

Zeitschrift: Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft
Herausgeber: Neue Schweizerische Musikgesellschaft
Band: 3 (1928)

Artikel: François Joseph Léonti Meyer de Schauensee
Autor: Koller, Eugène
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835039>

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: 29.01.2026

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

François Joseph Léonti Meyer de Schauensee¹.

Par Dr. Eugène Koller.

Si nous jetons un coup d'œil sur la vie musicale en Suisse au XVIII^e siècle, nous distinguons deux courants différents: celui de la Suisse réformée | et celui de la Suisse catholique.

La Suisse allemande réformée cultivait de prédilection le chant à quatre voix, et ses compositeurs tels que Jean Schmidli, Jean Henri Egli, Jean Jacques Walder, étaient exclusivement des compositeurs de musique vocale. Même les collèges musicaux, qui joueront un rôle si important dans l'histoire de la musique instrumentale, étaient lors de leur fondation des sociétés de chant | où l'on étudiait les psaumes à quatre voix de Claude Goudimel.

La Suisse catholique par contre possédait dans toutes ses églises de merveilleuses orgues, et sa musique religieuse recourait aux ressources inépuisables de la musique vocale et instrumentale. C'est donc dans la Suisse catholique que nous trouvons les compositeurs les plus remarquables de cette époque, et particulièrement à Lucerne nous voyons se former un groupe de compositeurs | qui jouèrent un très grand rôle non seulement dans la musique religieuse | mais aussi dans les domaines de la musique instrumentale et de l'opéra. | Par ce fait | ces compositeurs se rattachent à l'école *napolitaine* dont une des caractéristiques les plus marquantes fut | que tous ses représentants tels que: Alessandro Scarlatti, Giovanni Battista Pergolesi, appartenaient en même temps à la musique religieuse et à la musique profane.

Les trois Lucernois qui subirent l'influence de l'école napolitaine et se mirent à imiter de près les Italiens sont les suivants:
François Joseph Léonti Meyer de Schauensee,

¹ Conférence donnée au Conservatoire de musique de Genève le 15 avril 1926.

François Dominique Xaver Stalder et
Constantin Reindl.

Le plus illustre d'entre eux fut Meyer de Schauensee. Bien qu'aujourd'hui son nom soit assez peu connu chez nous, ce compositeur joua un rôle très important dans la vie musicale de notre pays au XVIII^e siècle. Les contemporains voyaient en lui un organiste de tout premier ordre, un praticien de grand savoir et un compositeur de grand talent, ils l'estimaient aussi comme militaire, prêtre et politicien. Meyer de Schauensee possédait de vastes connaissances dans tous les domaines, et nous pouvons le considérer en même temps comme le type véritable de l'époque, dont l'idéal était de développer toutes les qualités, à l'encontre du XIX^e siècle qui a vu le spécialisme à outrance s'imposer dans toutes les branches.

La vie de Meyer de Schauensee peut être divisée en trois périodes.

La première s'arrête à 1752. Cette date est très importante. Meyer de Schauensee est alors âgé de trente deux ans. Après avoir eu une jeunesse assez mouvementée, avoir été deux fois sur le point d'entrer dans les ordres, avoir été tour à tour musicien, officier à l'étranger, homme d'état, il endosse définitivement la soutane et devient organiste de l'Eglise Saint-Léodegar à Lucerne.

La seconde période est de 1752 à 1768, période où se développe exclusivement son œuvre de musique religieuse.

En 1768 il devient président de la Société helvétique „Concordia”, et dans cette dernière période qui va jusqu'à sa mort en 1789, il revient à la musique profane.

François Joseph Léonti Meyer de Schauensee naquit à Lucerne le 10 août 1720 d'une famille patricienne catholique, qui depuis deux siècles, était établie dans cette ville. Son père, Joseph Léonti Meyer, était directeur des travaux publics, membre du grand conseil et en même temps grand amateur de musique. Sa mère, Anne Cécile Rusconi d'origine tessinoise, très jolie femme, dont le portrait se trouve encore aujourd'hui dans le château de Schauensee, était elle même chanteuse appréciée.

On voit donc que le jeune Léonti était dans un milieu propice à développer ses qualités musicales.

Mais la meilleure influence fut encore celle de son grand-père, François Joseph Meyer, historien célèbre, aussi musicien, qui adorait son petit-fils, et s'émerveillait du développement juvénile de ses qualités.

