

Zeitschrift:	La musique en Suisse : organe de la Suisse française
Band:	1 (1901-1902)
Heft:	1
Artikel:	Quelques notes sur les Festspiels : à propos du Festspiel de Bâle
Autor:	Combe, Edouard
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-1029825

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: 18.02.2026

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

pouvoir modeler ses formes sur les aspirations d'un peuple, tout en demeurant une langue universelle, comprise partout et de tous. Malgré la marque imprimée sur les hommes et les œuvres par le génie d'une race ou d'une époque, l'Art reste éternellement immuable et universel. Que si l'on oppose à notre assertion cet axiome si souvent prononcé en une circonstance mémorable de l'histoire de la musique en France : « l'Art n'a pas de patrie », nous répondrons que l'Art a bien réellement une patrie, puisque en chaque pays il se transforme et se nationalise, s'inspirant des moeurs et des caractères de la race, reflétant toutes les aspirations de l'âme du peuple, vivant de la vie de la nation, parlant sa langue, enfin se liant intimement à l'histoire de son développement intellectuel, tout en s'associant à ses joies et à ses deuils. Mais, — et c'est aussi en cela que l'on reconnaît que la musique est bien réellement d'essence supérieure, — loin d'être une cause de division pour les hommes, cette propriété d'adaptation apparaît au contraire à leurs yeux comme une image de la sainte fraternité des peuples, de cette fraternité qui, hélas ! n'est et ne sera peut-être jamais qu'un vain mot. Alors que la politique et les intérêts divisent, l'Art rapproche et unit. Le langage musical d'un pays est accessible à tous; les compositeurs allemands sont joués et admirés en France, où l'on s'est incliné devant la glorieuse lignée de génies dont l'Allemagne a doté le monde musical. De son côté, l'Allemagne a toujours accueilli favorablement les œuvres des musiciens français. L'art italien a triomphé un peu partout, et les écoles scandinave et russe trouvent des admirateurs dans toutes les contrées. Et cependant, en passant d'un pays dans l'autre, aucun de ces styles musicaux n'a perdu

ce qui constitue son caractère propre. Tout au contraire, ils ont triomphé en raison de leur nouveauté et de leur diversité. Bien plus, l'histoire de la musique, comme celle des arts en général, nous fournit maints exemples de l'influence prépondérante exercée sur l'esthétique de telle ou telle nation par la connaissance et l'étude des formes artistiques pratiquées ailleurs. Il serait oiseux de rappeler ici l'influence d'un Glück, d'un Rossini, d'un Berlioz, d'un Wagner ou d'un Franck non seulement sur l'art musical en général, mais sur la formation des idées musicales dans des pays qui ne furent pas les leurs. Le principe de l'universalité de la musique ne saurait donc être attaqué par l'idée de particularisme national qui devait fatidiquement diviser l'art en écoles distinctes, mais qui pour cette raison même, a été une source de développements incessants et de progrès considérables.

A suivre.

E. GIOVANNA.



Quelques notes

sur les Festspiels.

A propos du Festspiel de Bâle.

S'IL ne peut être donné en modèle absolu du genre, le Festspiel de Bâle fut toutefois le plus beau de tous ceux dont j'ai connaissance sous le rapport de la mise en scène et de l'exécution. Par les dimensions de la scène, par la beauté du décor, par la richesse et la profusion des costumes, il a dépassé tout ce qui avait été tenté jusque-là. D'autre part, l'exécution musicale fut de tous points parfaite. Or, le Festspiel étant par définition un genre éphémère et n'étant pas destiné à constituer un « répertoire », on n'y peut séparer la valeur intrinsèque de l'œuvre de son exécution : les deux y font corps bien plus intimement

qu'au théâtre. Je vais essayer, à propos du Festspiel bâlois, de formuler certaines lois applicables au genre tout entier. Il est bon de les rechercher, car, on l'a remarqué fort justement, le Festspiel est essentiellement une forme d'*art suisse*, admirablement adaptée à notre tempérament et à nos ressources, et il tend de plus en plus à devenir l'accessoire obligé de toutes nos grandes réjouissances publiques.

