

Zeitschrift: La vie musicale : revue bimensuelle de la musique suisse et étrangère
Herausgeber: Association des musiciens suisses
Band: 4 (1910-1911)
Heft: 14

Artikel: Le Cavalier à la Rose [suite]
Autor: Ritter, William
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1068722>

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: 07.01.2026

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

reilles à celles d'un Mantegna, sont exceptionnelles et attardées dans cette fadeur bolonaise ; et toute cette musique abondante, incolore, dont le déversement impersonnel alimente nos scènes lyriques officielles, j'en retrouve le prototype dans la peinture d'un Jules Romain ou d'un Pierre de Cortone couvrant à volonté les murs des palais des princes romains. C'est la même profusion indigente. Seul échappe à toute classification un Debussy : mais est-ce que la musique infiniment décorative et polychrome d'un Rimsky-Korsakow, si elle reste inférieure à la puissante noblesse d'un Véronèse, n'a pas l'éclat et la câlinerie d'un Tiepolo, et dans les minuties d'un Ravel, comment ne retrouverais-je pas les sgraffitti, les grotesques chantournés sur fond d'or, les rocailles et les trompe-l'œil divertissants et fantasques des élèves du Pinturicchio, et l'analogie des *singeries* et des *chinoiseries* de notre XVIII^{me} siècle ? ¹

(A suivre.)

CAMILLE MAUCLAIR.



Le Cavalier à la Rose

(Suite.)

Comme je lui en suis reconnaissant à M. Strauss de sa faculté et de son besoin de se renouveler. Pourquoi du reste demeurer stationnaire et prisonnier d'une forme ou d'une idée, alors que l'on se sent l'homme de notre siècle qui s'est montré le mieux apte à mettre une musique adéquate sous tout ce qui s'offre de plus grand au monde ou simplement de plus difficile. Du moment que l'on a volontairement, sciemment abandonné les voies du recueillement et de la vie intérieure où l'on tire de soi-même les raisons de sa propre musique, pourquoi restreindre le spectacle, que l'on peut se donner du monde, à deux ou trois points de vue ? Dès lors l'œuvre de M. Strauss a pris cet air de gageure continuelle, je le veux bien, de virtuosité et de jeu encore plus que de virtuosité, qui nous a tant fait illusion sur son vrai caractère. Ici je crois qu'il a eu l'occasion de se retrouver plus lui-même que de coutume, et c'est sans doute la vraie force du *Cavalier à la Rose*. Cette pièce à grand spectacle a mieux permis que *Salomé* et que *Elektra* à l'homme, qui a pourtant écrit la musique de la reconnaissance d'Oreste, de prouver indubitablement que, sous tous les orgueils satisfaits, que sous toutes les ambitions trop humaines, et trop humainement réalisées, sous toutes les gâteries de la destinée, il lui restait tout de même encore quelque chose qui ressemblât à du cœur. Je lui sais gré d'avoir compris et nuancé avec des touches exquises le sacrifice de la marquise et le revirement si naturel de ce gentil mauvais sujet d'Octavien. C'était plus difficile à réaliser que les frénésies de chienne hurlante d'*Elektra* et que la concupiscence intellectuelle et le sadisme de *Salomé*. Le grouillis de personnages, la multiplicité de faits et gestes, par lesquels l'amusante et brillante comédie de M. de Hofmannsthal rentre à la fois dans la tradition italienne et s'analogue aux pires écarts de la verve moliéresque, nécessitait chez le musicien un doigté autrement délicat que

¹ Cette étude, dont nous publierons la fin dans notre prochain numéro, a paru dans le *Courrier musical*. (Directeur : René Doire, Paris.)

