

LA STAATSKAPELLE DE DRESDE

Sächsische

MB 8°

6007

Landesbibliothek













KARL LAUX · LA STAATSKAPELLE DE DRESDE







KARL LAUX  
✓

*LA STAATSKAPELLE  
DE DRESDE*

VEB EDITION LEIPZIG 1964



[ Die Dresdner Staatskapelle, franz.]



P



## ERRATA

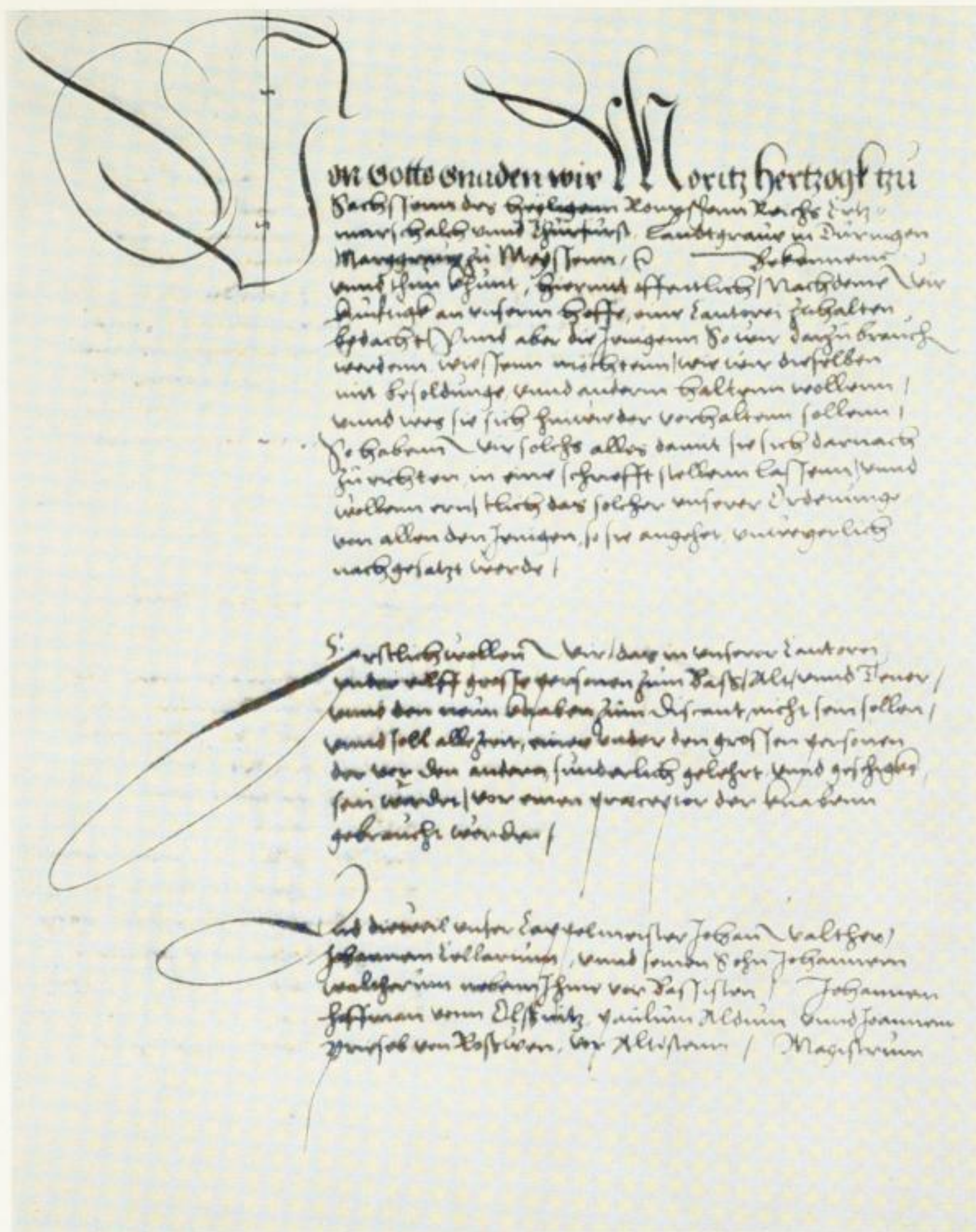
P. 32, ligne 29: lire décrite et non décrit

P. 67, ligne 9: lire les Feux de la Saint-Jean et non grand incendie









Acte de fondation de la Chapelle de Dresde, en date du 22 septembre 1548

*Les débuts  
de la Chapelle*

La désignation de «chapelle musicale» pour un orchestre peut, au premier abord, sembler étrange à plus d'un mélomane. Seule l'histoire explique cette dénomination. Sous le nom de chapelle on désignait une petite église ou même une partie d'église construite pour honorer un saint. Plus tard, cette désignation s'étendit au groupe de musiciens, c'est-à-dire tout d'abord plus exactement au groupe de chantres attaché au service d'une église. De là vient le terme employé pour désigner le chant sans accompagnement musical: a cappella.

A l'époque de la Réforme, on accorda de nouveau à ces annonciateurs chantants de la foi chrétienne une recrudescence d'importance, du fait





*L'électeur Maurice de Saxe (par Lucas Cranach le Jeune)*

même que Luther non seulement connaissait l'effet exaltant de la musique, mais était lui-même musicien et même poète et compositeur. Son ami et conseiller musical, Johann Walter, se plaça lui-même en 1548, pour répondre aux vœux de Mélanchthon, à la tête de la maîtrise de cour fondée par l'électeur Maurice de Saxe de la ligne albertine. En août, il rechercha par circulaire des membres pour cet orchestre en spécifiant que seules «des personnes ayant une belle voix, connaissant la musique et douées d'une belle stature» seraient acceptées et précisant



plus spécialement que l'on recherchait de belles voix d'alto. Le document qui sanctionne la création de cette Chapelle date du 22 septembre 1548, de telle sorte que l'orchestre «Dresdner Staatskapelle» put, le 22 septembre 1948, fêter son quatrième centenaire.

La Chapelle de cour fut composée de prime abord de onze adultes et de neuf adolescents. Elle comprenait un seul instrumentiste: l'organiste Joachim Kellner. Soulignons qu'elle comptait, outre le maître de chapelle, un «précepteur et éducateur», un chantre qui devait éduquer les adolescents, les «voix de soprano», et ceci non seulement dans le domaine de l'éducation musicale, mais encore dans le domaine de la formation idéologique.

Si, lors de la création de la maîtrise de cour de Dresde, la musique religieuse a joué un rôle de premier plan, cette maîtrise était malgré tout l'expression d'une politique artistique de cour. Selon les mots de Luther: «Les rois, les princes et les seigneurs doivent contribuer au développement de la musique, car c'est leur devoir en tant que potentats et seigneurs; les particuliers ne peuvent point le faire!» les «potentats» étaient, à cette époque-là, tout désignés comme mécènes. Bientôt ce premier rôle fut repoussé au second plan pour faire place aux efforts de représentation de la cour. Après la guerre de Schmalkalden qui rapporta à la ligne albertine le titre d'électeur, il fallait aussi documenter extérieurement cette élévation. Le nouvel électeur savait que la musique était très propice à la réalisation de ce but, et déjà, sous son règne, commença la sécularisation. Peu de temps avant sa mort, en 1553, il

*Une des représentations les plus originales d'instrumentistes tirée d'un cortège à l'occasion d'un tournoi (début du 17<sup>e</sup> siècle)*





avait organisé à Dresde, sur l'emplacement qui s'étend entre le Vieux marché et le Château, un carnaval qui semblait annoncer les festivals de renom européen qui suivront et, par là même, la culture de la musique d'opéra de Dresde. Ainsi le caractère de «chapelle musicale» de ce groupement musical disparaissait de plus en plus, tandis que son caractère profane prenait une place de plus en plus large. Souffrant d'une maladie des yeux, Walter rentra en 1554 à Torgau où il avait droit de cité depuis 1532. Déjà sous le successeur de Walter, le Flamand Matthäus Le Maistre (décédé en 1577 à Dresde), dans la Chapelle groupant maintenant 45 membres, on comptait six «instrumentistes d'origine romane». Leur nombre s'accrut sur le mode des chapelles italiennes de cour de la Renaissance, sous la direction de l'Italien Antonio Scandello (1517-1580), de l'Italien G. B. Pinello, de l'Allemand Georg Forster et du Hollandais Rogier Michael qui exerça son activité à Dresde de 1587 à 1615, tandis que Michael Praetorius n'eut à Dresde qu'une activité très sporadique de l'automne de l'année 1613 au printemps de 1616.

La nouvelle réglementation de la maîtrise de cour, créée par le successeur de Maurice, Auguste I<sup>er</sup>, auquel en tant que protecteur du commerce (foire de Leipzig), de l'industrie et de l'enseignement, on donna le nom de «Vater August» (père Auguste), et mise en vigueur deux ans après la mort de son prédécesseur, prouve combien cette sécularisation avait un accent politique. Le nouveau règlement prévoyait l'obligation, pour les membres de la Chapelle, d'exécuter des morceaux de musique profane, de participer au service de table, de contribuer à l'éclat des

*Musiciens déguisés en animaux*







*Voiture des musiciens tirée du «Grand défilé à cheval et à pied», Dresde 1709*

grandes solennités. Du fait que l'on y engageait des musiciens étrangers, italiens et hollandais, cette musique avait un caractère cosmopolite. La culture de la musique allemande incombait, à cette époque-là et pour longtemps encore, à la bourgeoisie, aux maîtrises et aux Collegia musica des universités.

Les solennités que la Chapelle de cour devait doter d'un accompagnement musical étaient, tout d'abord, comme nous le dirions aujourd'hui, de caractère sportif. C'étaient, il faut le dire, des tournois, des jeux d'adresse et la quintaine (un jeu de chevalerie qui consistait à percer de la lance un mannequin de bois) et autres. Ces jeux étaient introduits par les défilés solennels nommés «inventions» (il fallait «inventer» pour cela des choses toujours nouvelles, de plus en plus belles, de plus en plus éclatantes et de plus en plus excentriques) qui étaient abondamment



pourvus de groupes musicaux. Comme la cour n'avait en ces occasions qu'un seul but, celui de briller, ces fêtes étaient peintes et c'est à ceci que nous devons aujourd'hui nos informations exactes sur la composition et les tâches de la Chapelle musicale.

