

Zeitschrift: La vie musicale : revue bimensuelle de la musique suisse et étrangère
Herausgeber: Association des musiciens suisses
Band: 4 (1910-1911)
Heft: 13

Artikel: Le Cavalier à la Rose
Autor: Ritter, William
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1068719>

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: 17.01.2026

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

ART. X. — Le premier lundi du mois de novembre, les Seigneurs-commis feront assembler les susdits maîtres, pour être informés des contraventions qui peuvent avoir eu lieu, renouveler les permissions qui auraient été données et faire lecture du présent règlement afin que nul n'en prétende cause d'ignorance.

Puérari. »

Tempora mutantur....

G. BECKER.



La *Vie Musicale* publiera entre autres dans son prochain numéro :

CAMILLE MAUCLAIR : *Analogies*

et un deuxième article de W. RITTER, sur le *Cavalier à la Rose*



Le Cavalier à la Rose

Acceptons cette façon de traduire, puisque décidément l'œuvre, qui a fait le plus parler d'elle depuis *Parsifal*, sera représentée en français sous ce titre. Mais plaignons-nous en. De toute évidence, il vaudrait mieux le *Cavalier de la Rose*. Il s'agit, en effet, du mandataire, chargé officiellement, selon quelque ancien usage, de présenter à une jeune fille de Vienne, sous Marie Thérèse, la rose d'argent, qui signifie la demande en mariage, et non point d'un beau seigneur ordinairement fleuri ou armorié d'une rose.

En deux mots, rappelons le bizarre scenario, baroque lui-même à l'égal de l'époque où il se passe, de la plus belle œuvre de musique qui, en Allemagne, ait été écrite pour le théâtre depuis la mort de Wagner, et pardonnons-lui, en faveur de son éclatant mérite, l'énervante réclame qui en aurait du reste plutôt entravé que préparé le succès, si elle n'eût été de taille à résister à tout.

Un butor, le baron de Lerchenau, Ochs, prétend à la main de la gentille petite Sophie Faninal, fille d'un aristocrate de fraîche date, mais immensément riche. Il vient demander à sa cousine la Maréchale, une princesse Werdenberg, de lui recommander quelque jeune homme de galante tournure pour l'office de messager de la rose. L'excellente femme entrevoit immédiatement pour son tout jeune amant Octavien Rofredo l'occasion de contracter riche et charmant mariage et de supplanter Ochs. Elle l'aime pourtant, mais elle sait que tôt ou tard son sacrifice sera nécessaire. Elle l'aime si bien, qu'il était là, dans son boudoir, et que, à l'entrée d'Ochs, il n'a eu que le temps de se travestir avec les premières hardes venues. Il fait, sous le nom de Mariandel, une si jolie femme de chambre que, sous les yeux de la maîtresse, cet affreux Ochs grossièrement la courtise et lui offre un rendez-vous. Pendant ce temps, et celui que dure son déjeuner et sa toilette, la Maréchale répond d'Octavien comme cavalier de la rose. Tel, débarrassé d'une multitude d'épisodes caractéristiques de l'époque, le premier acte.

Deuxième. Remise de la rose. Sophie Faninal est éblouie par Octavien ; Octavien oublie la Maréchale. Mais d'emblée, Ochs par ses manières se rend odieux.

Tandis qu'il passe dans un autre appartement signer le contrat, Sophie implore l'aide d'Octavien. Les deux enfants se précipitent aux bras l'un de l'autre. Un couple d'intrigants italiens, les Varzacchi, qui jouent tous les rôles honteux, à commencer par ceux de détective, sortent d'une cachette et s'arrangent à attirer Ochs, lequel se constate évincé, mais avec l'appui du père veut passer outre. Octavien poussé à bout dégaine, au milieu du tumulte des laquais, le blesse et, de connivence avec les Italiens qu'il engage aussitôt à sa solde, se charge de faire rompre un mariage, auquel Faninal tient encore plus que Ochs. Deux minutes après, l'Italienne rentre, apportant un billet au blessé pour rire. C'est la soubrette de la Maréchale, — en réalité donc Octavien, — qui accepte pour le soir le rendez-vous dans quelque auberge borgne du Vieux Vienne.

