désir bien vif que j'avais de pouvoir entendre quelques-unes des meilleures œuvres de Gluck, particulièrement *Alceste* ou son *Iphigénie en Tauride*. Mais il n'y avait pas moyen; on me disait que ni *Alceste* ni *Iphigénie* ne pouvaient être représentées parce qu'on n'avait pas encore commencé de les mettre à l'étude. Quant au célèbre compositeur, il était malade et se trouvait en traitement à Bade.

Enfin, une troupe française annonça pour le 30 juin une représentation d'*Orphée*, donnée au théâtre du *Kärnthor*. La perspective de cette soirée me combla de plaisir, d'autant plus que je connaissais déjà la musique. La vaste salle de l'opéra était bondée de monde. Les admirateurs de Gluck me conjuraient de ne pas juger la valeur de la musique sur cette représentation imparfaite. Cela eût été en effet de ma part une mauvaise action et j'allai au spectacle avec la ferme intention de goûter impartialement les beautés musicales. Je dois avouer que, pendant la représentation, plusieurs chauds partisans de Gluck, mais qui n'étaient aucunement des connaisseurs en musique, me chuchotèrent à l'oreille que l'exécution était misérable à tel point que la musique était méconnaissable.

J'écoutais avec la plus scrupuleuse attention et il me sembla que l'orchestre était très bon. Il jouait avec clarté et précision en accompagnant discrètement les voix et parfois il déployait une sonorité marquée aux situations indiquées. Il est vrai que le chant et l'action scénique étaient nuls. Le sieur le *Petit* chantait comme un coq et coassait comme une grenouille, il se tenait constamment droit comme un piquet, comme le caporal *Trim* dans *Tristram Shandy*; quand il voulait être tendre envers Eurydice, il mettait la main droite sur sa poitrine et posait la main gauche sur son ventre en faisant des contorsions comme s'il avait la colique. Malgré cela les applaudissements ne pouvaient prendre fin, mais je suppose que ces applaudissements s'adressaient plus au compositeur qu'à l'interprète, autrement c'eût été par trop fort. M<sup>me</sup> *Giorgi Banti* avait une jolie voix assez flexible, et chantait son rôle sans faiblesse. M<sup>lle</sup> *Laurent* ne jouait pas le rôle de l'*Amour* mais plutôt celui de *Cupido*, car elle lançait des œillades amoureuses tout à la ronde depuis les premières loges jusqu'aux quatrièmes galeries.

Gluck lui-même n'eût pas été satisfait du personnel, mais malgré les imperfections de la représentation j'étais content de l'avoir entendue et elle a confirmé mon opinion au sujet de la musique de Gluck.

Je devais admettre qu'un excellent orchestre comme celui que j'entendis à cette soirée, devait s'approcher tant soit peu de l'idéale perfection d'exécution réclamée par Gluck, c'est pour cela que j'écoutai avec la plus grande attention certaines parties de la partition qui m'étaient signalées comme des reflets du génie puissant du compositeur. Je reconnais avec impartialité la haute valeur de plusieurs morceaux symphoniques que l'orchestre jouait avec esprit et conviction, symphonies descriptives, dans lesquelles Gluck, de même que dans les airs de ballet, est passé maître.

J'ai pu constater de nouveau à cette représentation que, malgré une exécution parfois médiocre, la bonne musique ne perd rien de sa valeur intrinsèque. L'air du deuxième acte: « *Laissez-vous toucher par mes pleurs* » avec lequel Orphée cherche à apaiser le chœur des Démons, produisit tout son effet, quoique l'af-

freux S. le *Petit* hurlât et glapît cet air plutôt qu'il ne le chanta, et que le chœur dans sa fameuse réponse : « *Non!* » criât à tue-tête, tellement que cela ressemblait à l'aboiement des chiens, en sorte que chaque fois que retentissait ce « *Non!* » caractéristique, le parterre l'accompagnait en écho, par un grand éclat de rire. En plus, M<sup>lle</sup> *Giorgi Banti*, qui possède une voix agréable, a eu plusieurs bons moments. Cependant, cette cantatrice n'a pas étudié et travaillé assez à fond son rôle, dont elle n'a pas saisi ni compris l'importance au point de vue scénique : elle ne sait pas jouer.