Aussi dès l'âge de six ans, lui fit-il donner des leçons de clavecin par l'organiste de Saint-Léodegar, Josse Guillaume Müller, et après trois ans d'études, alors qu'il n'avait que neuf ans, le petit Léonti était déjà si avancé qu'il pouvait remplacer son professeur en tenant l'orgue au service religieux.

A l'âge de onze ans, Léonti est au gymnase de Neu-St. Johann, où son oncle, Lorenz Rusconi, est professeur. Sous son influence, se croyant destiné aux ordres, il entre au monastère de Saint-Gall. Sa décision change, et, au bout de trois mois, le jeune Meyer revient à Neu-St. Johann reprendre ses études et plus particulièrement celles de violon et de violoncelle.

De quinze à 18 ans, nous le retrouvons à Lucerne chez ses parents où il étudie la composition d'après les traités de Mattheson. Il commence à écrire de petits morceaux. Une petite composition théatrale a un tel succès qu'il prend la résolution de ne plus abandonner la composition. Cependant, avant de se rendre à Milan, pour se vouer complètement à la musique, Léonti est repris du désir de devenir prêtre, et nous le voyons à Saint-Urban, où, après un stage d'un an, il dépose pour la deuxième fois la soutane. Meyer a alors 19 ans.

A *Milan*, Léonti se trouve dans un centre de musique napolitaine très en faveur à cette époque. Il prend contact avec les œuvres principales de l'école, et devient tout naturellement son disciple. Le jeune homme habite chez un ami de son grand-père, M. de Krenzlin, ambassadeur de Suisse. Grâce à lui, il trouve accès dans la plus haute société et a toutes les facilités pour entendre les meilleurs opéras, les plus belles musiques d'église et de chambre, ainsi que de fréquenter les académies les plus savantes et les meilleurs artistes.

Meyer étudie la composition et subit en même temps que

Gluck l'influence du maître milanais Sammartini, auteur de nombreuses messes et symphonies. Chez *Ferdinando Galimberti* il étudie le violon et s'exerce encore sur l'alto, la contrebasse et le psaltérium, sorte de cymbalum en faveur à cette époque en Italie. Mais l'instrument où Léonti excelle est le clavecin, pour lequel il compose de nombreuses sonates, qui malheureusement ne nous sont pas parvenues, mais qui devaient être très appréciées si on en croit la petite anecdote qui s'y rapporte. Comme il enfermait jalousement ses sonates, on raconte qu'un jour en son absence ses amis s'introduisirent en son domicile, firent ouvrir le précieux coffre et en copièrent la musique, ce qu'il n'apprit que beaucoup plus tard.

En 1741 la mort de son grand-père le rappelle à Lucerne. Comme il était d'usage dans ce temps pour les familles patriennes de faire du service à l'étranger, et qu'un bataillon était en formation sous les ordres du Colonel de Keller pour le roi de Sardaigne Emmanuel III, son père, pour établir son fils, l'y fit engager comme officier.

Sa vie militaire, riche d'aventures, dont la cause politique fut la guerre de succession d'Autriche, se décompose en quatre phases: la campagne contre les Espagnols, celle contre les Français, son séjour en Sardaigne, et la bataille de Nice où il est fait prisonnier par les troupes du marquis de Mirepoix.

Pendant ce temps nous le voyons tour à tour avec ses soldats passer les nuits sous la tente, défendre les cols dans les Alpes, naviguer sur une mer soulevée par la tempête, se rencontrer avec l'ennemi, et dans ses loisirs s'occuper de musique. A Ivrea, il compose *une marche* pour la bénédiction du drapeau de son régiment, à Coni et à Cagliari, pour fêter son colonel, une cantate „*Il trionfo della Gloria*” et un petit opéra „*Il palladio conservato*” sur des textes de Métastase. A Cagliari, Meyer fait la connaissance de l'avocat Ratti, poète passionné de musique. Ensemble ils forment un collège musical et en l'honneur du roi, pour fêter la victoire de Château Dauphin, le jeune officier compose un „*Te Deum*” et une opérette sur le texte de l'avocat Ratti: „*Applausi festosi della Sardegna*”. A

