

Zeitschrift: La musique en Suisse : organe de la Suisse française
Band: 1 (1901-1902)
Heft: 14

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-1029849>

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: 08.07.2025

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

dans *Christus*, — que nous trouverons le plus grandiose monument de la manière « romaine » du maître. Il date, dans sa plus grande partie, de 1866, s'ouvre par un *Oratorio de Noël* et s'achève par la *Résurrection*. Mais, — ceci paraîtra tout de suite significatif, — Liszt a choisi dans les Évangiles ses paroles de manière à s'interdire toute espèce de prétexte à des effets dramatiques et l'on a pu très justement, — opposant sa conception à celle de Bach, dans la *Passion selon saint Matthieu*, — caractériser la différence en disant : Bach s'est inspiré du Jésus de la tradition synoptique ; comme les trois premiers évangélistes, dont saint Augustin observe qu'ils ont « marché avec l'homme sur la terre et nous ont dit peu de chose de sa divinité, » il a dégagé l'éternelle émotion du drame des drames, en suivant les phases de son développement historique. Liszt, au contraire, est parti du Christ johannique ; ce n'est pas l'*homo perfectus*, c'est le Dieu dont il s'inspire ; ce ne sont pas les événements extérieurs, mais les forces spirituelles dont ces événements sont le signe, qui ont déterminé chez lui le besoin d'expression musicale. Il obéit ici, on le voit, au même instinct qui l'a guidé dans la conception de ses symphonies. Dans le *Christus*, comme dans le *Faust*, « tout ce qui passé est seulement un symbole, » et il voue toute la force créatrice de son art à exprimer « ce qui ne se peut décrire, » — ce qui est proprement musical, dans la théorie de Schopenhauer.

Il ne faut pas, naturellement, prendre de telles distinctions à la lettre. Si une partie de la science théologique contemporaine dénie toute sa valeur historique au quatrième évangile, il suffit, je crois, d'un peu de bonne foi pour y découvrir l'image d'un Christ en chair et en os, qui assurément complète celle du Jésus synoptique, mais qui ne la contredit en aucune façon. Aussi Liszt, dans sa

« christologie » musicale, a-t-il rencontré des accents d'une douleur toute humaine et d'une puissance d'expression qui ne le cède en rien au « *Eli, Eli, lamma sabachtani* » de Bach : c'est précisément l'*homo perfectus* qui les lui inspire, dans ce monologue suave et déchirant : *Tristis est anima mea.... Fiat voluntas tua*. Mais la seule allusion à la crucifixion que contienne son œuvre, c'est celle du *Stabat mater dolorosa*, dont j'ai parlé déjà

(A suivre.)

ROBERT GODET



RELATION

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

PAR

FRÉDÉRIC NICOLAI

(Suite)

Je n'ai pas eu l'occasion à Vienne de faire la connaissance de beaucoup de virtuoses, quoiqu'il y en ait ici un grand nombre. M. *Albrechtsberger* (1) est un excellent organiste ; je l'ai entendu jouer dans l'église de *Ste-Dorothee*. M. *Antoine Hofmann*, le frère du maître de chapelle *Leopold Hofmann*, est un violoniste distingué. M. *Holzer*, pianiste émérite et compositeur. On m'avait vanté M. *Joseph Steffani* comme pianiste hors ligne ; malgré toute la peine que je me suis donnée je n'ai pu parvenir à faire sa connaissance ni à l'entendre jouer. Il compose aussi des morceaux de chant, ses œuvres sont tenues en haute estime parmi les amateurs. Le maître de chapelle *Salieri* (2), élève de *Passmann* et de *Gluck*, qui s'est fait connaître avantageusement en Allemagne par son opéra *Armide*, était en voyage au moment de mon séjour à Vienne.

J'ai déjà mentionné l'orchestre du théâtre de *Kärnthertor*. Celui du théâtre du *Burghor* me parut être supérieur. J'ai été très attentif non

(1) *Albrechtsberger*, Jean-Georg, né à Klosterneubourg le 3 février 1736, mort à Vienne le 7 mars 1809.