dans toutes ses précédentes élucubrations sauf *Til*. Et il s'en est tiré si bien à son honneur ! Tout cela est si dessiné, si singulièrement vivant, d'une vie fantasque et tendre, que chaque caractère, chaque type, chaque silhouette, chaque grimace même vous restent dans la mémoire. Que ce soient le noble rôle de la Maréchale ou les palinodies du funambulesque Varzacchi, le cantique d'amour du jeune couple Vieux-Saxe ou les petits pas mécaniques du négrillon tiepolesque, ou les semelles de Ochs blessé et étendu que l'on voit trembler entre les mollets des laquais penchés sur lui en touffe compacte, tout est compris avec le même esprit insufflant vie, le même relief artistique et la même bonne humeur créatrice. Les désopilantes larmes valsées feintes par Mariandel-Octavien, les valse inséparables tantôt de son accent viennois, tantôt de l'accent italien des Varzacchi, tantôt des belles manières un peu paralysées de rhumatisme du vieux Faninal anobli d'hier, toute cette drôlerie du détail réalisée à la perfection, pas une minute cependant ne diminue l'intérêt intense qui se rattache au trio Thérèse-Octavien-Sophie. On a parlé de l'invraisemblance d'Octavien ! Il faut pour cela n'avoir jamais mis le nez dans les mémoires du temps, ne rien savoir de l'ancien régime ni de Chérubin, ni de Rousseau chez M^{me} de Warens. Il est charmant Octavien, si naturel, si spirituel et encore si frais de cœur. Ce sera demain, je le veux bien, un roué, si la petite Faninal n'y met bonne garde ; mais en attendant ! Les gens d'un certain âge auront toujours une nuance de faiblesse pour ce gentil petit cavalier qui nous a mis dans la confiance de ses fredaines et que nous vîmes tout à l'heure si impudemment mimer les soubrettes malicieuses. De la minute où il bondit, si légèrement vêtu d'une simple culotte de satin bleu par dessus sa chemisette, il est par sa grâce et son chic le pivot même du drame, cet Octavien Rofredo de si pur sang viennois que la valse et le dialecte sortent ensemble de ses lèvres comme de toute sa personne ce charme indicible de la jeunesse qui jette ses gourmes. Dans son bel habit blanc du deuxième acte, il semble avoir recouvré toute son innocence et tous, pour lui, nous avons les yeux de la petite Faninal. Au dernier, déguisé en fille, cavalier et déluré jusque sous le déguisement, il est mauvais sujet avec un entrain d'écolier et c'est comme si tout Vienne lui prêtait de son diable au corps.

En des natures musicales comme celles de Mahler et de Strauss on sent si bien une réceptivité artistique telle que tout contact avec le monde extérieur produit en eux-mêmes le déclic d'une image musicale. Tout se mire en eux. Je n'aurais pas su que M. Strauss, écrivant le *Cavalier*, s'était préoccupé de Smetana que j'aurais reconnu les quelques réfractions du Maître tchèque, mêlées ici à d'autres de tout ce qui constitue la vie même autrichienne. La valse à Vienne naît de l'instinct populaire et le peuple y est à base slave. Dès qu'il s'agit d'amour à Vienne quelque chose de slave passe dans la voix et alors Smetana n'est jamais bien loin, qui est la plus parfaitement naturelle et spontanée expression de l'âme slave dans la musique des maîtres. J'ai déjà dit, pendant le duo final, ces surprenantes sonorités, harpes et celesta, coupantes comme du cristal, qui font luire des stalactites de grottes enchantées en miniature dans les âmes ravies où s'opèrent de stendhaliennes cristallisations. Eh bien ! la musique qui est sous ces lumineuses chutes d'accords rares, glacées comme du bristol de cartes de visite, la sorte d'air populaire qui leur monte du cœur, à nos deux tourtereaux, mais c'est du Smetana...