Coni, où Meyer de Schauensee fréquente le salon de la Comtesse Lovéra, il compose pour la grande cantatrice Vittoria Bruna des airs sur des poésies de Métastase. La comtesse de Lovéra est absolument enchantée de Meyer de Schauensee, et l'on raconte même qu'elle fut sur le point de l'épouser si son régiment n'avait été sur le point de partir. De toutes les œuvres que Meyer de Schauensee a composées en Italie, ses airs sont les seules qui nous soient parvenues. Meyer les a publiés en 1748, mais avec un texte religieux. Ils sont tous écrits dans le style italien et montrent l'influence des maîtres napolitains tels que Feo, Leo et Pergolesi. Plusieurs d'entre eux expriment les sentiments délicats d'un jeune amoureux, d'autres ont un caractère plus tumultueux, tel que l'air: „saevit mare, furunt venti”, qui est une peinture fidèle de la tempête que Meyer a subi sur la Méditerranée en naviguant avec ses troupes de la Sardaigne vers Villefranche. De la bataille de Villefranche en 1744 où il fut fait prisonnier, traité avec les plus grands égards par l'infant d'Espagne Don Philippe, puis remis en liberté, nous possédons également un petit tableau musical de sa plume dans le „concerto rappresentando una battaglia musicale” qu'il intercala comme souvenir de guerre cinq ans plus tard entre le „Gloria” et le „Credo” de sa grande messe solennelle de Bêromünster. Ce concerto est écrit comme la messe pour trois orchestres et trois orgues avec le programme suivant:

„marche de l'armée, marche de l'ennemi, marche du corps de réserve, la cavalerie avance, les dragons, les cuirassiers, piano les détachements avancent dans les embuscades, l'ennemi prend quelques collines, les troupes tombent sur l'avant-garde de l'ennemi, défilé des troupes; Un solo suit: le général range ses troupes sur la plaine, de même le général de l'ennemi, l'aumônier donne l'absolution. Ensuite la bataille commence, Les compagnies de grenadiers font feu, les pelotons répondent, on entend des canonnades „staccato et nervoso”, les troupes assaillent et tuent à coup de sabre. L'ennemi s'enfuit. Les blessés. Te Deum laudamus, Vittoria, prisonniers de guerre.”

De retour à Lucerne, Meyer de Schauensee se partage

entre la politique et la musique. Il se consacre aux affaires publiques et à son art de prédilection. On le tient pour un organiste hors ligne, et de toutes parts on sollicite son concours d'exécutant. Nous le trouvons tour à tour à Engelberg, à Bëromünster, à Rheinau, à Muri, à Saint-Gall, à Zurich et à Constance, où il tient l'orgue, et où il exécute des œuvres de sa composition écrites pour de grandes solennités catholiques.

Les plus importantes œuvres de cette période sont:

la *grande messe pour trois chœurs*, trois orchestres et trois orgues, écrite pour la fête de Saint-Michel à Bëromünster,

la cantate „*hortus conclusus*”, dédiée à sa cousine, Rosa Regina Rusconi, supérieure du couvent d'Ober-Eschenbach,

un *requiem*, un *Miserere*, et un ravissant *offertoire* pour Gërault premier, supérieur du monastère de Muri.

Comme musique de théâtre nous devons citer:

la musique pour le festival ¹ „*La fête de la paix et de la joie*”, la musique de scène pour une tragédie „*Brutus*”, celle pour une comédie ² „*La bourse perdue d'un Avare*” et une opérette ³ „*L'Ambassade du Parnasse*”.

Toutes ces œuvres théâtrales, ainsi qu'une série d'œuvres instrumentales, composées pendant et après son séjour en Italie, ne nous sont malheureusement pas parvenues, ce qui est fort regrettable vu l'interêt que ces genres pourraient nous offrir. Parmi ces œuvres disparues il faut citer 18 sonates pour le clavecin, 8 concerts pour orgue avec accompagnement d'orchestre et six symphonies.

Rappelons ici qu'à cette époque à Lucerne, Meyer de Schauensee n'est pas le seul qui ait écrit des symphonies et de la musique de chambre. Son confrère *Stalder*, qui occupera à côté de Meyer la place de second organiste à l'Eglise Saint-Léodegar à Lucerne, écrivit quatre séries de symphonies, dont chacune contient six œuvres. De *Stalder* je citerai encore

¹ Musikalisches Fried- und Freudenfest.