(*A suivre*).

H. KLING.



## LETTRE DE BERLIN

(*Suite et fin.*)

Les *Impressions d'Italie* de Charpentier appartiennent à un genre secondaire ; les trois premières phrases sont d'une instrumentation si brillante et si géniale que l'on souhaiterait à cette œuvre une place acquise dans nos programmes si la quatrième phrase ne tombait tout à coup dans le genre de musique de spectacle.

La « *Böcklin-Symphonie* » de Hans Huber, n'a pas fait l'impression qu'elle aurait dû produire, car elle renferme des passages pleins de virilité et de grandeur. Le compositeur, qui dans son idée fondamentale rappelle Brahms, est plus architecte que peintre, et l'on peut regretter l'absence, dans cette œuvre, d'un rappel au riche coloris et à la puissance créatrice de Böcklin. Ce n'est pas une œuvre de description ni de transcription que nous offre H. Huber, mais le travail d'une belle individualité artistique.

Les solistes nous sont arrivés en grand nombre, et depuis ma dernière lettre nous avons déjà entendu trois violonistes. L'un d'eux, Charles Halir, nous a joué une de ses compositions dont le principal mérite est une virtuosité qui ne fait pardonner ni le vide du fond, ni la banalité de la forme. Ce qui la sauvera cependant toujours aux yeux du grand public, c'est la supériorité de l'interprétation.

L'Italien Leone Sinigaglia peut être placé au même rang que Ch. Halir, avec lequel il contraste par l'ampleur de la mélodie.

Rien de marquant à signaler dans le domaine

des « *Lieder* » ; par contre, quelques œuvres de musique de chambre. Et à ce sujet qu'une petite digression me soit permise.

L'opinion généralement répandue en Allemagne est que la musique de chambre doit se conformer, quant au style, aux traditions laissées par nos classiques et établies par Brahms. Ce pédantisme esthétique veut en outre que chaque composition en ce genre soit nourrie d'idées : il faut qu'on y sente le travail de la pensée.

C'est ce qui explique le mauvais accueil que l'on fait ici à la musique de chambre des Français, Saint-Saëns, Fauré, Franck, etc..., que l'on juge trop frivole, et à laquelle la critique reproche l'absence de style et la pauvreté du fond. Pour ma part, je ne comprends pas cette étroitesse de jugement.

Si, par exemple, Jaques-Dalcroze avait intitulé son quartetto, joué par M. Marteau et ses partenaires dans leur deuxième concert : *Suite pour instruments à cordes*, peut-être que les mêmes personnes qui l'ont discuté, l'auraient trouvé très original. L'œuvre a en tout cas charmé le public au jugement duquel je m'associe, comme le prouve la critique que j'en ai faite dans la « *Deutsche Zeitung* », critique que, pour des raisons particulières, je reproduis ici :

« La première phrase est la plus sérieuse. Un thème grave, résonnant dans le Dies Irae du Choral, lutte contre un autre plus léger, plus joyeux. Le tout peut être compris comme l'image d'un combat entre la jeunesse avide de jouissances et les graves résolutions de l'âge mûr, les dures expériences de la vie. C'est la joie de vivre qui triomphe et les trois phrases suivantes expriment ces sentiments d'allégresse en trois épisodes. La deuxième phrase (amour) est admirablement mélodieuse. Par contre, la troisième, qui exprime la joie du travail énergique, tombe quelque peu. La dernière est un Capriccio d'une folle allure, plein d'humour désordonné et d'imagination délirante. »

Puisque les Français comprennent la musique de chambre comme une musique d'agrément (1), pourquoi gâterions-nous le plaisir très réel que nous font éprouver la clarté de leurs formes, le mélodieux de leur expression par l'absolu d'un jugement qui dit : La musique de chambre comporte tel ou tel style et pas d'autre ?

Quand apprendrons-nous à jouir sans préjugés ? A propos de Jaques-Dalcroze, je voudrais

(1) Comment les Allemands la comprennent-ils donc ?