Ce serait une étude bien amusante à pousser dans le détail que celle de cet assaut, sur lequel il faut tant insister, donné à cette partition par la valse. Dès le déjeuner de la Maréchale des velléités de danse partout sourdent au premier acte. Au deuxième à peine Ochs tombe-t-il blessé dans son fauteuil, c'est la valse qui l'abreuve, le ressuscite, réveille sa grosse gaieté et se fait grosse elle-même, au fur et à mesure qu'il se grise, et c'est elle qui se réjouit du rendez-vous avec Mariandel. Au troisième elle entre dans le rôle de ce mauvais sujet charmant d'Octavien, s'en

empare et agit sur toute la scène du souper galant jusqu'à la fin de la farce et à la piteuse disparition du gros homme. C'en serait une autre d'étude et tout aussi amusante que celle des pastiches de la musique du XVIII^{me} siècle, Haydn ou Mozart surtout, qui émaillent cette partition endiablée. Enfin, si l'on sait que pour se mettre en train, Richard Strauss a éprouvé le besoin de lire Boieldieu et Auber, on pourrait presque être amené à rechercher si, et en quoi, cette lecture lui a servi. Quant à son intérêt, de longue date affiché au festival français, pour la musique de M. Debussy, j'inclinerais à croire qu'il n'est pas étranger aux harmonies singulières et nacrées de la présentation de la rose et du duetto final...

* * *

Il faut pourtant, à la suite de ces deux premières auditions, parcourir ne fût-ce qu'à grands traits cette ébouriffante partition et en noter, après les caractères généraux, quelques particularités saillantes ou typiques. Tout d'abord les trois préludes.

L'ouverture est, avec un tout autre accent, dans une tout autre donnée, aussi preste et adroite que celle de la *Fiancée vendue*. Elle part en tempête avec un panache, l'éclat fanfaron d'un thème qui paraît bien caractériser sinon le gros Ochs du moins ses prétentions et sa confiance en un bonheur spécial à tous les Lerchenau. Et aussitôt atteint le sommet de cette expansion parodique, qui serait gasconne si nous ne la savions tudesque, voici toute la tendresse autrichienne, tout le sentiment qu'une femme de trente ans, l'exquise Maréchale, peut éprouver pour le bel adolescent Octavien. Mais aussitôt encore, la touche XVIII^{me} siècle et galante, tout le charme d'Octavien, jeunesse qui s'accommode si délicieusement d'une pointe de frivolité. Ainsi, coup sur coup, la brutalité et la jactance nobiliaire chez le gros gentilhomme harnaché de titres ; les grâces et les délicatesses d'un cœur de femme aimante prête à se sacrifier ; la bonne grâce mondaine et la fringance juvénile du petit cavalier sous habit de cour brodé... Nous en savons assez ; l'époque et les trois personnages principaux sont caractérisés. Nous entrons immédiatement dans l'action, le boudoir doré apparaît et le voluptueux « petit lever » tout chaud, tout douillet de caresses et de mignardises.

Au deuxième acte il ne s'agit que d'une joyeuse entrée dans une maison en fête. C'est un épithalame seigneurial. En quelques mesures bien carrées, bien campées, nous sommes montés par un grand escalier d'honneur et un vestibule pompeux au ton qui convient, et la livrée rouge et or, du rouge et or des gardes nobles à la Burg, est au même diapason. Les sentiments de fierté et de jubilation de Fanimal sont en nous. Aussi bien l'ambassade merveilleuse, les heiduques verts et blancs et le petit cavalier tout en argent, porteur de la rose de métal éblouissant, sont presque à la porte.

Au troisième acte l'occasion est toute trouvée pour Strauss, le magicien fantastique, de reprendre ses droits. Prélude bientôt avec pantomime. Eclats d'étincelles. Déchirements. Ténèbres. Flammèches. C'est nocturne et cela crépite ; c'est un pot à l'encre fugué et cela sent la conspiration. Le rideau se lève au milieu de ce nocturne bergamasque, fuguette à six voix et plus, et fagottée aux petits oignons. L'aubergiste fait remise des lieux aux Italiens. Varzacchi poste son personnel aux manteaux couleur de muraille dans les cachettes de l'étrange local lambrissé. Il y a de très drôles de touches des violoncelles au grave... Puis la voix même de Vienne populaire se mêle aux mystérieuses pétarades, et à peine entré Octavien, non plus mal dégrossi sous le travesti improvisé qui l'engonce tel qu'il sort de l'alcôve de la Maréchale, mais Octavien guilleret sous le travesti léger fait à sa taille, déjà la valse s'insinue...