² Der verlorene Beutel eines Geizhalses.

³ Die Parnassische Gesandtschaft.

comme musique de chambre six trios pour deux violons et basse, et de *Reindl*, qui fût professeur au Collège des Jésuites à Lucerne, six quatuors à cordes.

Si Meyer de Schauensee n'est pas le seul, il est cependant le premier qui ait cultivé le genre de la symphonie à Lucerne, et c'est certainement grâce à son initiative que les deux autres compositeurs lucernois, Stalder et Reindl, qui étaient plus jeunes que lui, le suivirent dans cette voie.

En 1748, à l'âge de 28 ans, Meyer de Schauensee est fiancé à Marguerite Pfyffer d'Altishofen, fille du capitaine de la garde Suisse à Vienne, Pfyffer d'Altishofen. Dans la même année, Meyer publie comme premier opus ses „40 airs italiens” dont j'ai déjà parlé, et où il se montre très fin peintre de sentiments.

Cependant, au bout de deux ans, ses fiançailles se rompent, et en 1752 Meyer, réalisant un projet qui l'attirait depuis longtemps, entre définitivement dans les ordres et devient organiste de l'Eglise St-Léodegar à Lucerne, succédant à son ancien maître, décédé quelques mois auparavant. Il est âgé de 32 ans.

Alors commence pour Meyer de Schauensee une période qui est caractérisée par une riche production d'œuvres *religieuses*. Dans cette même année il publie comme opus 2 „16 *offertoires pour chœur à quatre voix*” (soprano, alto, tenor et basse) avec accompagnement d'orchestre. L'année suivante, paraissent comme opus 3, sous le titre „*Ecclesia Triumphans in campo et choro*”, une collection d'hymnes, c'est à dire trois „*Te Deum laudamus*”, 12 „*Tantum ergo*”, deux „*Stella Coeli*”, 1 „*Vidi aquam*”, 1 „*Asperges me*”. En 1757 sont édités 7 messes, 12 „*Salve Regina*”, 6 „*Alma Redemptoris*”, 6 „*Ave Regina*” et 8 „*Regina Coeli*”; en 1764 paraissent une grande messe pour la Sainte Trinité, 8 psaumes pour les vêpres, un „*magnificat*” et un „*Te Deum laudamus*”. J'ai trouvé la plus grande partie de ces œuvres religieuses à Einsiedeln. Elles sont imprimées et éditées à Augsbourg en Bavière, chez les „Hoirs Jean Jacques Lotters”.

Après son entrée dans les ordres, Meyer de Schauensee fut nommé protonotaire apostolique. Ensuite, devenu chapelain d'honneur, il avança jusqu'au titre de chanoine et maître de

chapelle de l'Eglise St-Léodegar. Dans cette fonction il fonda en 1760 un collège musical qui fut le précurseur de la société de musique et du théâtre créée en 1806 à Lucerne.

Meyer de Schauensee fut en outre fondateur et président de la „Helvetische Konkordiatesellschaft”. Cette société fut un pendant de la société helvétique de Schinznach. Des catholiques y furent admis exclusivement, et par ce fait la „Konkordiatesellschaft” fut pour ainsi dire un „Sonderbund”.

Elle poursuivait le même but que la société helvétique à Schinznach, c'est à dire que, à côté du sentiment patriotique, elle cultivait la littérature et les arts.

Il n'est pas surprenant que présidée par un grand musicien, elle vouât un soin tout particulier à la musique. Tandis qu'à Schinznach la musique ne consistait guère qu'en chants patriotiques ou populaires, dans les réunions de la Konkordiatesellschaft, la musique tenait une large place, aussi bien la musique religieuse que la musique profane. Il arrivait même qu'on y jouât des opéras bouffes.

Les réunions se tenaient chaque année en un lieu différent de la Suisse centrale. Ces séances s'ouvraient toujours par un culte avec grand' messe et prédication; puis venaient les discours, et dans l'après midi se tenaient en plein air des fêtes où la musique jouait un grand rôle. A Bürglen, en 1777, on entendit un orchestre de 22 musiciens de choix qui exécutèrent des œuvres de Meyer de Schauensee.