Troisième acte. Ce rendez-vous est comme de juste un guet-apens. Il est troublé par Annina, l'Italienne qui, renouvelant le subterfuge lu dans M. de Pourceaugnac, déclare surprendre en partie fine, son prétendu mari Ochs. Tous les intéressés, même Sophie, appelés par des billets mystérieux, arrivent au moment où cette querelle se vide devant le commissaire de police. Faninal, outré d'être mêlé à un esclandre pareil, ne fera plus de difficulté à accorder sa fille à Octavien, démasqué, lorsque la Maréchale, également conviée fort à propos à la fin de cette joyeuse farce, lui sert de marraine. La salle si bruyante tout à l'heure se vide sur un duetto des amoureux qui s'attardent... Le négrillon de la princesse revient chercher un mouchoir oublié. Dernier trait XVIII^{me} siècle d'un étourdissant tableau de moeurs qui, sur cette trame ingénieuse, vaut par une masse incroyable de menus détails typiques.

* * *

Très exactement, la nouvelle partition de M. Richard Strauss est aux *Maîtres-Chanteurs de Nuremberg* ce qu'une symphonie de M. Mahler est à une de Bruckner. Tout en remettant en vigueur la notion de l'opéra spectacle luxueux, elle aussi constitue un retour à la mélodie spontanée et ingénue ; elle aussi se soucie peu d'une distinction, qui ne s'acquierte trop souvent qu'aux dépens de la vie ; elle aussi prétend s'adresser non à une élite, mais à l'humanité entière ; elle aussi prétend sans rien perdre de l'acquis moderne ne pas se référer rien que de Beethoven et de Wagner, mais tout aussi bien de Mozart et de Haydn ; elle aussi veut parler plus au cœur de la masse qu'à l'esprit cultivé et égoïste des mandarins ; elle aussi entend jouir de son temps et ne se priver de rien ; elle aussi veut être un organisme complet qui ait ses parties nobles et aussi les autres, qui sache pleurer et qui sache rire ; elle aussi veut jouir de sa jeunesse, plaire et être aimée, provoquer des enthousiasmes effectifs et non l'estime platonique des spécialistes, et, comme elle y parvient, elle aussi est déjà âprement discutée, sournoisement jalouse et fielleusement calomniée par ceux-ci. On dirait vraiment que toute la frénésie convulsive des *Elektra* et des *Salomé* n'est plus ici, parce qu'elle est devenue frénésie de charme, de plaisir et de sourire. La comédie presque tragique de M. de Hofmannsthal, greffée de farce et de bouffonnerie, invitait nécessairement le musicien, le plus en verve de notre temps, à mâtiner de gentillesse et de sentimentalité viennoises sa pleine possession de toutes les ressources de la maîtrise orchestrale. Et comme la rue montait avec les laquais et les fournisseurs dans le boudoir doré de l'héroïne, aussi bien la valse de la capitale même de la valse devait s'accrocher comme une lambruche aux arabesques capricieuses de cette architecture musicale rococo, y adhérer de toutes ses vrilles et l'envahir à la façon d'une treille. La véritable action musicale de cette partition est comme une perpétuelle invitation à la valse adressée par la faconde viennoise à la musique du Maître. Tantôt la jeune divinité, à qui il a plu de