La noblesse, qui exploitait le peuple sans merci, avait suffisamment de raisons d'organiser des fêtes. Les mariages, les baptêmes, les anniversaires et même les décès devaient avoir un «cadre» musical, les princes étrangers qui étaient reçus comme hôtes, devaient être éblouis par l'éclat de la cour, et finalement la suite des saisons qui se traduisait par les courses en traîneaux en hiver, les chasses en automne, les fêtes des eaux en été, offrait des raisons suffisantes pour que les fêtes se suivissent sans interruption. Constatons ici aussi l'influence étrangère: le sculpteur italien Giovanni Maria Nosseni fut appelé à Dresde comme régisseur et décorateur (il y séjourna de 1575 à 1620) – ce qu'il créa, s'est conservé

*Fête de Diane sur les rives de l'Elbe, avec participation de la Chapelle de cour de Dresde; le 18 septembre 1719*





jusqu'à nous dans les tableaux du «peintre et bourgeois» Daniel Bretschneider. Ces inventions avaient avant tout pour théâtre le «Stallhof» (cour des écuries), construit en 1586 par l'architecte Buchner de Nuremberg, le Château, le Vieux marché et le Nouveau marché et enfin une attraction toute spéciale, l'Elbe. A partir de ces inventions, on passa très vite au drame musical, à l'opéra et au ballet qui, «inventés» en Italie, on le sait, purent très vite s'enraciner dans le terrain si propice de Dresde. A la même époque se situe l'activité du premier grand maître allemand dans ce domaine: Heinrich Schütz.

*Le premier grand  
maître allemand:  
Heinrich Schütz*

A l'âge de 26 ans, Heinrich Schütz fut cédé, en 1617, par le landgrave Moritz de Hesse-Kassel à l'électeur de Saxe, Johann Georg I<sup>er</sup>. Cette nomination avait été précédée par un échange de correspondance portant véritablement le caractère d'une petite guerre – à cette époque-là, l'artiste n'était guère plus qu'une marchandise entre les mains des grands. Le musicien tout comme la musique était un moyen de représentation. Lorsque Schütz arriva à Dresde, il y trouva un orchestre remarquable. Des instrumentistes hollandais, italiens, anglais et français avaient modifié de façon fondamentale le caractère de l'ancienne «chapelle». Les maîtres de chapelle italiens en avaient favorisé l'italianisation, mais aussi en même temps relevé le niveau artistique. Ainsi Schütz put, dès la première année de son activité, réaliser pour la visite de l'empereur Matthias, un cadre musical somptueux. Selon une vieille tradition on célébra une fête magnifique; on avait chassé du gibier dans l'Elbe afin que les seigneurs puissent le chasser de leurs bateaux, et les musiciens étaient condamnés à accompagner ce jeu cruel de sons délicieux. Devant le Château même on avait «fait une belle musique agréable à entendre». Le soir, en l'honneur des hôtes, on présenta un ballet accompagné de chant: «Apollon et les neuf muses», composé par Schütz.

Bientôt après il fallait organiser l'accompagnement musical d'une fête religieuse. Pour la célébration du centenaire de la Réforme, on présenta, sous la direction du nouveau maître de chapelle, un groupe musical composé de 6 organistes, 4 joueurs de luth, 1 joueur de tiorbe, 3 clavecinistes, 18 trompettes, 2 joueurs de grosse caisse et 16 chantres.

C'est à cette époque-là que se placent aussi les premiers déplacements de la Chapelle. En 1621, elle se rendit à Breslau, 6 ans plus tard à Mühlhausen. Ces tournées étaient motivées par des événements politiques. A Venise, le jeune Schütz avait fait connaissance avec le monde nouveau de l'opéra. Aussi n'est-il pas étonnant qu'en avril 1627, lors du mariage de la princesse Luise, fille du prince électeur, avec Georg, landgrave de Hesse, il eût conçu comme encadrement musical un opéra. Le texte





*Heinrich Schütz*

de cet opéra fut livré à Schütz par un de ses amis, Martin Opitz\*, c'était une traduction du premier opéra existant: «Dafne», dont la musique avait été conçue par Peri et Caccini et le texte par Rinuccini. Les vers suivants donnent une impression de cette traduction qui porte

\* Martin Opitz, chef de l'école poétique silésienne (1597-1639), poète allemand, connu en particulier par son «Buch von der deutschen Poeterey» (livre de la poésie allemande).



le caractère de l'école poétique silésienne. Le dieu Apollon poursuit la nymphe Dafne et lui dit:

«Demeure, nymphe, demeure; je ne suis pas ton ennemi  
que tu te sauves ainsi, ma lumière,  
comme un pauvre agneau se sauve devant le loup.  
Ma poursuite vient de ce que je t'aime.  
Dire que pour cette grande passion  
il ne pousse sur terre aucune herbe magique!  
A quoi me sert maintenant mon art  
grâce auquel en d'autres cas  
chacun peut être secouru?»

Malheureusement, la musique que Schütz avait écrite pour accompagner ce texte, a disparu, soit au moment de l'incendie du château de Torgau ou dans le grand incendie de Dresde en 1760 lorsque l'œuvre entière de Schütz disparut dans les flammes. Une perte irréremédiable pour l'histoire de l'esprit, de la musique et de l'art allemands!

Cet opéra que nous devons considérer comme une combinaison d'opéra et d'oratorio fut présenté durant les solennités du mariage au château de Hartenfels près de Torgau. «Le 13 les musiciens ont exécuté de façon très musicale une tragicomédie pastorale de Dafne.» Ces maigres notices permettent de penser que la cour prit plus de plaisir aux chasses et aux tournois qu'à la présentation de cet opéra qui est un fait si important dans l'histoire de la musique allemande. 311 ans plus tard, on exécuta à Dresde la première de la «Daphné» de Richard Strauss. Un meilleur avenir lui était réservé.

En 1628, Schütz partit pour la deuxième fois en Italie pour «se renseigner sur la nouvelle manière en usage à l'heure actuelle dans la musique». Cette «nouvelle manière» est due surtout à Claudio Monteverdi. Nous ignorons si ces deux grands musiciens se sont rencontrés. Tout semble le prouver, et l'œuvre composée à Venise: «symphoniae sacrae» (concerts religieux), permet de reconnaître l'influence de Monteverdi. Les musiciens de la Chapelle avaient de nouvelles tâches. Schütz avait ramené avec lui une nouvelle nuance de la répartition des instruments: violons, bassons, flûtes droites, chalumeaux, clairons, trombones, trompettes furent employés des façons les plus diverses. Les morceaux appartenant à la partie nommée le cantique des cantiques et qui n'ont pas grand'chose de commun avec la «religiosité» du titre sont charmants mais sont de véritables morceaux de musique de chambre très lyrique.

Un an plus tard, Schütz était de nouveau à Dresde. La ville traversa alors des temps difficiles. La guerre qui depuis plus de 10 ans sévissait en Allemagne, s'étendit jusqu'à la capitale de la Saxe. «Inter arma





*Salle géante du Château de Dresde, exécution d'un ballet*

silent musae», disait-on à cette époque-là, «les muses sont réduites au silence par les armes». Et la Chapelle de Dresde en ressentit durement les effets, elle eut bientôt de grandes difficultés. Les musiciens ne recevaient plus les gages qui leur revenaient, en une année ils ne reçurent guère plus que ce qu'ils auraient dû recevoir en un mois. Schütz s'employa pour ses musiciens. Il fit parvenir des pétitions à l'électeur. Lui-même demanda un congé en faisant remarquer que, «en raison des temps de guerre actuels, la société des instrumentistes et chantres était devenue si faible et réduite que l'on pouvait bien se passer de lui». Bientôt, de Copenhague où il était bien vu à la cour du roi, il revint à Dresde vers sa Chapelle. Il la retrouva dans la misère la plus profonde. La guerre avait répandu sur l'Allemagne une misère inimaginable. En 1632, la Chapelle ne comptait plus que 39 membres, et en 1639, elle



n'en comptait plus que 10. Et de nouveau, en 1637, Schütz demanda un congé pour Copenhague et il lui fut accordé. De retour l'année suivante, en 1638, il écrivit, à l'occasion du mariage du prince héritier de Saxe, pour la Salle géante du Château un grand ballet d'opéra allemand, «d'Orphée et d'Euridice». Malheureusement, on n'a conservé de cette œuvre que le libretto qui avait été pompeusement écrit par August Buchner. La musique a disparu. On pense que les dialogues étaient récités tandis que les chœurs étaient très richement composés. En 1673, cette œuvre fut représentée à Moscou par une troupe de théâtre de Dresde et selon la présentation de Dresde. Il est possible que la partition soit devenue la proie des flammes au cours de l'incendie de Moscou en 1812.

Il importait alors de reconstituer la Chapelle. Schütz connaissait «la méchanceté des temps actuels, opposés à l'art libre» et il savait que «les arts étaient étouffés par les armes et traînés dans la boue». Pourtant il ne désespéra pas. On peut le constater dans la célèbre pétition qu'il adressa le 7 mars 1641 à l'électeur. Il désirait que «l'on évite le déclin qui semble imminent et que l'on conserve à la cour de Votre Altesse au moins le germe de la musique». Il proposait d'engager quatre chantres et quatre instrumentistes adolescents pour former le noyau autour duquel se reconstituerait la future Chapelle. Il essaya d'intéresser l'électeur à ce projet par les mots suivants: «Qui sait si à l'heure actuelle et sous le poids des affaires gouvernementales, Votre Altesse ne sera pas, par eux, souvent réjouie dans son âme et n'en sera pas bénie par le Seigneur par une longue vie en santé et autres satisfactions désirées par Votre Altesse?»

Tout d'abord, le prince ne voulut rien savoir de ce projet. Ce n'est que plus tard, lorsqu'il dut redouter que sa renommée puisse souffrir de ce qu'il n'avait plus de chapelle représentative, qu'il se décida à réaliser la proposition. C'est ainsi que cinq ans plus tard déjà (1647), la Chapelle de Dresde comptait de nouveau 21 musiciens.