* * *

Une des grandes difficultés de l'œuvre était que nulle, sous cette apparente variété, ne présentait plus d'embûches à éviter, plus de parallélismes à faire sentir, sans tomber dans les redites ou sans user l'effet. Il y avait là, outre les casse-cou inhérents au sujet, — dont le premier pour tout autre que Richard Strauss et qui, dès qu'il s'agit de lui, ne compte plus, était de trouver toujours le ton juste et de ne jamais forcer la mesure tout en se livrant sans réserve à sa verve, — il y avait là des éléments secrets de monotonie, malgré tout, qui risquaient de n'apparaître qu'à la représentation, l'œuvre achevée. Remarquez seulement que les trois actes ont à leur deuxième tiers un bruyant ensemble et s'achèvent par un decrescendo de scènes plus tranquilles. Au premier c'est le moment fort complexe de la toilette de la marquise avec l'irruption de l'antichambre : il y a un chanteur qui apporte l'air à la mode ; il y a le coiffeur qui fait ses embarras ; la noble et sémillante veuve, qui joue de l'éventail et pousse en avant ses trois filles, lesquelles se confondent en révérences ; il y a l'intendant, qui présente ses comptes ; il y a la modiste, qui offre la récente création de la mode de Paris (je n'aime pas dénoncer l'anachronique chapeau Pamela) ; il y a le marchand de bêtes, avec son perroquet en cage, son singe sur la cage, son petit chien entre les bras ; il y a Ochs en pourparlers avec son notaire et son aumônier ; il y a Varzacchi et Annina, offrant leurs services à Ochs... Est-ce tout ? Chacun veut être entendu ; chacun a sa seconde d'importance, chacun se fâche de ce que l'autre empiète sur lui, ou bien tous parlent à la fois. Le chanteur italien en est pour plus d'un couplet. Puis tout ce monde déblayé, c'est la rêverie de la Maréchale, le brusque retour d'Octavien... Au second acte c'est la rixe des laquais, précédant la rixe des maîtres, et l'empressement autour de Ochs blessé et l'arrivée de M. Diafoirus avec l'inévitable seringue dans son bagage... Et, parallèle au brusque retour d'Octavien au premier acte, le brusque retour de l'intrigante italienne... Au troisième c'est le guet-apens où sombre le mariage de Lerchenau et l'apaisement des incomparables scènes qui suivent avec les deux grands trios...

Il y avait donc, outre ces trois grands ensembles à régler et auxquels prêter la vie diabolique sans lesquels leur répétition serait ennuyeuse à la mort, ou sans quoi ils sombreraient aussi bien dans le ridicule, bien d'autres non pas précisément répétitions, mais concordances ou correspondances, probablement inconscientes de la part du poète, à escamoter dextrement, à rendre amusantes et à animer, elles aussi, en en tirant motifs de beauté ou simplement d'agrément. L'un des écueils les plus dangereux était de justifier et de varier les duos d'amour, que chante forcément Octavien avec deux personnes consécutives, et toujours également sincère et convaincu. Au premier acte, avec la marquise, caractère galant et voluptueux ; c'est Chérubin dans les oreillers et les bras de sa belle marraine : il y a une pointe d'accent libertin dans cette tendresse badine et élégante, si bien de l'époque. On n'est pas plus talon rouge. Eros avec un doigt de poudre et des manches. Au troisième acte avec Sophie, quelque chose de virginal et de coupant, si je puis ainsi dire, comme un souffle de grand air. Aussi, subitement, cette référence de la musique à ce qu'il y a de plus sain et de plus pur au monde : l'accent populaire. L'ingénuité de l'émoi universel est le même, éprouvé à dix-huit ans, par les princesses ou bien par les bergères : c'est donc l'âme universelle qui est touchée, d'où l'accent même de la chanson populaire... Et pour que ce ne soit point trop simplet, les rares et blanes accords, virginaux et cassant comme du cristal. Là c'est du plein air. Avec la marquise, c'était l'odeur d'alcôve et de chambre où l'on a dormi sous les rideaux clos...