(2) *Salieri*, Antonio, né à Legnano le 19 août 1754, mort à Vienne le 7 mai 1825.

seulement pendant les opéras mais aussi à la musique symphonique exécutée pendant les entr'actes et à laquelle le public ne prend généralement pas garde. Il se trouva que j'entendis plusieurs *symphonies* de Haydn et de Vanhall, que j'avais précédemment entendues à Berlin, et que j'avais parfaitement retenues dans ma mémoire. J'écoutai avec la plus scrupuleuse attention la manière de les interpréter. J'avais pensé que l'interprétation de l'orchestre viennois offrait une grande divergence entre celle de l'orchestre berlinois. Eh bien, cette différence n'est pas si sensible. J'observai que dans l'interprétation des *Symphonies* des maîtres viennois, l'orchestre berlinois en ce qui concerne les mouvements et certaines expressions, avait mieux saisi les intentions des auteurs, que je ne l'aurais cru, quoique, sous ce rapport, cette divergence ne dût pas se montrer ici. J'entendis donc à Vienne les *Symphonies* de Haydn et de Vanhall à peu près comme à Berlin.

C'est dans la conduite de l'archet que se trouve la différence, cependant pas autant que je me l'étais imaginé. Aux endroits où il faut appuyer, les coups d'archet sont un peu écourtés. Pour les notes pointillées, les coups d'archet sont donnés avec une grande légèreté. L'orchestre viennois joue avec une grâce et une précision rythmique qu'on ne rencontre pas ailleurs.

Par contre, les sons tenus ne sont pas exécutés aussi bien qu'à Berlin, ainsi que j'ai pu en faire la remarque soit au théâtre, soit dans la musique d'église. La cause en réside dans la conduite détachée de l'archet. Une différence sensible se fait remarquer dans la manière de jouer l'*Andante*. Lorsqu'un morceau de ce genre est joué dans les deux villes, avec le même mouvement, il a néanmoins à Vienne une allure plus légère. Celui qui a entendu exécuter un *Andante* ou un *Adagio* de Hasse à Dresde et à Berlin me comprendra. A Dresde on le joue avec plus de relief qu'à Berlin, mais à Vienne on le joue dans un mouvement encore plus vif qu'à Dresde. L'expression : *mouvement sautillé*, serait de trop et n'exprimerait pas le sens voulu; le mot français : *lestement*, don-

nerait une plus exacte définition de la manière d'interprétation viennoise (1).

Par contre, j'entendis exécuter par hasard, au théâtre, pendant un entr'acte d'une pièce, un *Grave* qui, si je ne me trompe, fut composé à Hambourg. Ici, l'interprétation se distinguait sensiblement de celle de l'orchestre berlinois. Les notes pointées d'un *Grave* sont plus soutenues à Berlin et se jouent avec des coups d'archet plus larges qu'à Vienne, en lui imprimant un caractère plus grandiose et solennel. J'ai eu souvent l'occasion de faire la même observation dans des morceaux pathétiques de la musique d'église.

J'entendis d'ailleurs beaucoup de musique d'église à Vienne, car les *Messes* avec musique se succèdent sans interruption; comme le commencement de la Messe avait lieu dans les différentes églises à des heures inégales, j'ai pu de la sorte entendre chaque dimanche et jour de fête, de trois à quatre Messes avec musique. Les orchestres n'étaient dans aucune église aussi bons que ceux des deux théâtres; il pouvait y avoir de bons musiciens parmi eux, mais ils n'avaient pas ce bon ensemble. Même dans la cathédrale de *St-Etienne*, la musique ne fut pas si bonne que je m'étais figuré de la trouver sous la direction de Léopold Hofmann; peut-être la faute n'en est-elle pas imputable à cet homme célèbre? Les voix n'étaient pas non plus parfaites; les meilleures n'étaient en somme que médiocres.

(A suivre.)



GERMANIA

(Nouvel opéra d'Albert Franchetti.)

Albert Franchetti est, peut-être, le plus vigoureux musicien de l'Italie moderne. Il est en tout cas le plus sérieux parmi les jeunes maîtres.

Après les contemplations mystiques d'*Asrael*, il a peint en musique dans *Christophe Colomb*,

(1) Cette dissertation de Nicolai sur la façon dont à cette époque on interprétait à Vienne l'*Andante* dans les *symphonies* de Haydn et de Mozart, est assurément très intéressante, et nous enseigne qu'actuellement on les joue dans un mouvement trop lent, ce qui leur ôte une bonne partie de leur grâce légère primitive et les fait paraître trop souvent longs et ennuyeux. (Note du traducteur.)