En 1642, Schütz avait fait de nouveau un séjour à Copenhague, le troisième. Le poète-musicien Johann Rist, un prêtre protestant, s'en plaignait et donnait en même temps les raisons pour lesquelles Schütz fuyait sa patrie:

«Mais comme la guerre, la rapine et l'incendie  
ne connaissent nulle part ni vertu ni art  
et de même que les maudits crimes et tortures  
ont malheureusement pris le dessus  
partout et particulièrement en Saxe,  
Monsieur Schütz est parti vers le Nord.»

En 1645/46, Schütz fuit encore une fois Dresde, se dirigeant cette fois vers Weissenfels où vivait sa sœur, devenue veuve. Il n'en oublia pas



pour cela la Chapelle de Dresde. Il voulait que la Chapelle «soit de nouveau célèbre et en état de briller parmi les autres chapelles protestantes et puisse facilement être louée.»

Après la signature du traité de paix que Heinrich Schütz salua de façon enthousiaste avec le chant de grâce «Donne-nous la paix», un motet de 5 voix faisant partie de la «Geistliche Chormusik» (chorals musicaux) de 1648, la vie musicale fleurit de nouveau à Dresde. En 1650, à l'occasion d'un double mariage, fut présenté un grand spectacle d'opéra: «Paris et Hélène». Le texte était dû à un poète de cour saxon, David Schirmer, la musique probablement à Heinrich Schütz, mais il n'en a été conservé, une fois de plus, aucune note. Lors de cette présentation, un chanteur se produisit nommé Georg Kaiser qui avait une gorge si étonnante que – comme Schütz l'écrit lui-même en plaisantant – «il fallait de temps en temps la laver avec une cruche de vin». Schütz parla encore une fois de ce chanteur en 1651 lorsqu'il s'adressa de nouveau à l'électeur. Le paiement des honoraires avait été suspendu, les caisses de l'Etat étant vides, et Schütz dut plus d'une fois les avancer. En parlant de cette basse, il déclara qu'il avait «mis son manteau et sa camisole au mont-de-piété et couchait sur la paille comme un porc dans sa loge». Il décrivit avec insistance «les lamentations, la misère et les plaintes de toute la compagnie des pauvres parents des membres de la Chapelle qui vivent dans une telle misère qu'une pierre en serait touchée», et il conclut: «Je trouve qu'il n'est ni louable ni chrétien que dans un tel royaume l'on ne puisse ou ne veuille entretenir 20 musiciens et vis dans l'humble espoir que Votre Altesse se ravisera.»

En 1655, Heinrich Schütz, âgé de 70 ans, put enfin déposer sa charge de maître de chapelle et partit chez sa sœur à Weissenfels pour y trouver «son dernier refuge dans ce monde».

A la cour de Dresde, la musique italienne prenait une importance de plus en plus marquée. A la tête de la Chapelle se trouvait Giovanni Andrea Bontempi, compositeur, architecte, historien et castrat qui avait auparavant dirigé la chapelle du prince héritier, Johann Georg, et le disciple de Schütz, Christoph Bernhard. Dans l'orchestre se trouvait en tant que premier violon solo de la Chapelle de l'électorat de Saxe, C. Chr. Dedekind, compositeur de lieder de grande classe religieux et profanes, tandis que son collègue, Johann Jakob Walther, un des violonistes allemands les plus remarquables du 17<sup>e</sup> siècle, se restreignit dans ses compositions à son instrument.

Lorsque Heinrich Schütz mourut à Dresde, le 6 novembre 1672, dans sa 87<sup>e</sup> année, ce fut une question d'honneur pour les membres de la Chapelle de lui chanter un chant funèbre sur l'invitation que leur adressa le magister Herzog lors de la levée du corps: «Et vous, nobles musi-

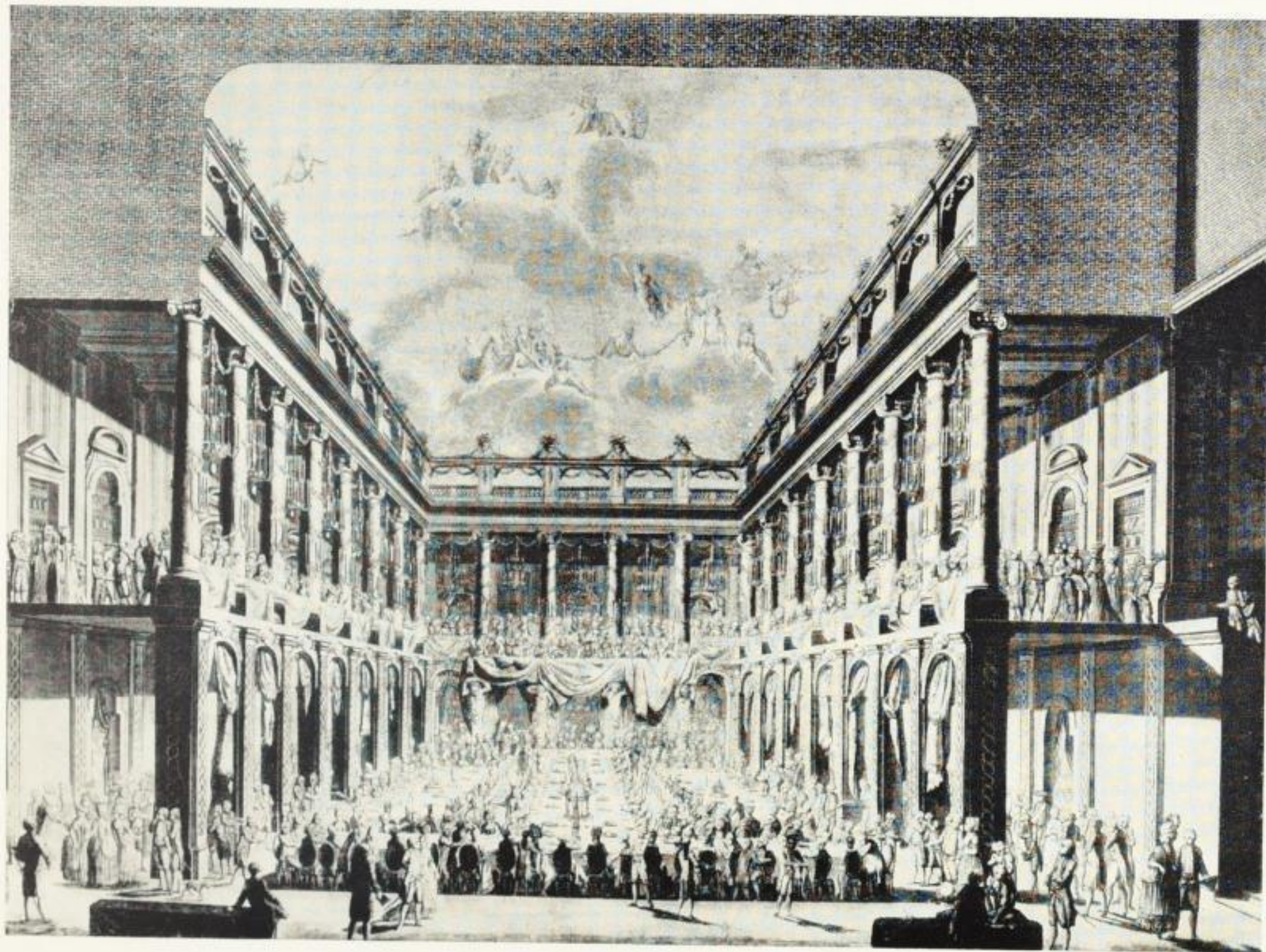


ciens, vous, virtuoses et fidèles disciples de votre sénieur aux cheveux blancs, entourez et accompagnez à son tombeau de vos pleurs le corps du maître de chapelle défunt!» Les pleurs étaient destinés au «père des musiciens allemands». Heinrich Schütz a conservé ce titre dans l'histoire de la musique allemande.

*Dresde – haut-lieu  
de l'italianisme –  
brillante époque sous  
la direction de Hasse*

Ainsi les portes étaient grandes ouvertes à la musique italienne. Le 27 janvier 1666, on avait inauguré à Dresde le premier opéra situé près du Taschenberg (en «pierre dure de Pirna», mais «d'architecture italienne»). Il se trouvait entre le palais de Taschenberg et le Château, avec lequel il était relié, et il fut inauguré avec l'opéra «Il Tesseo» de Giovanni Andrea Moneglia. Il s'agit ici aussi d'un ballet pantomime avec coulisse de chœur. En 1672 apparaît une nouvelle «Daphné» dont le compositeur était G. A. Bontempi déjà cité. On peut remarquer dans cette œuvre un caractère allemand, une sorte de transition dans le domaine de l'opérette, puisqu'on y introduit un chasseur, un être humain qui éprouve envers Daphné plus de ferveur qu'Apollon.

*Le théâtre situé près du Taschenberg*





Christoph Bernhard, disciple de Schütz, créa la musique du fameux ballet des planètes présenté en 1678 et qui est à la fois jeu de scène tout en possédant une certaine solennité. Le compositeur, déçu par le traitement qui lui fut réservé, à lui, l'Allemand, préféra partir pour Hambourg où il exerça une activité fructueuse en tant que chantre des cinq églises principales. Plus tard il revint à Dresde.

Les artistes allemands et italiens étaient ainsi constamment en compétition. Souvent et plus particulièrement avec le successeur de Bernhard, N. A. Strungk, il y eut de graves disputes avec les «musiciens italiens», mais ceux-ci gardèrent le dessus. Dresde était un haut-lieu de l'italianisme. Et d'autres villes ne le lui cédaient en rien. L'Allemagne, divisée après la guerre en d'innombrables petits Etats, n'écouta pas les exhortations d'un Friedrich von Logau\* : «Allemagne libre, aie honte de cette vile platitude!» qui furent reprises par d'autres poètes, particulièrement par Andreas Gryphius\*.

Un budget de la Chapelle, datant de l'année 1666, permet aisément de reconnaître la préférence évidente accordée à la musique italienne. Quatre Italiens étaient engagés comme maîtres de chapelle, comme vice-maître de chapelle, outre un autre Italien, un Allemand, Christoph Bernhard, dont nous avons déjà parlé. L'Italien recevait 800 thalers tandis que l'Allemand n'en recevait que 500 . . .

C'est aussi les Italiens qui donnèrent le ton dans la Dresde «augustine», la Dresde d'Auguste II et celle de son fils, Auguste III.