s'affubler ici et là en vieille marquise, résiste, tantôt elle se laisse entraîner sans arrière pensée par la magicienne du pavé impérial et l'on passe à tout moment de la « ruelle » à la rue, de l'alcôve intime, ou de la salle de grande réception, au cabaret... Et même le vieux cabaret, honnête et bourgeois, hanté par Beethoven et Schubert, s'est-il diablement encanaillé pour y recevoir de si fringants grands seigneurs ! M. de Hofmannsthal à tout à fait oublié que, sous le règne de Marie-Thérèse, la vertu était bien portée et M. Richard Strauss que la valse n'était pas inventée. Acceptons néanmoins ce dix-huitième siècle, valsé à la mode du « roi de la valse » mort il y a quelque quinze ans, nous avons bien accepté la valse des bonnes gens de Nuremberg, sur la prairie au bord de la Pegnitz, et nous avons même admis la valse des filles-fleurs, dans les jardins enchantés de quelque Eldorado de l'Espagne arabe. Aussi bien la valse n'est-elle pas là pour la valse, mais pour la farce, ou plutôt en tant que traduction musicale de la farce tantôt, et tantôt — et surtout — comme significative de Vienne, du caractère viennois, du goût viennois, de l'humour viennois. Elle devient l'artifice prémedité pour nous donner la sensation du baroque et ce n'est pas le moindre sujet d'émerveillement de cette œuvre, déconcertante et captivante entre toutes, que le moyen le plus sûr de caractériser la vie viennoise, à la fin du XIX^e siècle et aujourd'hui, le caprice de M. Richard Strauss l'ait justement choisi pour nous suggérer le continual chantournement du plein XVIII^e siècle et qu'il y ait réussi ! Ainsi vit-on Aubrey Beardsley, à Londres, et voit-on Alexandre Benois, à Pétersbourg, se servir du cadre ou de l'ornement rococo, y situer et y doser plus expertement que jamais la plus subtile perversité moderne. Ainsi les fins rappels de la musique de Haydn ou de Mozart, mêlés à des sauterelles que l'autre Strauss, Johann le grand, eût peut-être, eût sûrement répudiées comme trop triviales, ont été élus pour prétexte à la fantaisie la plus étourdissante et déordonnée que pouvait se permettre l'imagination luxuriante, d'où étaient sortis, comme d'une jungle, ce beau lynx de *Til Eulenspiegel*, ce souple jaguar noir et cruellement dédaigneux de *Don Juan*, et ce grand fauve de la philosophie, *Zarathoustra*, finissant par tournoyer dans les astres et par entraîner dans sa danse mystique le firmament tout entier.

Mais ici peut-être y a-t-il progrès encore, car si jamais l'orchestre de M. R. Strauss n'a été plus compliqué, jamais aussi il n'a été plus aisé et nous comprenons parfaitement ce que veut dire l'auteur de *Salomé*, lorsqu'il exulte d'avoir enfin atteint à cette divine ingénuité de Mozart, qu'il a tant cherchée. Mozart reviendrait aujourd'hui, affirme son successeur présumé, ou plutôt de bonne volonté, qu'il n'abandonnerait aucune des conquêtes de notre orchestre et, avec le même plaisir qu'il a eu à savoir qu'en Angleterre une de ses compositions avait été donnée avec cent exécutants, ainsi se fût-il accommodé de tous les instruments nouveaux, capables de proférer un son nouveau. Le celesta qui doit ses lettres de grande naturalisation dans l'orchestre allemand moderne au Mahler des symphonies VI et VIII, en devra à Richard Strauss le plus éclatant contreseing. C'est à cet instrument, aux sonorités de verre filé et de cristal tintant, que sera dévolu le rôle d'exprimer la blancheur éblouissante du cavalier de satin et le prodige miroitant de la grande rose d'argent, haute comme un calice, qui, au moment où en pleine lumière elle est offerte, surenchérit de clarté avec Octavien et surillumine tout l'appartement du vieux Faninal. C'est à lui encore de créer, concomitante à ces blancheurs, l'impression de l'amour vierge, subitement éclos entre cet adolescent charmant, dont une belle cousine sur le retour vient à peine d'achever l'éducation sentimentale et cette enfant candide et délicate dont les petits pieds sous la robe à paniers, ornée de fanfreluches roses, trépignent d'impatience et de dépit aux rudes impertinences du gros Ochs. Celui-ci a les façons d'un gros bourdon tapageur, fondant sur une rose. Des associations de harpes et de celesta, encore inconnues, diront l'ivresse quasi-nuptiale