C'est pendant cette dernière période de sa vie (1768-1789), que Meyer de Schauensee produit exclusivement des œuvres profanes. La plupart sont écrites pour les séances de la société helvétique Concordia à Engelberg et dédiées à son ami Léodegar Salzmann, supérieur du couvent d'Engelberg.

Les plus importantes sont les deux opéras bouffes: „*Hans Hüttenstock*” et les ¹*Noces dans la vallée d'Engelberg*”, et les trois „Singspiele”: ²*les trois états*”, „*Héli*” et „*Iphigénie*”.

Comme organiste et claveciniste, Meyer de Schauensee se fait apprécier jusqu'à la fin de sa vie.

¹ Die Engelbergische Talhochzeit.

² Angenehmer und wohllautender Streit dreier Polizeiständen.

En 1787, à l'âge de 67 ans, il figure encore comme soliste d'un concert symphonique donné par l'orchestre de la Société Voltolini, et son jeu est d'une telle perfection que le public enthousiasmé le fête par de vifs applaudissements.

Deux ans après ce concert, Meyer de Schauensee, après quelques semaines de souffrances, le 2 janvier 1789, s'éteignit. Ses obsèques furent célébrées le 4 janvier. Après un service funèbre à l'Eglise Saint-Léodegar, le corps fut inhumé au cimetière de Saint-Léodegar où, devant la fosse encore ouverte, le chanoine Joseph Corragioni d'Orelli fit une brillante oraison funèbre.

Telle est en résumé la vie de ce compositeur dont l'activité a contribué pour beaucoup à la conservation de la musique catholique en Suisse. C'est certainement à lui que songeait le critique Schubart lorsqu'il écrivait en 1806: „Les Messes catholiques composées en Suisse ont beaucoup de dignité et une simplicité indéniable. Le mauvais goût du temps n'a pas encore fait dans ce pays les ravages qu'il a faits ailleurs. —

Parlons maintenant de l'œuvre. Toutes les compositions de Meyer de Schauensee qui nous sont parvenues font partie de la *musique vocale* avec accompagnement d'orchestre. La plupart se compose d'*œuvres religieuses*; elles sont toutes imprimées à Saint-Gall ou à Augsbourg en Bavière, et précédées de dédicaces et de préfaces.

Les dédicaces sont écrites en latin boursoufflé et s'adressent toutes au plus hauts dignitaires de l'Eglise catholique. Nous y trouvons les noms de Coelestin de Saint-Gall, Gérault I de Muri, Nicolas de Rupe d'Einsiedeln, François de Rodt archevêque de Constance, Anselm II supérieur du Couvent de Salem en Souabe, Nicolas évêque de Lausanne, Antoine Fugger prévôt de l'Eglise ducale d'Ellwangen et Léodegar Salzmann, supérieur du couvent d'Engelberg.

Comme but et comme motif Meyer tient à affirmer qu'il a écrit toutes ses œuvres pour la gloire de Dieu et de l'Eglise seules.

Plus importantes que les dédicaces sont pour nous les préfaces, qui contiennent un grand nombre d'indications assez in-

téressantes pour les exécutants, de même que des notes sur la composition et la disposition du chœur et de l'orchestre, des remarques sur l'art de diriger, sur la manière d'exécuter les différents mouvements, sur la destination de certaines de ses œuvres. On y trouve aussi l'explication de certains termes musicaux italiens nouvellement introduits, et maints autres détails qui en réalité auraient mieux trouvé leur place dans un traité de musique. Comme Meyer de Schauensee l'indique dans une préface, il s'appuie sur les œuvres théoriques des musiciens les plus marquants de son époque: *Die große und kleine Generalbaß-Schule* de Mattheson, le „*critischer Musikus*” de Johann Adolf Scheibe etc.

Je ne m'étendrai pas sur toutes ces explications, je ne vous citerai que celles concernant la *composition de l'orchestre*.

Meyer de Schauensee demande en général beaucoup de cordes, et comme il s'agit de musique d'église, il remplace le clavecin par l'orgue. Il use avec discrétion des cuivres, des bois et de la batterie. Le nombre des exécutants varie suivant l'œuvre. Pour l'accompagnement *des soli*, qu'il appelle accompagnement ordinaire, il demande I premier, I second violon, un alto, une contrebasse et l'orgue. Pour l'accompagnement des chœurs, il demande comme *minimum*: 4 premiers, 4 seconds violons, 2 alti, I violoncelle, I ou deux contrebasses et l'orgue.