Et ainsi fut prouvé avec éclat que les soins accordés à l'art servaient absolument les princes. Les arts étaient juste ce qu'il fallait pour rehausser l'éclat de la cour, augmenter la renommée de l'aristocratie. A l'aide de l'art on fit de la politique. Le peuple, bien sûr, n'y participait pas, il lui revenait seulement de créer les moyens afin que les merveilleux édifices puissent être construits, afin que les fêtes éclatantes puissent être célébrées.

En 1719, on célébra encore une fois un mariage à Dresde. Le prince héritier qui devait être plus tard le roi Auguste III, épousait l'aînée des filles de l'empereur Joseph I<sup>er</sup>, Maria Josepha. Cette union avec la maison impériale allemande était d'une très grande importance politique et devait être fêtée en conséquence. La fête se déroula selon l'exemple célèbre, l'exemple de Dresde qui avait entre temps acquis un renom européen et était imité par de nombreuses cours de l'Europe du Nord. Ceci se répéta durant ces journées de septembre avec une pompe plus éclatante encore que de coutume. On avait même construit un opéra après avoir fait de l'opéra de Klengel la Chapelle de cour. Le nouvel

\* Poètes allemands du 17<sup>e</sup> siècle.



**Verzeichnuß**  
 Derer Hürth: Hächst: samptl. Capell:  
 Bedienten Anno 1680.

Verzeicheri: I Chor:

1000. $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$	Vincenzo Albrici	Maestro della Capella
700. $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$	Giuseppe de Novelli	Vice Maest di Cap
800. $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$	Gabriele Angelo de Battistini	Sopr.
700. $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$	Antonio Fidi	Contralti
600. $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$	Paul Sepp	
700. $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$	Donato de Amaducci	Tenori
700. $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$	Galeazzo Presenti	
700. $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$	Antonio Cottini	
700. $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$	Johann Säger	Bassi
400. $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$	Johann Heinrich Kittell	
500. $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$	Pietro Paolo Morelli	Artista
1000. $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$	Domenico de Melani	
700. $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$	Christian Kittell	
9200. $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$		

*Liste des membres de la Chapelle à l'époque de la prédominance italienne, 1680*

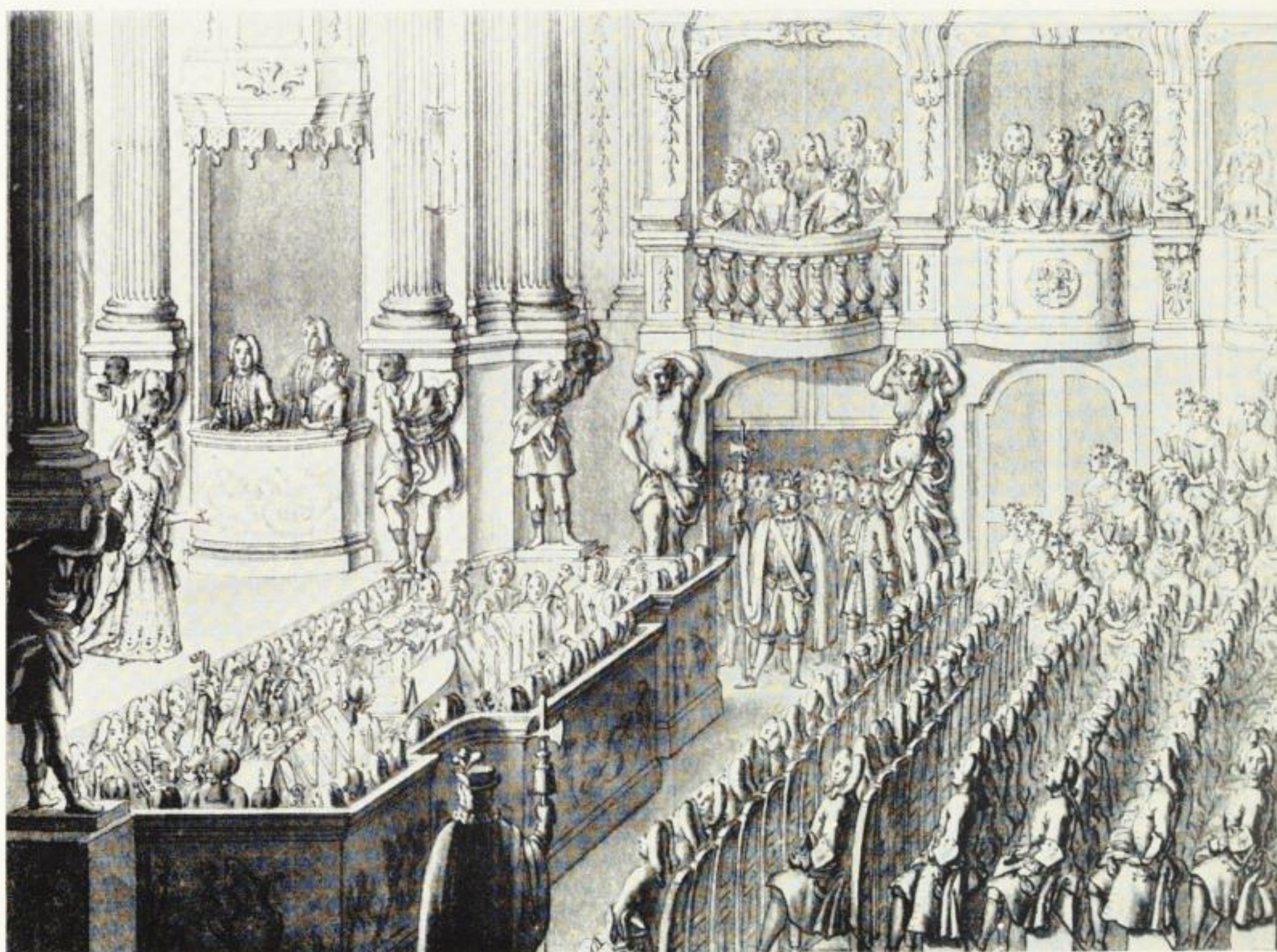
opéra fut réalisé selon les plans du premier architecte de cour, Matthäus Daniel Poepelman. Des centaines de mineurs de Freiberg en avaient creusé les fondations. L'intérieur fut aménagé par Alessandro et Girolamo Mauro, représentants à Dresde et à Varsovie du style de Bibiena. Les caryatides furent créées par Permoser. Cet édifice pompeux était le plus grand théâtre d'Allemagne et l'un des plus grands d'Europe. La salle permettait une affluence de 1500 à 2000 spectateurs (les chiffres



varient), la scène avait une profondeur de 32 mètres et une largeur de 11,40 mètres. Aussi permettait-elle la pompe et les merveilles de présentation qui étaient caractéristiques pour les opéras de cette époque-là, l'opéra « vénitien » et « napolitain ». Ce théâtre fut inauguré le 3 septembre 1719 avec la présentation de l'opéra « Giove in Argo ». Le compositeur en était Antonio Lotti qui était arrivé le 5 septembre 1717 dans la résidence saxonne venant de Venise avec une troupe d'opéra. Cette troupe comprenait les artistes les plus célèbres de l'époque. Lotti a laissé 20 opéras bien que la partie capitale de son œuvre soit dans le domaine de la musique religieuse qui, à cette époque-là, à Dresde n'était pas moins recherchée que l'art musical dramatique.

Le changement de confession d'Auguste II mena à la création obligatoire d'une musique religieuse catholique. La première messe catholique dans le château de Moritzburg fut, de ce fait même, accompagnée par la « Chapelle du roi de Pologne et prince électeur de Saxe ». Le service religieux dans l'église de la cour inaugurée en 1751 et qui connut plus

*L'opéra du Zwinger · La scène et l'orchestre durant la représentation de « Teofane » de Pallavicini et Lotti, 1719*





tard, à l'époque de Hasse et de Carl Maria von Weber, son apogée, fit désormais partie des obligations de l'orchestre de Dresde, sans tenir compte de la confession des membres. Reissiger et Naumann qui furent maîtres de la chapelle religieuse, Richard Wagner qui se prononça pour son renouvellement en faveur de la musique purement vocale, étaient des protestants. Les fascistes interdirent en 1939 la musique religieuse dans la chapelle de la cour. Aujourd'hui elle connaît, dans l'église de la Cour restaurée, une nouvelle floraison aux soins de laquelle les membres de la Staatskapelle participent.

On peut s'imaginer l'éclat artistique qui de l'opéra retombait sur toute la ville de Dresde, grâce à un rapport contemporain datant de 1718 et dans lequel il est exprimé: «Quant aux spectacles, ce que l'on admire le plus parmi eux, c'est l'opéra italien. Tous les arts et toutes les sciences semblent s'y réunir pour le plaisir pur; les gages extraordinaires que le roi accorde aux artistes, ont attiré à Dresde venant d'Italie, le pays de la haute école de la musique, les maîtres les meilleurs excellant dans cet art. Lorsque Senesino et Berselli chantent la musique créée par Lotti, on entend tout ce que la musique a de beau et de tendre. L'orchestre tout entier est composé des meilleurs instruments. La scène est probablement plus petite que celle de Vienne, mais la répartition des rôles et le jeu des artistes sont incomparables.» Outre les voix de soprano dont on vient de parler, il faut encore nommer un contralto célèbre, Tesi, et la «comtesse des cantatrices», Margherita Durastanti.