En ce qui concerne la pièce elle-même, l'impression générale fut que ce *Basler Bund* manquait d'intérêt. Les quatre actes se déroulèrent, un peu longs, passablement monotones, et en dépit d'une mise en scène très habilement réglée, un peu figés et dépourvus de mouvement. C'est que le Festspiel, s'il réalise plus que toute autre forme dramatique, l'union de tous les arts : poésie, musique, danse, peinture, mimique, est cependant avant tout fait pour les yeux. Il est de toute évidence un développement du cortège historique et du tableau vivant. Si humiliante que soit la constatation pour un musicien, la musique d'un Festspiel ne tient dans l'œuvre que le second rang ; le costume et le mouvement tiennent le premier. De là l'importance du défilé et du ballet dans ce genre d'ouvrages. Sur les derniers gradins du public, la musique ne s'entend plus, — à plus forte raison les paroles ! — mais on voit encore, et même à défaut d'autres, les seules impressions visuelles doivent rester suffisantes pour l'intelligence et l'appréciation de l'œuvre. Une conséquence naturelle de ce qui précède, c'est que les mouvements de foule, les ensembles doivent avoir le pas sur les gestes individuels. De la mimique des acteurs, tout est perdu pour les spectateurs éloignés, hormis la marche et les mouvements de bras. Donc, la mimique individuelle des acteurs dans le Festspiel gagnera à être réduite aux mouvements les plus simples. Il ne faut exiger d'un personnage de Festspiel aucune mimique que ne pourrait rendre un personnage de guignol. Par contre, il y a un parti énorme à tirer des gestes répétés, amplifiés, multipliés, des gestes de groupes ou de masses. Le ballet est l'expression suprême du geste collectif réglé et stylisé. Le cortège est ce même geste dans sa forme la plus élémentaire.

Entre ces deux extrêmes, il y a toute la gamme des mouvements par lesquels une foule peut exprimer la joie, la douleur, la supplication, la colère, la peur, l'enthousiasme. Ces mouvements perdent à la recherche du réalisme. Le réalisme ne peut être atteint que par l'extrême

individualisation des mouvements. Cette individualisation ne peut être perçue à distance, et l'effet général est amoindri par la confusion inévitable résultant de tant de mouvements divers. Ici, l'impression de vérité est obtenue en sacrifiant un peu la vérité vraie. Le geste collectif doit être stylisé. C'est pourquoi, même en l'absence presque complète d'action, et en dépit de son extrême longueur, le dernier acte du Festspiel bâlois porta plus que tous les autres : il ne contient presque que des mouvements de foule très simples, intelligibles à tous au premier coup d'œil, et est coupé par un charmant ballet.

Je pose donc en axiome que dans tout Festspiel, le rôle principal est à la foule ; les acteurs individuels ne peuvent être que des comparses chargés de faire ressortir ce rôle principal. Plus la foule sera nombreuse, bariolée, richement costumée et stylisée, plus l'auteur aura su lui ménager les occasions de se déployer à son avantage, et plus le Festspiel se rapprochera de l'idéal du genre. Les ballets doivent être nombreux et le grand art consiste à leur ménager en bonne place des situations appropriées.

Passons à la musique. Elle est le second élément du Festspiel, par rang d'importance. Ses caractères découlent naturellement des conditions d'exécution. Le compositeur dispose de grandes masses de chanteurs et de danseurs. Comme dans le Festspiel les mouvements de foule, les ballets, sont faits pour être vus, la musique qui les accompagne doit être faite en vue d'être entendue. Si belle, si sublime soit-elle sur le papier, elle manque entièrement son but si on ne l'entend pas. Et je glisse ici une observation souvent déjà faite, c'est que l'orchestre, même porté à plusieurs centaines d'exécutants, est impuissant à se faire entendre dans une grande exécution à ciel ouvert. C'est là le point faible de tous les Festspiels que j'ai entendus. L'orchestre ne vaut que par les finesse qu'on en peut obtenir, par la variété des nuances et des timbres. Pour atteindre les oreilles de tous leurs auditeurs, les compositeurs de Festspiels, Hans Huber comme les autres, sont fatidiquement amenés à traiter leur orchestre comme une fanfare. Ils s'enlèvent ainsi volontairement tous les avantages essentiels de l'orchestre. Pourquoi, dans ce cas, ne pas y renoncer tout simplement et écrire leurs partitions pour musique militaire ? Je crois fermement que là est la vraie solution et qu'à l'avenir on y viendra. De la superbe partition de Huber on n'a vraiment entendu que les

passages de force, même sur les premiers gradins.

De même que la foule est l'acteur principal, le chœur est ici le premier sujet de chant. Le solo, l'ensemble, doivent être employés avec une extrême modération ; à défaut d'autre raison, le goût seul conduit à cette conclusion. Le compositeur se trouve en effet réduit à ne confier à ses solistes que des pages de vigueur, faites pour être chantées à tue-tête. L'expression, les nuances, en un mot toutes les ressources de chant solo lui sont fermées ; comment pourrait-il se résoudre à accumuler des soli tous d'un caractère uniforme, sans opposition, sans contraste ? Mieux vaut se borner à quelques pages brillantes destinées principalement à faire valoir la masse chorale.