Ce qui est caractéristique c'est qu'il supprime dans l'accompagnement ordinaire le violoncelle, auquel il préfère la contrebasse et l'alto. Il appelle la contrebasse l'esprit de la musique et il attribue une importance particulière à l'alto: „Sans l'alto, écrit-il dans une préface, la musique n'est jamais complète et sans lui, il est impossible d'exécuter toute l'harmonie. Dans mes œuvres l'alto est plus important que le second violon”.

Meyer partage cette prédilection pour l'alto avec Mattheson et le Milanais Sammartini. Etant donné que Meyer fait jouer dans bien des cas le premier et le second violon à l'unisson, nous pouvons donc constater l'écriture de la sonate en trio, écriture qui se poursuit jusqu'à l'époque de Viotti, et dont sont issues la plupart des compositions instrumentales. D'autre part

Meyer participe à l'évolution du quatuor par l'écriture différente du premier et du second violon. Dans ce nouveau style, il se montre également sous l'influence de Sammartini qui fut avec Johann Stamitz des premiers à transformer le trio en quatuor.

Quant aux cuivres, après sa messe solennelle pour trois chœurs et trois orchestres, où Meyer fit emploi de 6 trompettes, 3 trombones et trois timbales, il les supprima peu à peu. Dans ses œuvres imprimées nous ne trouvons que dans quatre cas 2 trompettes, 2 cors et des timbales obligées. Dans tous les autres cas les parties de ces instruments sont écrites *ad libitum*, et dans ses dernières œuvres il les supprime totalement, son esthétique jugeant déplacés dans une église les sons bruyants des cuivres et des timbales.

Quant aux bois il les emploie rarement, suivant en ceci l'école napolitaine. Nous ne rencontrons que quatre fois deux flûtes et deux hautbois, jamais de clarinettes.

Pour ses chœurs accompagnés d'orchestre, Meyer demande beaucoup de chanteurs. S'ils ne sont pas en nombre suffisant, il fait renforcer les parties les plus faibles par des instruments correspondants.

Au point de vue de la forme, les œuvres religieuses de Meyer de Schauensee font emploi d'airs, de duos de trios et de chœurs.

De ses 40 airs, publiés en 1748, la plupart sont construits sur le schéma napolitain A B A, dont les trois parties constituent l'aria avec reprise da capo bien connu. Cinq airs sont précédés d'un récitatif accompagné. La première partie de ces airs intercale toujours deux soli entre trois ritournelles de l'orchestre accompagnant. La seconde partie est en général très courte et change de ton, de mesure et de mouvement.

Les airs disséminés dans les offertoires, les hymnes, les messes, les antiennes et les psaumes n'ont pas toujours la forme da capo; ils sont écrits dans un style plus simple et ont souvent la coupe binaire.

Les duos ont la même forme et sont écrits en général en imitation.

Les œuvres écrites pour chœur et soli sont : les offertoires, les *Te Deum laudamus*, et les messes. Les offertoires se composent d'un solo intercalé entre deux chœurs, c'est-à-dire le chœur formant la première partie est repris après le chant solo. Nous trouvons donc également le schéma A. B. A.

Les „*Te Deum*”, et les principales parties des messes, font usage de la suite alternative de chœurs et de solis de sorte que nous y trouvons soit le schéma chœur solo chœur, soit chœur solo chœur solo chœur.

La plupart des chœurs sont strictement séparés des soli. Cependant nous en trouvons aussi quelques-uns où un groupe de solistes alternent avec le groupe de l'ensemble dans une même partie, conformément au concerto grosso de la musique instrumentale. Comme exemples je citerai le Gloria de la messe solennelle de Béromünster, et les offertoires pour Noël „*Evangelizo*”, et pour la fête de Saint-Michel.

Du point de vue mélodique les œuvres de Meyer de Schauensee possèdent un grand charme ; elles sont écrites dans un style vivant, souple qui connaît la puissance des contrastes.

Les airs parcourent toute la gamme des sentiments de la plus grande joie à la plus grande douleur. Une des caractéristiques de son style mélodique est l'emploi fréquent du *Vorhalt*, qui joue dans l'école napolitaine au moins un aussi grand rôle que plus tard dans l'Ecole de Mannheim, où il est connu sous le nom de *Mannheimer Seufzer* „sanglot de Mannheim”.