L'orchestre est composé des meilleurs instruments ... En vérité, la Staatskapelle comprenait – comme c'est encore le cas aujourd'hui – les meilleurs instrumentistes, les violonistes les plus capables de leur époque, par exemple Pantaleon Hebenstreit et le meilleur de tous, le violoniste Johann Georg Pisendel, qui fit partie de la Chapelle de 1712 jusqu'à sa mort en 1755, et qui était considéré comme «l'âme», comme le véritable éducateur de l'orchestre de Dresde. On le considéra comme le meilleur violoniste de son temps, un virtuose et Konzertmeister qui, selon la coutume de direction double de cette époque-là, devait conduire l'orchestre; il était de plus un compositeur remarquable et, en tant que tel, un «esprit artistique de qualités personnelles très accusées», selon le jugement d'Arnold Schering. On pense que Jean-Sébastien Bach a écrit ses suites et sonates pour un seul violon pour Pisendel. Il reçut du joueur de luth de la Chapelle, Silvius Leopold Weiss, qui créait lui-même des œuvres de valeur pour son instrument, des impulsions pour la composition d'œuvres pour luth. Les joueurs d'instruments à vent, ainsi les joueurs de hautbois Antonio et Carlo Besozzi (père et fils) et le flûtiste Pierre Gabriel Buffardin, contribuèrent, eux aussi, à la gloire de l'orchestre de Dresde. Händel, Telemann, les frères Graun



entre autres furent auditeurs de ces exécutions étonnantes. Händel y recruta les meilleurs joueurs pour son entreprise théâtrale de Londres. L'adjoint du maître de chapelle italien Lotti que nous avons déjà nommé, était un Allemand natif de l'Allemagne moyenne: Johann David Heinichen, né en 1683, décédé à Dresde en 1729. Il fit partie de la maîtrise de Saint-Thomas aux temps de Schelle et de Kuhnau, fut ensuite avocat à Weissenfels et se voua bientôt à la musique. Il le fit avec le plus grand succès. En Italie où il séjourna quelques années pour faire des études, on représenta plusieurs de ses opéras. Il n'eut pas moins de succès à Dresde lorsque le prince électeur l'eut fait rentrer dans sa patrie en 1717. Il s'acquit ici un grand renom en tant que compositeur d'œuvres pour orchestre et de musique de chambre; sa musique religieuse qui faisait partie de ses obligations contractuelles, était aussi appréciée. Il participait également et largement aux grandes solennités à l'occasion de mariages.

En 1720 s'élevèrent des différends entre le maître de chapelle, Heinichen, et quelques chanteurs, et le prince électeur mit rapidement fin à ce

*Johann Georg Pisendel, violoniste*



*Pierre Gabriel Buffardin, flûtiste*







*Johann Adolf Hasse*

différend: il ferma l'opéra. Le différend n'avait certainement été qu'un prétexte car l'entretien de l'opéra était très coûteux et les caisses de l'Etat étaient vides encore une fois. Mais la cour ne supporta pas longtemps cet état des choses. Dès 1726 il y avait de temps à autre des représentations et vers la mi-septembre 1731 s'annonça une nouvelle floraison de l'opéra de Dresde. Encore une fois et peut-être encore plus qu'auparavant, Dresde devint le centre de la culture musicale européenne. Cette nouvelle époque de floraison est liée au nom de Johann Adolf Hasse qui, à l'âge de 32 ans, vint d'Italie où il était véritablement adoré, à Dresde, amenant avec lui sa femme, Faustina Bordoni, une des plus grandes cantatrices de tous les temps. Hasse fut engagé comme





*La cantatrice Faustina Hasse née Bordonni*

«primo maestro di capella, di S. M. il Re di Polonia», Auguste II, qu'il servit encore durant trente ans.

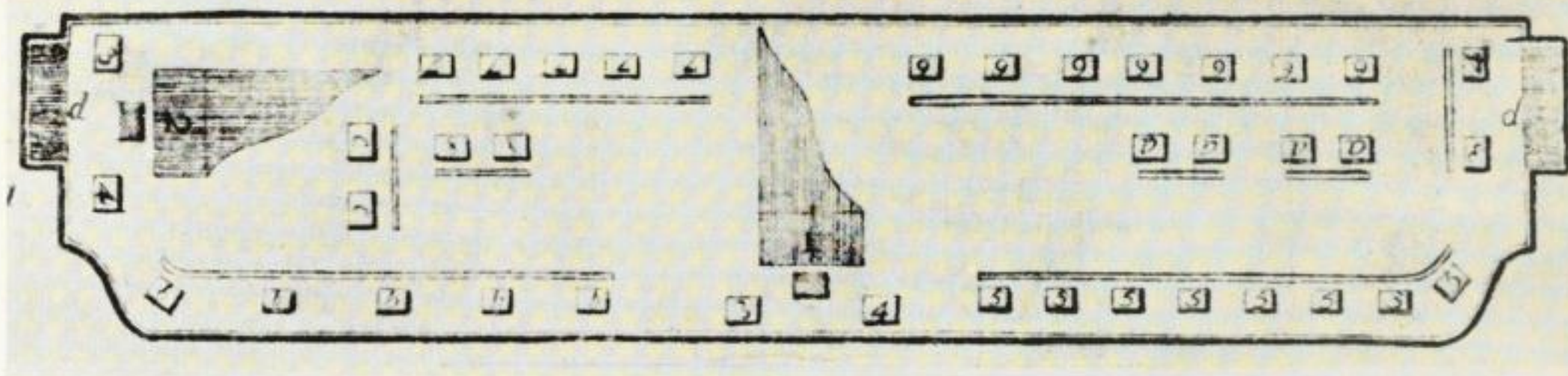
Le 13 septembre 1731 fut représenté l'opéra de Hasse «Cleofide»; Faustina Bordonni détenait le rôle principal. Les costumes et les bijoux provenaient de Nuremberg et même de Venise. L'argent ne jouait aucun rôle. On dépensa 11 000 thalers: éclat de la cour. Les époux Hasse étaient, eux, le triomphe du théâtre. Les contemporains ont émis ce jugement: «... Ce ménage extraordinaire peut passer pour le moment pour les plus grands virtuoses de musique de toute l'Europe.» Avec le titre de maître de chapelle du roi de Pologne et prince électeur de Saxe, Hasse quitta Dresde la même année encore une fois pour y revenir définitivement en 1734. Il y revenait pour y régner. Jusqu'en 1756, il présida la



vie musicale de Dresde en tant que – c'est ainsi qu'on le nommait – «roi allemand non couronné de l'opéra italien». Cette expression montre bien l'ambiguïté dans ce domaine: le roi de l'opéra italien – l'Italie, Venise étaient les modèles pour la Dresde de Hasse dans laquelle bientôt la tour élancée de l'église de la Cour créée par Chiaveri allait se dresser. L'opéra napolitain avec la pompe de ses mises en scène et l'éclat des voix des exécutants lui servit de prototype pour ses opéras dont les titres font allusion au modèle italien: Arminio, Semiramide, Leucippo, Natale di Giove, Attilio Regolo, Ipermestra, Solimano, Olimpiade. Le librettiste de Hasse était Pietro Trapassi qui se nommait Metastasio, le librettiste de l'opéra italien contre qui Gluck dirigea sa réforme de l'opéra. Mais Hasse était le roi *allemand* de l'opéra italien. Né en 1699 à Bergedorf près de Hambourg, il n'avait jamais oublié son origine allemande, comme l'exprime le mot qui n'a d'ailleurs aucune confirmation historique: «Il caro, il divino Sassone» – ainsi qu'on le nommait en Italie. Kretzschmar, un éminent chercheur dans le domaine musical, prétend à propos de son opéra «Arminio» que «dans la plus large expression sans contrainte de la douleur et dans la tendresse que l'on ressent profondément, s'exprime très clairement la sensibilité allemande». On y retrouve aussi des traces de chants populaires allemands. Devant les chercheurs allemands qui étudient les valeurs nationales de notre héritage culturel, le chapitre Hasse s'ouvre encore comme un domaine en friche! L'importance de Hasse en tant que chef d'orchestre et organisateur est absolument reconnue. Son orchestre avait une réputation mondiale. Jean-Jacques Rousseau ne se contenta pas de noter dans son «Dictionnaire de musique» datant de 1767 la place respective des joueurs selon Hasse, mais note encore à ce propos: «Celui qui est le mieux distribué et forme l'ensemble le plus parfait, c'est l'Orchestre de l'Opéra du Roi de Pologne à Dresde, dirigé par l'illustre Hasse». Dans le Dictionnaire des compositeurs et musiciens de Gerber on déclare à propos de la qualité de la Chapelle «que lorsqu'on voyait tout l'orchestre au travail, on ne pouvait avoir, en considérant les violonistes, d'autre impression que celle-ci: que les bras avec lesquels ils conduisaient l'archet, étaient mus en commun et de façon irrésistible par un mécanisme caché». Le bombardement de Dresde en 1760 détruisit toutes les partitions qu'il possédait et en outre des œuvres manuscrites de Heinrich Schütz. Les conséquences de la guerre de sept ans rendaient impossible de conserver un opéra, et Hasse s'enfuit vers Venise. C'est là qu'il mourut en 1783. Il y est enseveli dans une petite église non loin du Palazzo Vendramin dans lequel se termina la vie de Richard Wagner. Lorsque Hasse quitta Dresde, le triomphe et la domination du théâtre de cour en Allemagne prirent fin. On peut constater de timides essais



*Distribution de l'Orchestre de l'Opéra de Dresde, dirigé par le S<sup>r</sup> Hasse.*



*Distribution de l'orchestre dirigé par Hasse, selon le dictionnaire de Rousseau, 1767*

pour réaliser un théâtre «bourgeois». Les frères Mingotti vinrent d'Italie en Allemagne et on les rencontre aussi à Dresde. Gluck vint également à Dresde avec une troupe théâtrale en 1747. Il présenta sur la scène de plein air de Pillnitz sa *serenata teatrale* «Le Nozze d'Ercole e d'Ebe», un jeu de berger qui permet déjà de reconnaître la main hardie et originale du futur maître.

En juillet 1746, Angelo Mingotti avait ouvert dans le Zwinger, près du pavillon de rempart, un petit théâtre intime. Cette construction de bois fut dès 1748 détruite par un incendie. Ce qui est décisif, c'est que cet édifice était accessible à un public payant, donc une démocratisation du théâtre, même s'il était encore uni à la scène de cour comme, en quelque sorte, une «dépendance» de celle-ci.

Puis vint encore une fois un chef de troupe italien, Pietro Moretti. Il construisit dans le village italien un théâtre, la Comédie, qui de 1755 à 1841, c'est-à-dire jusqu'à l'inauguration du premier théâtre de Semper, fut la scène de représentations plus intéressantes qu'importantes du théâtre musical de Dresde. Naumann, Paër, Morlacchi, Weber, Marschner et Reissiger y ont exercé leur activité. Ce théâtre assista au crépuscule de l'opéra italien et à l'aube de l'opéra bourgeois allemand tel qu'il est issu avant tout des troupes ambulantes qui avaient créé le mouvement des comédies musicales.