Autre indéniable élément de monotonie ou, si l'on veut risquer, de nocivité par abondance de biens : au premier acte, l'irruption de Ochs bouscule la marquise et

met tout en désarroi dans le boudoir, le déjeuner et le tête-à-tête de la marquise ; au second, à la place parallèle, il bouscule Sophie et met tout en l'air dans la maison Faninal où l'on offre du vieux Tokay ; au troisième, il a les mêmes vivacités à l'égard de Mariandel, sans se douter qu'il a trouvé son maître. Certes, il est dans la logique de son caractère, mais encore sont offertes à ce caractère trois identiques occasions de se révéler. C'était encore à la musique de sauver ce trio de situations, et certes elle s'en tire à merveille par un procédé de gradation admirable qu'on pourrait définir ainsi. Le butor ne boit que du thé et ne se comporte que grossièrement la première fois ; il s'abreuve de vie et se conduit malhonnêtement à la deuxième ; à la troisième, il se gave de toutes façons et étale robustement toute la faconde indécrottablement rustique de sa triple nature de glouton, de paillard et d'avare.

On aura déjà remarqué la symétrie des scènes travesties dans le rôle d'Octavien, et du rôle de la marquise à qui sont dévolus en quelque sorte le prologue et l'épilogue de l'action. C'est jusque dans le décor, chez les comparses et dans les épisodes pittoresques que ces symétries et parallélismes fortuits et envahisseurs tout à coup se déclarent comme on s'aperçoit qu'un champ de blé est plein d'ivraie et de bleuets. Et dès lors on ne voit plus qu'eux ! Véritable retour offensif de tout ce que l'on croyait avoir le mieux éliminé du drame ; une possibilité quelconque de double emploi pour la musique. A force d'habileté, on retombe dans une sorte de gaucherie. Un lit à gauche de la scène au commencement du premier et du dernier acte : parallélisme. Entrée cérémonieuse du négrillon dans le boudoir doré, qui paraît vide, les courtines de l'alcôve fermées sur le couple licencieux ; son entrée, non moins muette et cérémonieuse lorsque tout est fini, pour retrouver le mouchoir perdu : symétrie. Sortie inopinée des Varzacchi de leur poêle au second acte ; sortie des sbires de leurs cachettes au troisième : répétition. Il semble vraiment que toutes choses dans cette pièce surchargée, faits et gestes, gens et objets soient comme soumis à une loi de dédoublement et de redoublement. Et n'est-ce pas le comble du baroque ? Tout va par paires ou par séries : palais Werdenberg et palais Faninal ; burlesque de Ochs, le gentilhomme redevenu soudard, et burlesque de Faninal, le roturier anobli ; accent italien des uns, dialecte viennois des autres ; livrées Werdenberg, livrées Lerchenau, livrées Rofredo. Chaque personnage marche, entouré de satellites : la mignonne petite Sophie a sa duègne, comme l'hôtelier ses garçons de service et le commandant ses gendarmes. Seul Octavien est seul, brillant et unique comme un soleil au deuxième acte ; mais il est vrai que lui-même, aux deux autres, se dédouble ! Or, songez que la musique doit satisfaire à tout cela, que pas un geste, pas un jeu de scène n'est perdu pour elle ; et qu'étant partout à l'honneur des grands sentiments directeurs, elle est encore partout au détail des petits faits pittoresques : fleurs d'Octavien, douleur courageuse de la Maréchale, enchantement de la petite Faninal, ou pitreries des italiens, abrutissement des laquais, les cérémonieuses révérences de cour ou les petits pas du nègre, les maladroits ronds de jambes du cagneux Faninal ou les façons cavalières de Mariandel. Sans petitesse, sans mesquinerie, sans perdre de vue les grandes lignes, elle cueille tout au passage ; elle s'enrichit de tout. Imaginez un appareil cinématographique ouvert, qui inscrit tout ce qui passe devant son objectif : le don musical de Richard Strauss a quelque chose de semblablement cinématographique. Parle-t-on de qui que ce soit, aussitôt quelque chose à l'orchestre l'exprime. J'ai déjà signalé ces pleurs de harpes, concordant avec l'allusion au sablier : grain à grain le temps et la jeunesse tombent en poussière ; larme à larme le chagrin s'écoule... Encore était-ce l'effet le plus facile à rendre. Mais jetez seulement un coup-d'œil sur la musique chargée de traduire les petits pas du négrillon... Du reste que restait-il d'impossible à exprimer après tout cet inexprimable, si clairement précisé et dont je ne reviens pas encore de mon éton-