Quant au style, les œuvres religieuses de Meyer se divisent en deux groupes. Le premier groupe est caractérisé par un style qui, influencé par la musique d'opéra, est plus virtuose, plus dramatique et plus instrumental. C'est à ce groupe qu'appartiennent les airs et la grande messe solennelle de Béromünster.

Le second groupe montre une écriture plus sobre, plus pure, plus noble, dépourvue d'effets dramatiques, qui use souvent du contre-point. De ce groupe font partie la plupart des messes,

des hymnes, des psaumes et des antiennes. Sur ce changement de style Meyer de Schauensee s'explique dans une préface adressée à l'évêque de Lausanne où il dit: „Conscient du mauvais goût de la musique religieuse contemporaine, j'ai pris la résolution de réagir de toute mon énergie et de tout mon talent contre les ressources vaines et les effets faux de l'art décadent religieux.

Nous possédons ici la confession artistique de Meyer. On y voit que, comme le fameux contrepontiste Fux à Vienne, Meyer de Schauensee fut à son époque et dans son milieu un réformateur de musique religieuse catholique.

En comparant les œuvres de Meyer de Schauensee à celles de ses contemporains nous constatons qu'il a subi certaines influences, surtout celles de *Giovanni Battista Sammartini* et *Giovanni Battista Pergolesi*, deux maîtres qui exercèrent sur lui



une action marquée. Il partage aussi avec le maître milanais Sammartini une prédilection toute spéciale pour les longues et retentissantes ritournelles instrumentales, dans lesquelles nous retrouvons les mêmes traits en double-croches, pleins de verve et d'énergie; de même que dans le dessin d'accompagnement (1) et dans les vocalises (2) de l'air „Sponse mi, o spes, o amor” ce genre de traits que nous rencontrons pour la première fois chez Sammartini, se retrouve dans un „concerto con corni di caccia obligati” du violoniste milanais Galimberti, et, remarque intéressante, dans beaucoup d'œuvres de Gluck, qui étudiait à Milan en même temps que Meyer, et dont l'opéra *Demofonte* y fut représenté en 1743.

Non-seulement Meyer s'inspire de Sammartini mais encore il subit l'influence de Pergolesi, et sa mélodie présente des groupements mélodiques chers à ce dernier maître.

Ainsi l'air pour soprano: „Ridet coelum, astra micant” de Meyer rappelle l'air pour soprano „Cuius animam gementem” de l'auteur du *Stabat mater*, et les ritournelles (4, 4 a) de ces airs présentent la même analogie.

Pergolesi: „Stabat mater”



Meyer: Air



4.

Pergolesi*Meyer*

4 a.



Il y a aussi une ressemblance frappante entre le début de l'air „Ut det” du psaume Confitebor de Meyer (5 a) et l'air pour alto „Fac ut portem Christi mortem” du maître napolitain (5).

On pourrait encore citer beaucoup d'exemples qui nous montrent bien l'influence des grands violonistes italiens tels que Tartini, Veracini et Nardini.

Enfin Meyer ne puisait pas seulement à la source de la musique savante ; mais aussi à celle de la musique populaire. Certaines de ses œuvres, comme l'*Alma Redemptoris* pour chœur à 4 voix et la pastorale de l'*Offertoire pour Noël* sont tissées de ses souvenirs de promenades dans la nature alpestre. Dans ce dernier morceau pénétré d'une atmosphère idyllique, l'accompagnement de l'orgue et de deux violons imite le ranz des vaches au bord du lac de Lucerne.

Meyer aimait son pays. Bon Suisse, il répondit dans une préface, à un critique qui semble lui avoir reproché sa nationalité : „En ce qui concerne ma nationalité, qui semble vous „avoir fait une telle impression, cela ne vous regarde pas. Un

„Ethiopien peut-être pris aussi bien de la belle passion pour
„l'art de la musique qu'un Turc, et un Turc peut avoir l'âme
„noble aussi bien qu'un Romain. C'est Dieu qui nous a donné
„nos talents à tous, de sorte qu'un Suisse peut-être un grand
„musicien de même qu'un Mantouan le plus grand des poètes”.

Pergolesi: „Stabat mater”

5.