A cette époque-là, Mozart séjourna aussi à Dresde, dans la maison de Koerner. Peu à peu ses œuvres destinées à l'opéra s'imposèrent à Dresde. La cour se montra d'abord et pour des raisons compréhensibles, très réservée envers l'auteur des «Noces de Figaro». Une curiosité d'ailleurs typique: «La flûte enchantée» fut inscrite en 1794 sous le nom de «Flauto Magico» au répertoire, «Figaro» et «Don Giovanni»



furent, vers la même époque, amalgamés et présentés sous le nom de «Amanti foletti».

Des troupes de théâtre allemandes vinrent à Dresde et y présentèrent des pièces musicales. Ainsi le fils d'un marchand de comestibles fins, Joseph Seconda, loua le petit théâtre situé près du Linckesches Bad (l'établissement de bain de Lincke) et y présenta de 1790 à 1816 des œuvres de Mozart, de Beethoven et de Weber («Silvana»). De 1813 à 1814, la troupe de Seconda fut dirigée par un personnage célèbre: E. T. A. Hoffmann. Même au temps de Weber, le théâtre du Linckesches Bad qui avait été amalgamé au théâtre de cour, jouait un grand rôle dans la vie musicale de Dresde.

Un des piliers du pont qui unit l'époque de Hasse à l'époque de Weber, fut l'éminente personnalité d'un musicien qui avait à cette époque-là une célébrité mondiale et qui est, à l'heure actuelle – d'ailleurs à tort – complètement oublié: Johann Gottlieb Naumann, qui en 1776 prit la direction de la Chapelle. On peut considérer ce musicien natif de Dresde comme l'un des prophètes de l'opéra national allemand et ainsi comme un précurseur de Carl Maria von Weber et de Richard Wagner. En tant que brillant organisateur, il sut non seulement réformer l'institut de Dresde, mais fut encore appelé à Stockholm où il réorganisa la chapelle de la Cour suédoise et jouit d'un grand renom comme compositeur d'opéra. Il avait passé, lui aussi, par l'école italienne, mais le cercle patriotique de Dresde qu'il fréquentait, lui inspira l'idée d'un opéra allemand teinté de romantisme. De ce cercle faisaient partie l'ami de Schiller: le père de Theodor Koerner, les poètes Meissner et Lindemann, le peintre Graff de même que Zingg et d'autres représentants de la vie intellectuelle de Dresde. L'œuvre de Naumann a passé avec son époque. Pourtant son activité méritoire vaut bien d'être sans cesse rappelée. Et dans une histoire de la Staatskapelle de Dresde, son nom ne doit pas manquer, d'autant plus que c'est à lui que l'on doit les premières impulsions pour arriver à ce que la Chapelle donne des concerts en dehors du service de cour. Dans ce domaine il fut encore une fois un précurseur de Weber et de Wagner. C'est à Naumann qu'est due la poursuite des activités de l'opéra de Dresde qui demeura parfaitement viable malgré les désordres de la guerre napoléonienne.

Outre Naumann qui demeura en service jusqu'à sa mort en 1801, il faut noter deux autres musiciens importants nés également à Dresde, des fils de membres de la Chapelle: Franz Seydelmann (1748–1806) qui fut d'abord lui-même membre de la Chapelle et fut ensuite envoyé par le prince électeur en Italie avec Josef Schuster (1748–1812) pour y recevoir une formation de compositeur. Tous deux travaillèrent plus tard avec Naumann en tant que maîtres de chapelle et acquirent de





*Josef Schuster*

l'importance pour la comédie musicale qui en était à ses débuts. Schuster eut, grâce à ses œuvres de musique de chambre, une influence positive sur Mozart. Faisait alors partie de la Chapelle le joueur d'alto originaire de Bohême (Warnsdorf), Joseph Schubert (1757–1833), un compositeur extrêmement créateur dont les concerts instrumentaux peuvent même concurrencer les œuvres du grand Schubert.

Sous le successeur de Naumann, l'Italien Ferdinando Paër (1771–1839), compositeur de 43 opéras, très estimé en son temps, les représentations se distinguaient par leur niveau extraordinaire. Paër avait été engagé en 1802 à Dresde et y poursuivit ses activités jusqu'à ce que Napoléon l'emmena en 1806 à Varsovie, à Poznan et même à Paris. Nous pouvons nous en rendre compte dans les notes d'un contemporain, correspondant du journal «Der Freimuethige» (l'homme franc), notes datant de février 1803 et dans lesquelles il souligne l'esprit de





*Franz Seydelmann*

collectivité régnant dans la Chapelle: «Parmi les phénomènes les plus surprenants et les plus réjouissants qui caractérisent le monde artistique allemand, on peut citer sans crainte de contredit, surtout en ce qui concerne la perfection musicale, les représentations de l'opéra italien de notre ville. Bien que l'emplacement et les autres conditions des représentations ne conviennent qu'à l'opéra comique et en outre bien qu'il n'y ait surabondance de bonnes voix et d'artistes de renom, la précision et la pureté admirables de l'orchestre unies au talent incomparable du grand ténor Benelli et à la merveilleuse entente des autres chanteurs qui n'ont pourtant pas des voix aussi brillantes, compensent malgré tout merveilleusement tout cela. Une seule représentation de l'opéra bien connu «Il matrimonio segreto» et particulièrement la fameuse polonaise de Benelli au premier acte suffisent pour vous récompenser des inconvénients d'un voyage hivernal à Dresde. Il n'existe dans l'orchestre aucun



instrument qui ne tienne compte des autres et n'y ait égard, et tout talent individuel semble n'œuvrer que dans l'esprit de l'ensemble, ils renoncent à se faire remarquer et n'agissent que dans l'ensemble.»

La direction de Paër marque l'époque des soins systématiques accordés aux opéras de Mozart. Pour ne mentionner qu'une des œuvres de Paër lui-même, il présenta à Dresde en 1804 un de ses opéras, «Leonora, o l'amore coniugale» qui reprend le thème de «Fidelio».

En 1814, les autorités d'occupation des alliés antinapoléoniens pensèrent un moment dissoudre le théâtre et la Chapelle de Dresde. Il en fut autrement. Le gouverneur général russe, le prince Nicolas Repnine, s'opposa à ce projet. Il était homme du monde très cultivé et s'intéressait extrêmement à l'art et avant tout à la musique. Un décret en date du 23 août 1814 assura l'existence de la Chapelle et on doit à Repnine la création d'un ensemble national formé du théâtre allemand et de l'opéra italien et placé sous la direction de Friedrich Joseph von Racknitz. La proposition de Repnine qu'une commission qui comprenait entre autres le conseiller de la Cour d'appel, le Dr. Gottfried Koerner (le père de Theodor Koerner) était chargée de réaliser, semblait combler les désirs de nombreux patriotes: fonder un opéra national allemand. Au début de la saison 1814/15, Winkler, le secrétaire secret aux archives, prit, muni du titre de conseiller de cour russe, la tête du théâtre de Dresde en tant que premier intendant bourgeois. Mais le retour du roi August Friedrich rentré de captivité en juin 1815, changea les destins. A partir du 1<sup>er</sup> janvier 1817, le théâtre de Dresde fut de nouveau et définitivement théâtre de cour. Il perdit ainsi totalement son caractère d'institution d'Etat. Malgré tout, Dresde devint le berceau de l'opéra national allemand, grâce à celui qui bientôt devait prendre la direction de l'orchestre: Carl Maria von Weber.

Depuis 1810, Francesco Morlacchi (né en 1784 à Pérouse, décédé en 1841 à Innsbruck) était intendant de l'opéra italien. Il avait été engagé à vie en 1811. Durant 30 ans il conserva cette charge, de 1817 à 1826 aux côtés de Carl Maria von Weber. Aussi critiques que nous soyons à l'égard de Morlacchi, nous ne devons pas d'autre part oublier que nous lui devons la sauvegarde des fières traditions qui sont décrites dans ce rapport contemporain de 1803 et la création d'un fonds de retraite pour les membres de la Chapelle. Il voulait aussi créer à Dresde une «école pour la formation musicale», un «Conservatorio o liceo musicale», et ceci en tant qu'institution d'Etat. Le projet qu'il avait soumis au prince Repnine, ne put malheureusement être réalisé, et Dresde dut longtemps encore, 138 ans, attendre la fondation d'une école supérieure de musique.

*La victoire de l'opéra allemand – œuvre de Carl Maria von Weber*





*Le prince Repnine*

Carl Maria von Weber avait pris ses fonctions à Dresde le 30 janvier 1817 en tant qu'intendant de «l'opéra allemand» qui était considéré comme un «département» au sein du théâtre de cour. Dans le théâtre de Linckesches Bad déjà mentionné, l'opéra allemand avait déjà trouvé un domicile grâce aux représentations de troupes ambulantes. Lorsque la dernière d'entre elles, celle de Secunda, termina son activité à Dresde par la présentation de la «Silvana» de Weber, «la direction générale dut penser à fonder elle-même un opéra allemand pour Dresde», répondant ainsi aux désirs de la population. Le chambellan comte Heinrich von Vitzthum fut nommé «directeur général de la Chapelle musicale royale et du Théâtre de cour» (n'oublions pas de constater que la Chapelle avait le pas sur le théâtre de cour; ce titre démontre clairement que le théâtre de cour était sorti



de la Chapelle). Von Vitzthum imposa l'engagement de Weber ce qui ne plut pas particulièrement au ministre compétent, le comte von Einsiedel. Il se rendit très bien compte que la création d'un «opéra allemand» à Dresde était un effet de l'enthousiasme national qui s'était emparé du peuple allemand au moment de la guerre de libération. Aux yeux de la cour, la Saxe n'y avait pas joué un rôle éclatant. Et l'on voulait, avec un «opéra allemand», accorder une place de choix à la pensée d'un théâtre national. Et on mettait justement à sa tête le compositeur de «Leyer und Schwert» (Lyre et Epée), le créateur d'une cantate intitulée «Kampf und Sieg» (combat et victoire), qui s'était déjà attiré le discrédit de la cour de Berlin. Von Einsiedel essaya par tous les moyens d'empêcher l'engagement de Weber. C'est au comte von Vitzthum que l'on doit que Weber reçut, le jour de Noël 1816, la nouvelle que le roi, bien qu'il ait chargé Vitzthum de trouver «un sujet meilleur marché» que Weber, avait autorisé son engagement. Le roi n'était pas seul à s'opposer à Weber, ses ministres et toute la cour, toute la noblesse étaient contre Weber, pour Morlacchi et les Italiens. C'est pourquoi von Vitzthum n'arriva pas à ce que Weber ait une position analogue à celle de Morlacchi. Il était subordonné à l'Italien, mais pas pour longtemps. Ses dons, son génie remportèrent la victoire.