du premier baiser, dans le rayon de lune qui change en opale l'ample robe blanche de la petite Sophie. Et ce sera sur leur chant d'extase, blanc et ingénue, presque populaire, presque smetanien, la molle tombée, comme en amas de pétales, d'accords vitrés, coupants et irisés comme ces subites formations de cristaux aiguillés de la chimie. La batterie n'est pas même aussi compliquée que dans *Elektra* ou *Salomé* : quatre timbales, la grosse caisse, le tambour, le tambourin et les cymbales ne s'adjoignent que la crécelle, dont le rôle par petits crépitements secs et brefs sera important dans les querelles et vacarmes des comparses et laquais, et le tintamare et l'enchevêtrement comique des mêlées aux deux derniers actes. Un collier de grelots sans grande malice sera uniformément agité, pour signifier les pompeuses arrivées de Ochs chez sa cousine et chez sa fiancée d'un quart d'heure. Ces quelques timbres étranges, sauf les harmonies argent du celesta en si juste situation, ne sont du reste que les condiments d'une musique qui, en elle-même, nous réserve la saveur de bien autres épices et dont par ailleurs la succulence substantielle surpassé de beaucoup ce à quoi même l'auteur de *Don Quichotte* et de la *Sinfonia domestica* nous avait accoutumés.

* * *

Si, dès le prélude, nous savons à quoi nous en tenir sur la prétendue simplicité de cette musique, nous reconnaissions aussi non pas un Strauss nouveau, mais un nouvel excès et le plus inattendu de sa verve torrentielle. Dès le premier beuglement du motif d'Ochs von Lerchenau, nous savons qu'une drôlerie énorme nous attend. Disons tout de suite que si la partition entière est tissée comme d'habitude sur une trame, extrêmement serrée, de motifs extrêmement nombreux, jamais la souplesse variée de la tapisserie, l'animation du tableau qu'elle forme avec sa multitude de personnages et d'épisodes n'ont été plus heureux. C'est étourdissant de variété et c'est délicieusement uni ; pas un trou, pas une rupture, pas un heurt, pas un vide. Tout entre dans ce prestigieux agencement de sonorités qui sont décors, faits, actions, caractères, mots, pensées et vie, et vient se placer à son plan dans l'ensemble, et prend la main de ce qui précède, ou suit, ou se superpose, comme par l'effet d'une loi aussi impérieusement inéluctable que celle de la nature. Toute cette partition énorme, presque aussi longue que celle de *Tristan*, semble coulée d'un jet. Elle se déroule étoffée et aérée, ample et légère, ondoyante et gracieuse, multiniuancée et lumineuse, avec la divine facilité des chefs-d'œuvre heureux. Et elle est un monde à soi seul, un monde où il y a place pour tout, pour le sacrifice généreux comme pour le plus menu épisode, pour le trait charmant comme pour le gros ridicule, pour le détail de mœurs comme pour le tic le plus individuel. Et la chose la plus ténue y sera exprimée toujours avec un accent décisif. Richard Strauss peut se permettre de tout peindre parce qu'il peint toujours juste et chaque objet réduit à ses justes proportions. La Maréchale parle-t-elle de l'heure qui passe et de la jeunesse qui s'enfuit, c'est goutte à goutte que les harpes jouent la clepsydre, mais cela filtre à travers l'orchestration comme certaines sources suintent à travers des roches suspendues. C'est ainsi plein à tous moments de menues velléités descriptives qui, pour être là, pas une minute ne détournent l'attention de l'ensemble. La couture de cette arlequinade de leit-motifs et de motifs isolés n'existe à proprement parler pas. C'est comme dans la nature où toutes choses se juxtaposent, sont implantées l'une dans l'autre, se succèdent, s'attirent ou se repoussent, mais jamais ne donnent l'impression ni du désordre, ni d'une difficulté. En cela certainement Richard Strauss est de la race de Mozart. Et pour le temps de Mozart *Cosi fan tutte* n'est pas plus extraordinaire que le *Cavalier* pour le nôtre...