Alto Solo.

The musical score is for an Alto Solo part and organ accompaniment. It consists of two systems of staves. The first system has an Alto Solo staff (treble clef, one flat) and a grand staff (treble and bass clefs, one flat). The lyrics 'Fac ut por - tem' are written below the first system. The second system also has an Alto Solo staff and a grand staff, with the lyrics 'Chris - - ti mor - tem' written below. The organ part is written in a style typical of 18th-century French organ music, with many sixteenth and thirty-second notes. The Alto Solo part is a simple melody. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is not explicitly shown but appears to be common time.

Fac ut por - tem

Chris - - ti mor - tem

*

Comme tous les grands organistes, Meyer était un excellent improvisateur. Nombreux sont les témoignages de ses contemporains sur son art d'improviser. A l'orgue il s'abandonnait souvent à des fantaisies sur des thèmes populaires suisses. C'est ainsi, que comme nous le rapporte un journal de Lucerne,

* à la basse lire fa bécarré au lieu de ré.

Meyer accueillit en 1785 le nouveau Nonce pontifical avec une ravissante pastorale pour lui rappeler de cette façon, lors de son installation à Lucerne, qu'il se trouvait sur le sol de l'Hélvétie.

Cependant les œuvres où le caractère suisse se manifeste le plus, sont les „Singspiele”, et les deux opéras bouffes: *Hans Hüttenstock* et *Les Noces dans la vallée d'Engelberg*.

Meyer: Psaume Confitebor „Ut det”

5 a.



Ici Meyer de Schauensee est tout autre. Non seulement la musique contient, bien que réalisée suivant les procédés italiens, nombre de mélodies alpestres, mais le texte est écrit en patois lucernois, et l'action se passe à Engelberg. Les personnages principaux sont des représentants du peuple suisse, des paysans, des bourgeois, des ecclésiastiques et des patriciens. De même que dans ses deux airs „Oh se io ritorno” et „Recipe di quell' occhi”, Meyer montre dans ses opéras un humour original et un grand talent pour caractériser les différents personnages. C'est ainsi que son opéra. „Le noces dans la vallée d'Engelberg” contient des airs dans le style italien pour caractériser les parents du jeune fiancé, et des „Lieder” pour les deux amoureux tels que nous les trouvons dans les Singspiele allemands de Hiller et de Dittersdorf.

En effet, lorsque l'on parcourt le „Luzerner Wochenblatt“, on rencontre, parmi les auteurs joués à cette époque à Lucerne, à côté des Italiens : Piccini, Paësiello et Guglielmi fréquemment les noms de Hiller, de Benda et d'Umlauf.

Nous pouvons donc constater que les opéras suisses de Meyer de Schauensee réunissent deux influences musicales : l'allemande et l'italienne qui sous sa plume, loin de ce combattre, s'harmonisent de la plus heureuse façon. Malheureusement Meyer de Schauensee n'a pas fait école, les musiciens ne l'ayant pas suivi dans une voie, qui aurait pu aboutir à un opéra vraiment national.

Par ce court aperçu, j'espère avoir éveillé quelque intérêt pour ce musicien dont la personnalité est la plus marquante de la vie musicale en Suisse au XVIII^e siècle.

Bien que Meyer n'atteigne pas aux grands musiciens qui, par leurs incomparables chefs-d'œuvres, mirent dans l'ombre tout ce qui fut créé autour d'eux, son œuvre cependant contient assez de belles pages, pleines du charme de l'époque, qui de nos jours encore méritent de sortir de l'oubli et d'être exécutées.

J'ose donc, en terminant, émettre le vœu, que dans la suite, nous aurons encore le plaisir d'entendre quelques autres œuvres de cet intéressant compositeur suisse ^{1 2}.

¹ Il y a quelques années, M^{lle} Pauline Long, privatdozent à l'Université de Genève, voulut faire exécuter une partie de la Messe de Beromünster avec l'aide de l'orchestre universitaire sous la direction de M. Frédéric Hay. Les copies étaient faites, mais ce projet a dû être abandonné par suite de conditions matérielles défavorables.

² Voir pour plus de détails l'ouvrage du même auteur : Franz Josef Leonti Meyer von Schauensee. Sein Leben und seine Werke. Huber & Co. Frauenfeld und Leipzig 1922.