Nous ne considérons ici l'activité de Weber à Dresde que du point de vue de sa charge de maître de chapelle. Nous supposons que l'on sait qu'avec le «Freischütz» il créa l'opéra national allemand, qu'avec «Euryanthe» il réalisa le passage au drame musical et qu'avec «Obéron» il écrivit un délicieux conte musical. Ainsi il créa cette œuvre artistique, «l'opéra allemand». Il réalisa la création de cette *institution* «l'opéra allemand» en commun avec la Chapelle à laquelle il fut présenté solennellement avec le titre de directeur musical, le 17 janvier 1817. Cette partie de l'histoire de l'orchestre est décrit par Max Maria von Weber comme suit:

«Weber n'était pas un orateur, la masse l'oppressait, mais il prit la parole car il sentait bien qu'il fallait ici imposer le respect et montrer une attitude décidée et franche en opposition aux conditions obscures et mal définies avec lesquelles on l'accueillait. Il demanda cordialement aux membres de lui faire confiance et leur assura qu'il s'emploierait activement à défendre leurs intérêts et qu'il les protégerait. Et il termina son allocution par une clause qui n'avait jamais encore été prononcée dans ce milieu où l'on attachait beaucoup de prix aux formes très subtiles: «Mais, par contre, j'attends de vous en tant que votre chef une obéissance absolue. Je serai juste, mais d'une sévérité extrêmement rigoureuse envers tous sans tenir aucun compte de la personne et plus encore envers moi-même.» Ces mots furent, pour ces gens, habitués





*Carl Maria von Weber*

depuis des générations à n'entendre exprimer par ceux qui les dirigeaient que des désirs, comme le sifflement d'un fouet et dressèrent les deux tiers d'entre eux contre lui, bien qu'on l'entourât en le félicitant, lui et l'institut, et qu'on le priât d'accorder sa bienveillance. Ceux qui se montrèrent le plus hostiles en quittant la salle de répétitions où la présentation avait eu lieu, furent deux clarinettistes, les frères Rothe qui préconisèrent une résistance presque ouverte contre ce jeune «directeur musical» impertinent, disant que jamais le plus célèbre des maîtres de chapelle ne se serait permis de parler ainsi avec le célèbre orchestre.



Il est étonnant de constater que ces deux musiciens de mérite qui étaient en même temps les deux premiers clarinettistes de l'orchestre, devinrent plus tard ses admirateurs et ses amis les plus fervents.

Après la présentation, Weber écrit à Caroline: «La fin de la lettre que je t'ai envoyée ce matin à onze heures, t'a probablement un peu inquiétée. C'est pourquoi je dois me donner la consolation de t'écrire immédiatement que tout s'est bien réglé et que la fermeté que j'ai montrée, n'a pas manqué de faire son effet. Ils voient qu'ils ont à faire à un homme avec qui on ne peut se permettre de jouer ou de plaisanter, mais qui au contraire est énergique et agit irréprochablement et qui ne sera jamais ni nulle part en peine de gagner sa vie.»

Dans ses rapports privés avec ses collègues de l'orchestre, Weber sut très vite s'acquérir leur confiance et même leur amitié. Par exemple il les invita à dîner au «Goldener Engel». A la fin du repas on servit du champagne et le nouveau maître de chapelle put prouver aux membres de son orchestre qu'il pouvait être aussi un brillant homme du monde; comme par le passé à Heidelberg et à Darmstadt, il charma ses auditeurs par des chants joyeux qu'il improvisait.

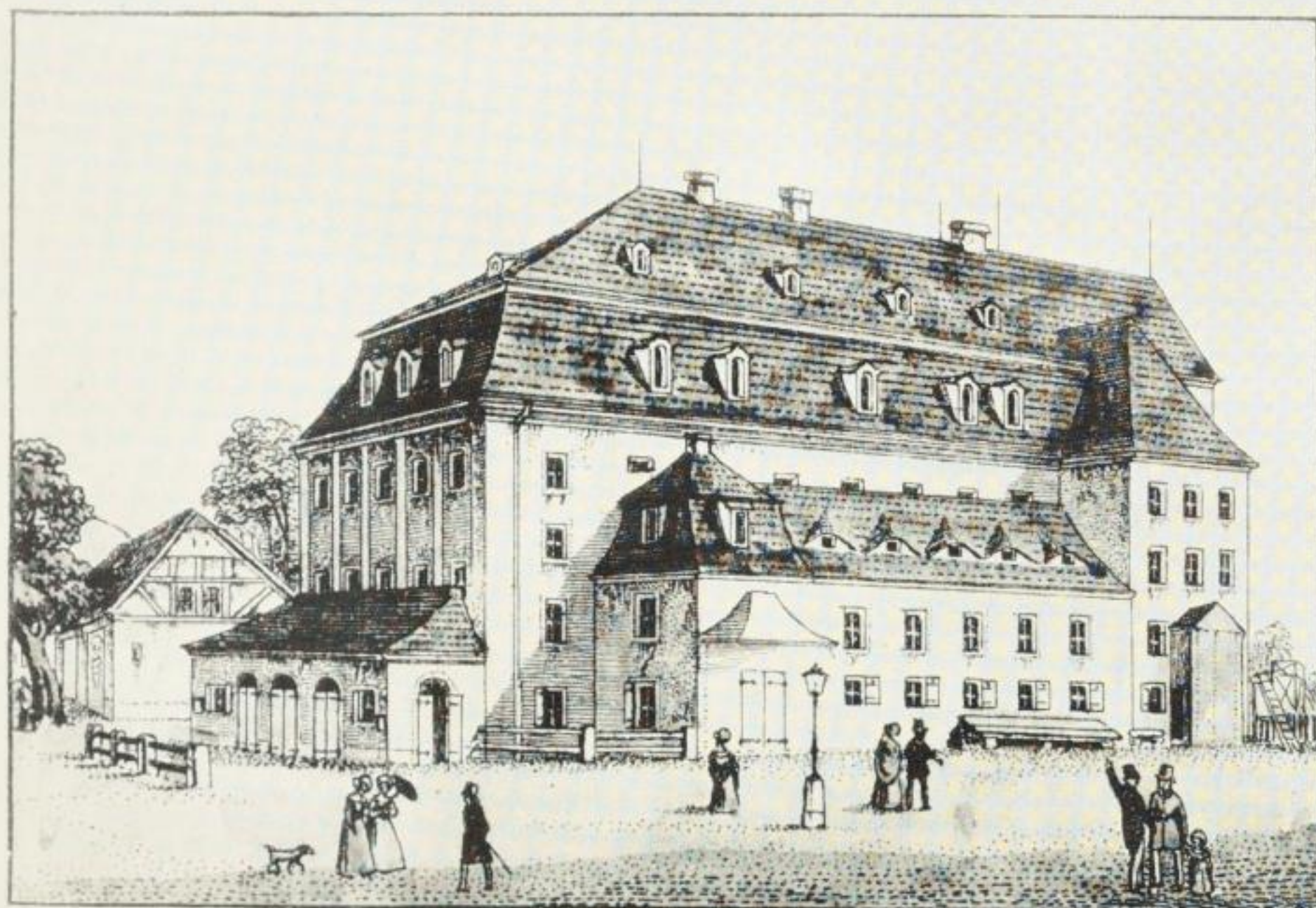
On peut donner à Carl Maria von Weber le titre de premier directeur général de musique allemand qui ne se contenta pas de diriger et de faire étudier à l'orchestre une œuvre seulement du point de vue musical. Son activité était plus générale. Il était metteur en scène et donnait aux chanteurs et aux membres du chœur des indications pour leur jeu. Il s'occupait des coulisses et des costumes. Son but était, exprimé de façon moderne, de créer un théâtre musical réaliste. Il accordait naturellement à l'orchestre un amour plus particulier. Il devint réformateur.

Ainsi, en 1817, il proposa une nouvelle disposition des places de l'orchestre, car jusqu'à cette époque-là il ne pouvait voir une partie des batteurs et des cuivres, ce qui était dû principalement à l'architecture du théâtre dans lequel Weber travaillait. La place réservée à l'orchestre était très réduite. Certains musiciens étaient installés sous les loges de l'avant-scène qui se trouvaient en surplomb. Les instruments à cordes n'avaient pas une liberté de mouvement suffisante pour conduire leur archet. De plus, il voulait obtenir un contact plus étroit avec les chanteurs qui étaient en scène. Comme le roi avait jugé défavorable la réforme de Weber lors d'une représentation de l'opéra «Vestalin» (la vestale), le comte von Einsiedel trouva l'occasion opportune pour humilier le maître de chapelle de l'opéra allemand qu'il haïssait tant. Il donna l'ordre que les musiciens reprennent la place qu'ils occupaient autrefois. Dans un memorandum, Weber défendit son point de vue, mais n'aboutit à rien. La critique même s'en mêla: «Le changement de place si bien calculée des instruments de l'orchestre a produit un effet



très désagréable. Du fait que les contrebasses, les violoncelles et les trombones étaient unis entre les auditeurs et les instruments plus doux, ils dominèrent ces derniers.» Parmi les critiques se trouvait la correspondante du journal «Dresdner Abendzeitung», Therese aus dem Winkel, qui signait ses articles de la lettre C. Elle voulait peut-être, par sa prise de position, se venger de ce que Weber avait constaté une fois malicieusement qu'elle «était incapable de retenir son encre». Weber fit appel au public: «La place des instruments d'un orchestre dépend des besoins de l'opéra en question et son rôle principal, c'est qu'aucun instrument ne soit caché sans effet, que le chef d'orchestre puisse facilement englober dans son champ visuel la scène et l'orchestre et que chacun d'entre eux puisse le voir avec la même facilité. Son efficacité est calculée pour l'édifice entier. Les rangs qui se trouvent directement derrière l'orchestre, sont ceux qui sont le plus mal placés dans tous les théâtres, mais un établissement artistique ne peut pas avoir les mêmes égards qu'un cercle mondain. La lettre C considère peut-être comme

*Le théâtre vers 1820*



*Das alte Hoftheater zu Dresden.*





*La maison de campagne de Carl Maria von Weber à Hosterwitz près de Dresde*

préférable que les trompettes et la musique turque soient si bien cachées qu'elles ne puissent ni voir ni entendre, comme je l'ai souvent remarqué. L'effet si important du violoncelle si apprécié de Spontini ne doit-il être dû à l'avenir qu'à un seul violoncelle qui, pour voir ses notes, doit se tordre peureusement dans toutes les directions, tantôt au-dessus, tantôt au-dessous du bras du chef d'orchestre? Nous ne sommes plus aux temps où la basse d'un opéra italien n'avait qu'à exécuter tranquillement huit ou dix mesures sur une même note de telle sorte qu'elle les connaissait presque par cœur à la fin des répétitions et pouvait sans danger les jouer en suivant la partition générale, où le pianiste n'avait qu'à tourner bien poliment ses pages et où la part du lion était réservée au premier violon. Pour les morceaux de musique modernes ceci ne va plus ou seulement très mal . . . »

Peu à peu, la réforme de Weber s'imposa, «sur le désir de la reine», comme on le prétendait, mais en vérité parce que dans les rangs mêmes des musiciens le nouvel ordre introduit par Weber, avait été reconnu comme pratique. Encore une fois en cette occasion, le comte von Vitzthum fit ses preuves comme ange gardien de Weber.