Ah ! comme il en est de son temps Maître Richard Strauss ! Et combien peu, dès lors, il ressemble à l'exquis enfant prodige et prodigue autrichien. C'est bien

tard d'avoir lu Nietzsche pour jouer au Mozart ! Et l'on est si bien le contemporain d'un Gabriel d'Annunzio ! C'est tellement le même appétit de jouissance, tellement la même absence de scrupules dans la volonté de vivre intense, d'épuiser toutes les voluptés, de faire servir l'art à la satisfaction immédiate des sens.... Enfin, passons ! Et suivons l'exemple qui nous est proposé. Nous aussi, pour une fois, ne cherchons que notre jouissance et soyons reconnaissants de ce qu'elle nous ait été si pleinement donnée... Car si l'orchestre de cette comédie, pas une minute ne permet une distraction, le dialogue et le chant ont le même incroyable don de vie. Un don de vie tel qu'il nous incite sans cesse à nous demander si vraiment le chant n'est pas plus naturel à l'homme que la parole. Ici pas une minute d'hésitation : la comédie de M. de Hofmannsthal ne pourra plus se passer de la note sous le mot, de la note devenue la raison d'être du mot. Jamais depuis Wagner la notion même de la forme drame musical ne m'a paru aussi absolument non pas légitime, mais nécessaire. Nous sentons si bien que *Pelléas* a pu longtemps se passer de musique ! Nous savons si bien qu'on lui en pourrait adjoindre une tout autre que celle de M. Debussy, à preuve M. Fauré, et une tout autre que celle de M. Fauré, à preuve M. Sibelius. Et le désenchantement de la musique de M. Bittner, après lecture de son texte ravissant, n'est pas si loin de nous. Encore faut-il laisser à M. Bittner qu'il a parfaitement eu le pressentiment, la notion de ce que M. Richard Strauss allait réaliser ici... Malheureusement, c'était au-dessus de ses forces.

La *vie* ! Le grand mot qu'il faut sans cesse répéter à propos des drames de Strauss, la vie autrement puissante encore que l'art, et sans qui l'art n'est qu'un froid divertissement de savants pour rire, de savants sans l'excuse de servir encore la vie par leur science. Il est facile dès lors d'écrire : Que serait le *Cavalier à la Rose* sans sa merveilleuse mise en scène ou sans la direction d'un Schuch ou d'un Mottl ? Eh ! quel est donc le chef-d'œuvre qu'un mauvais chef d'orchestre ne peut égorer comme un bandit. Quant aux décors de Roller, puisqu'il est d'ores et déjà entendu qu'il n'y aura pas de *Cavalier à la Rose* sans eux, pourquoi les reprocher à une œuvre, dont ils font partie intégrante ?... Quel est l'opéra à grand spectacle qui n'est pas diminué dans des décors ridicules ? Et puisqu'on a allégué *Falstaff* ou *Figaro*, — encore une fois c'était surtout *Cosi fan tutte* qu'il eût fallu rappeler, — qui oserait dire qu'ils subsisteraient intégralement sur des tréteaux de foire et joués en dépit du bon sens ? Ce ne sont pas là des arguments. Pas plus que l'allégation d'un « flirt » de Richard Strauss « avec l'opérette ». M. Strauss n'avait pas besoin de nous déclarer qu'il aime l'opérette à peu près autant que l'Empereur d'Allemagne les démocrates socialistes. L'écrivain qui, ayant entendu le *Cavalier à la Rose* peut alléguer une chose pareille, peut aller rejoindre les critiques qui ne reconnaissent ni l'unité, ni la forme symphonique de la IV^{me} symphonie de Mahler ou qui, lorsqu'il s'agit d'entendre la V^{me} comptent l'heure à cent minutes. C'est sans doute au nom de l'*Héroïque* qu'on proclame Mahler incohérent et au nom de Molière que la comédie de M. von Hofmannsthal n'est qu'une farce ?

(A suivre.)

WILLIAM RITTER.