nement charmé, lors de la présentation de la rose et lors du duo final et de l'inusité rejet de l'inattendue prolongation de l'intérêt musical, alors que l'intérêt dramatique semble épuisé et l'est en réalité, mais qu'on nous offre cette espèce de dernier bonbon, voire même de rince-bouche exquis d'encore un petit épisode pittoresque. Le regard sur la chambre vide avant la soudaine « fausse rentrée » du petit négrillon, voulait une musique assez délicieuse pour justifier l'innovation de retenir encore le spectateur (au bout de trois heures et quart) au moment même où il a le mieux le droit de se montrer impatient. Or il l'a. Et c'est la gageure suprême. C'est, en son genre, une chose aussi singulière et qui, d'un bien autre péril, demandait encore plus impérieusement d'être réussie, qu'un *post-scriptum* inutile à une lettre, que l'envoi d'une ancienne ballade, qu'un cachet sur une enveloppe ou bien que le nœud de festons au-dessus d'un cadre ovale. La réussite de petites choses de ce genre mutin ou exquis, tout au long de cette partition, le soin apporté à plastiquement réaliser en musique des épisodes auxquels la musique n'avait encore que rarement daigné prendre garde feront plus pour cette partition et en constituent peut-être mieux l'originalité, qu'une spontanéité et une verve, toutes miraculeuses fussent-elles, mais à quoi il reste toujours possible d'opposer, en dépit de foncières différences, Mozart, Rossini, le Wagner des *Maîtres-Chanteurs*, le Verdi de *Falstaff*, le Smetana à la fois de la *Fiancée vendue* et des *Deux Veuves*, le Dvorak du *Diable et Katcha*.

WILLIAM RITTER.



La XII^{me} Fête de l'Association des Musiciens suisses

Vevey, 19, 20 et 21 mai 1911.

On se rappelle sans doute quels furent les débuts de l'A. M. S. Ils ont été retracés avec beaucoup d'exactitude et de concision par M. Edm. Röthlisberger, dans le rapport qu'il présenta à l'assemblée générale de 1909, à Winterthour :

« Le 2 novembre 1898, dit-il, paraissait en tête de la « Gazette de Lausanne », sous la signature d'Edouard Combe, un « Appel aux musiciens suisses » qui eut un certain retentissement. L'idée d'un groupement des musiciens suisses était dans l'air depuis un certain temps et, à Genève en particulier, un groupe de musiciens avait à cœur de créer un organisme unissant en un faisceau les forces musicales éparses dans le pays. L'article de la « Gazette de Lausanne » fut reproduit, traduit, commenté et le terrain se trouva ainsi préparé pour l'initiative qui, quelques mois plus tard, partit de Genève et rencontra d'emblée de l'écho auprès des musiciens suisses les plus en vue. La circulaire genevoise était signée par MM. Edouard Combe, Gustave Doret, G. Ferraris, E. Jaques-Dalcroze, Pierre Maurice et C.-H. Richter. Une quarantaine d'adhésions furent ainsi recueillies. Ce nombre fut considéré comme satisfaisant, car la circulaire n'avait été envoyée qu'aux musiciens professionnels d'une certaine notoriété. Une réunion des adhérents fut décidée et fixée au 9 juillet 1899, à l'hôtel Bellevue, à Berne, à l'occasion de la fête fédérale des chanteurs. La réunion eut lieu au jour dit, et une vingtaine de musiciens y prirent part. La Suisse allemande et la Suisse romande étaient à peu près également représentées.