Par le nombre et la qualité des exécutants, le chœur offre par contre au compositeur des ressources infinies, telles qu'aucun autre genre ne lui en fournit de pareilles : voix de femmes, voix d'hommes, voix d'enfants, subdivisibles presque à l'infini en groupes secondaires. A Bâle, l'innovation d'un chœur de fête distinct du chœur de scène a fourni à Huber matière à des effets du plus grand bonheur.

Le compositeur a encore la ressource, en dehors de son orchestre ou de sa musique militaire, d'utiliser les instruments sur la scène. Huber s'est servi de ce procédé à la scène des bohémiens, pour le bal rustique de Liestal. Il s'en est servi encore au dernier acte pour son défilé.

La musique instrumentale pure joue un rôle important dans un Festspiel. Elle accompagne les ballets et cortèges ; elle peut aussi s'employer sous la forme de mélodrame. Un exemple de cette dernière forme se trouve dans la partition de Huber, et y est d'une portée considérable.

Quel est maintenant le caractère qui convient le mieux à la musique d'un Festspiel ? Il semble que ce soit surtout le style massif, architectural. A moins d'être traitées par un manieur de masses de l'envergure d'un Händel, par exemple, les subtilités contrapontiques semblent déplacées en plein air et devant de si vastes auditoires. Je serais curieux de voir donner sur une scène de Festspiel : *Judas Macchabée* ou *Israël en Egypte*. Jusqu'à cette expérience, je croirai que le style large à teintes plates, la phrase sculpturale, les harmonies pleines et carrées, sont ce qui convient le mieux au genre Festspiel. Il y a à tenir compte aussi des difficultés inhérentes au grand nombre des chanteurs et au fait que

tous sont des amateurs qui chantent *par cœur*. Un contrepoint compliqué demande pour être suivi et apprécié une grande netteté d'exécution, des arêtes vives, une mesure rigoureuse, toutes choses presque inaccessibles à une masse de plusieurs centaines d'exécutants qui sont à la fois des acteurs. Tout au plus peut-on les exiger d'un « chœur de fête » placé devant la scène et tenant sa musique à la main, comme celui dont Huber disposait à Bâle.

Enfin, tout ce qui risquerait d'enlever à l'ouvrage son caractère essentiellement populaire, son caractère de drame pour et par le peuple, doit être exclu. Par contre, on doit rechercher tous les moyens de renforcer ce caractère, et c'est ainsi que l'introduction de motifs populaires, de danses populaires, ou d'une mélodie connue traitée en *cantus firmus*, comme Huber l'a fait par trois fois, est non seulement admissible, mais parfaitement congruente au genre et hautement recommandable.

J'arrive au texte. Comme il est encore plus difficile de l'entendre que la musique, il est naturel de lui assigner en rang d'importance la troisième place seulement. C'est cette importance très minime du texte dans le Festspiel qui le distingue le plus nettement du théâtre proprement dit. La part du librettiste en est du reste à peine diminuée. C'est lui en effet qui imagine le scénario, qui le divise en actes, en scènes, qui conçoit les tableaux à effet, qui taille au metteur en scène et au compositeur leur besogne. C'est donc bien lui le premier créateur de la pièce, l'auteur essentiel. Il doit être avant tout dramaturge, avoir le sens de l'effet scénique, de l'optique et de l'acoustique théâtrales. Il est par contre presque indifférent qu'il soit bon poète. Le grand écueil qu'il a à éviter est de donner trop de développement au dialogue. Le dialogue est forcément mauvais dans un genre qui exclut le ton de la conversation. Pour se faire comprendre, l'acteur doit hurler de toute la force de ses poumons ; il ne peut donc « causer ». Un seul genre de débit lui est ouvert : la déclamation ; — le parlé, dans un Festspiel, se résumera donc en quelques soliloques grandiloquents, susceptibles d'être criés. — Tout ce qui ne sera pas indispensable pour commenter et compléter le tableau sera impitoyablement supprimé. L'acteur est en quelque sorte le cicerone qui explique au public ce qu'il voit. Il n'a rien de particulier à lui apprendre, pas de « stances du Cid » à lui pleurer, pas de « récit de Théramène » ou de « Monologue

de Sosie » à lui détailler. Ses traits d'esprit, ses beaux élans, seront autant de coups d'épée dans l'eau : personne n'en profitera — que le lecteur peut-être, et un Festspiel n'est pas fait pour être lu. — Rien n'est fatigant comme de tendre l'oreille pour accrocher de temps en temps quelque lambeau de tirade — et ce fut fréquemment nécessaire, dans les Festspiels à ma connaissance, et en particulier dans le Festspiel bâlois.

L'auteur devrait ne jamais perdre de vue le caractère avant tout « tableau vivant » du genre auquel il s'attaque et devrait s'appliquer à n'écrire que des scènes pouvant au besoin se jouer en pantomime, avec par ci par là un morceau de bravoure pas trop long, destiné au plus tonitruant de ses interprètes. Les voix de femmes portent moins loin que les voix d'hommes : donc autant que possible éviter les monologues féminins.

En résumé, le meilleur Festspiel serait celui qui pourrait se réduire à une série de situations très simples, faisant tableau. Une ou deux situations de ce genre par acte suffisent. Ces tableaux seraient supérieurs au tableau vivant en ce qu'ils seraient amenés et enchaînés par une série de mouvements clairs. Les situations principales seraient rehaussées par l'emploi de musique, principalement chorale. Des temps de repos seraient marqués par des ballets, méritant ici le nom de « divertissements », avec accompagnement de musique instrumentale.

La déclamation suivrait exactement l'action sans la ralentir. Exceptionnellement, à certains points culminants, où l'œil éprouve le désir de fixer une image, un morceau déclamé plus développé viendrait à point interrompre le drame et traduire en paroles l'émotion générale.

Par conséquent, pas de drame au sens usuel du mot. Le Festspiel se propose de faire revivre un événement historique. Un événement historique n'est pas un drame, lors même qu'il serait très dramatique. Il est à la fois beaucoup plus simple et plus complexe. Il ne comporte pas ce qu'on est convenu d'appeler une intrigue qui se noue et se dénoue. La tâche du librettiste consiste à voir l'histoire en raccourci, à distinguer les points dignes de ressortir, à rejeter tout ce qui n'est qu'accessoire, et à faire saillir les situations de façon que s'en dégage le sens historique exact, l'impression juste, la « leçon ». S'il y réussit, il méritera d'être acclamé génie, lors même qu'il ferait rimer morgenstern avec wetterli.

EDOUARD COMBE.

ARTS

La vie musicale à Bâle

La Musique en Suisse, dès le commencement de la saison, va publier des comptes-rendus et des critiques sur la *vie musicale à Bâle*. Au point de vue musical, Bâle occupe, en effet, tout autant que Zurich, le premier rang dans la Suisse allemande. Les trois importantes sociétés : « Allgemeine Musikgesellschaft », « Gesangverein » et « Liedertafel » ont valu à la ville de Bâle une réputation qui passe même la frontière.

C'est dans la « Musikschule » que maint artiste jouissant aujourd'hui d'une grande réputation, a reçu l'instruction fondamentale. Et les premières scènes de l'Allemagne aimeront toujours à engager des chanteurs qui eurent du succès au « Stadttheater » de Bâle. On sait combien le public bâlois est sobre d'applaudissements, combien il est sévère dans ses critiques ; mais on sait aussi combien son jugement est droit, grâce à la musique classique et saine qu'on lui offre et aux programmes choisis avec un goût exquis et exécutés avec art, qu'il a coutume d'entendre.

Nous croyons obliger nos lecteurs en leur donnant dans le cours de cet article quelques notions préliminaires sur ces diverses institutions, afin qu'ils puissent s'orienter.

La « Allgemeine Musikgesellschaft » organise au « Musiksaal » dix concerts d'abonnement par an. Ces concerts ont lieu, d'ordinaire, tous les quinze jours, le dimanche, de 6 1/2 à 9 heures du soir. Au programme figurent les meilleurs morceaux de la musique ancienne et de la moderne, qu'un excellent corps de solistes interprète soigneusement. La société entretient un orchestre permanent qui fait, en même temps, le service du théâtre et qui se compose de 35 à 40 musiciens spéciaux très capables. Pour les séances de musique symphonique, cet orchestre est, de temps à autre, augmenté jusqu'à 60 et 80 musiciens, recrutés parmi les professeurs de l'Ecole de musique, les musiciens spécialistes particuliers, auxquels se mêlent un petit nombre d'amateurs.

Les concerts sont dirigés par le docteur A. Volkland, chef d'orchestre, qui, depuis 1876, dirige en même temps, avec une exactitude minutieuse et un sentiment musical supérieur et vraiment artistique, le « Gesangverein » et la « Liedertafel ». C'est à cet homme que la ville de Bâle