Au nombre des réformes du chef d'orchestre Weber, il faut citer aussi le fait de diriger avec un bâton. Autrefois, le chef d'orchestre était assis au clavecin et de là donnait le signal des rentrées. Weber fit placer son pupitre de chef d'orchestre au bord de la rampe pour avoir ainsi une meilleure vue d'ensemble. Le fait de diriger avec un bâton et non, comme c'était autrefois l'usage, avec un rouleau de notes, n'a que les apparences d'une chose négligeable. Le travail d'ensemble inaccoutumé jusque-là à Dresde, l'enlacement des paroles et du son étaient dus à cette nouveauté.

Tout comme à Prague, Weber s'adressa aussi à Dresde à son public. Il se présenta pour la première fois en public le 30 janvier 1817. Pour cela il avait choisi «Joseph» de Méhul, étant donné qu'il n'y avait dans cette œuvre qu'un seul rôle féminin et que les chœurs y étaient d'importance secondaire. (Weber n'était pas encore satisfait des performances du chœur de Dresde.) Deux jours avant la représentation, il s'était adressé dans le journal «Dresdner Abendzeitung» «aux habitants de Dresde amateurs d'art» pour leur expliquer l'opéra. Ceci démontre encore une fois combien Weber était en avance sur son temps. A l'heure actuelle, chez nous, il est tout naturel de présenter au public, soit par une introduction imprimée, soit par une conférence préalable, les œuvres dont la représentation est envisagée.

La première, les débuts de Weber à Dresde, fut un grand succès. Le roi lui-même qui était présent avec toute la cour, se laissa persuader des qualités du maître de chapelle allemand et accorda enfin à Weber, sur la demande du comte von Vitzthum, le titre de «maître de chapelle royal».

Aussi ce dernier put-il, rayonnant de bonheur, écrire le 3 février 1817 à sa fiancée, à Prague, où l'on avait considérablement exagéré les débuts difficiles de Weber: «Toute la ville est ravie de la représentation de «Joseph» (qui a été reprise hier devant un théâtre au complet) et le respect et l'affection que l'on m'accorde de la part de la cour tout entière et de la ville, sont aussi absolus que possible, je ne peux demander mieux. Tu te trompes beaucoup si tu crois que l'on me tourmente et me chicane. Les bons commencent déjà à m'aimer et les mauvais ont bien peur de moi parce qu'ils savent très bien que je ne me laisse pas faire.»

Nous avons déjà mentionné que Weber voulait créer pour l'opéra allemand un chœur de qualité comme représentant du peuple, semblable à celui qui devait plus tard faire ses preuves dans l'opéra «Freischütz» et servir de condition préalable pour la constitution d'un ensemble «... capable des effets les plus impressionnants». Il s'adonna à cette tâche avec la même énergie et le même enthousiasme que ceux avec lesquels il s'occupait de l'orchestre. Il choisit les membres du chœur après un examen minutieux, plaça un maître de chœur à leur tête et leur



# Königliches deutsches Schauspiel.

Sonnabends am 26. Januar 1822.

Bei aufgehobenem Abonnement.

Zum Erstenmale:

## Der Freyschütz.

Romantische Oper in drey Akten von Fr. Kind.

Die Musik vom Königl. Kapellmeister C. M. von Weber.

### Personen:

Ottokar, böhmischer Fürst.	—	—	—	Herr Wilhelmi.
Euno, fürstlicher Erbförster.	—	—	—	Herr Keller.
Agathe, seine Tochter.	—	—	—	Mlle. Funck.
Annchen, eine junge Verwandte.	—	—	—	Mad. Haase.
Kaspar, erster	} Jägerbursche.	—	—	} Herr Mayer.
Mar, zweiter				
Samuel, der schwarze Jäger.	—	—	—	Herr Stanow.
Ein Eremit.	—	—	—	Herr Misch.
Kilian, ein reicher Bauer.	—	—	—	Herr Ungelmann.
Fürstliche Leibjäger.	—	—	—	} Herr Heine. } Herr Haas.
Brautjungfern.	—	—	—	
Jagdfolge des Fürsten.	—	—	—	} Monf. Burmeister, (a. b. e. d.) } Mlle. Miller, (a. b. e. d.) } c.
Jäger. Landleute beyderley Geschlechts.	—	—	—	
Musikanten. Erscheinungen.	—	—	—	

Die Zeit der Handlung ist kurz nach Beendigung des 30jährigen Krieges.

Der Text der Gesänge ist an der Casse für 2 Groschen zu haben.

Die resp. Abonnenten, welche Ihre Logen und Plätze zu dieser Vorstellung zu behalten wünschen, werden ersucht, Ihre Billets Sonnabends bis 10 Uhr in der Theaterkasse abholen zu lassen.

### Einlaß • Preise.

Ein Billet in die Logen des ersten Ranges	•	•	•	16 Gr.
• • • • • zweiten	•	•	•	16 •
• • • • • gesperrten Sitze im Cercle	•	•	•	16 •
• • ins Parterre	•	•	•	12 •
• • auf die Gallerie	•	•	•	4 •

Die Billets sind nur am Tage der Vorstellung gültig

Einlaß-Billets sind gegen sofortige baare Bezahlung in dem Königl. Theater-Gebäude 1 Treppe hoch in der Casse, Vormittags von 10 bis 12 Uhr und Nachmittags von 3 bis halb 5 Uhr zu haben.

Freymbillets, mit Ausnahme derjenigen, welche Personen vom Hofstaat, oder solchen gehören, denen bestimmte Sitze angewiesen, sind bey der heutigen Vorstellung nicht gültig.

Anfang um 6 Uhr. Ende halb 9 Uhr.

Einlaß um 5 Uhr.

Programme de la premiere du «Freischütz» à Dresde, le 26 janvier 1822



fit donner des leçons de jeu par un maître danseur. Il n'est pas étonnant que lors de la représentation du deuxième opéra, «Hausgesinde» (gens de maison) de Fischer, les performances du chœur furent très admirées.

La lettre par laquelle Weber révoqua son acceptation de prendre la direction des concerts que l'on venait d'instaurer (Dresdner Konzertgesellschaft – société de concerts de Dresde) prouve les rapports cordiaux et amicaux qui existaient entre lui et l'orchestre. On peut y lire :

Dresde, le 14 octobre 1821

Messieurs et chers amis,

Vous m'avez invité il y a quelque temps à participer aux concerts que vous voulez donner. J'ai accepté avec la bonne volonté dont je suis toujours animé lorsqu'il s'agit de favoriser une bonne chose; il me semblait qu'il en était ainsi de cette société concertante car elle pouvait offrir à l'orchestre l'occasion de créer, de former et d'enthousiasmer de jeunes talents tout en offrant au public la possibilité de connaître un domaine artistique inconnu jusqu'alors. Vous vous souviendrez sûrement, Messieurs, que je vous ai instamment priés d'unir toutes vos forces pour les institutions royales et de ne pas me considérer comme autre chose que comme une partie de ce tout qui sur demande dirige par exemple parce que diriger est son activité comme celle du chanteur est de chanter. En donnant cette promesse, je n'avais pensé qu'au beau côté de la chose et – comme cela m'arrive souvent – n'avais pas observé autour de moi ou pesé peureusement ce que l'on en penserait là ou ailleurs. Cinq années d'expériences n'ont malheureusement pas réussi à m'amener à respecter les égards et à laisser ce qui est vraiment bien. Pourtant ma santé assez fragile commence à devenir mon maître, appuyé encore par la certitude que ce que je sacrifie ne correspond aucunement à ce que j'arrive à acquérir pour le niveau artistique de notre ville.

Ceux qui me veulent du mal, ont accusé toutes mes aspirations et toutes mes actions de n'être que l'expression du désir de me mettre au premier rang, de vouloir m'imposer de façon autoritaire et de m'opposer âprement à tout ce qu'expriment les autres. Du fait que l'on veut faire adopter cette opinion aussi bien par des cercles haut placés que par des cercles plus modestes, on m'a déjà imposé une série d'expériences bien amères. Il n'existe donc pour moi qu'un moyen d'arriver à une sorte de port calme, c'est de refuser tout ce qui ne fait pas partie de mes activités contractuelles en tant que chef d'orchestre. En raison de cette conviction, je dois donc vous faire parvenir la nouvelle – et il m'est vraiment douloureux de devoir vous dire cela – que je ne puis aucunement collaborer en tant que chef d'orchestre à vos concerts. Pour vous prouver que je ne dois cette décision qu'à ce que je crois être mon



devoir de maître de chapelle, et que, en tant qu'artiste, je serai toujours cordialement disposé à vous assurer ma collaboration, je vous propose très volontiers, si vous croyez que ceci est profitable à votre entreprise, d'y participer en tant que pianiste.

Enfin je crois encore devoir ajouter que la présente, empreinte d'amitié véritable, n'a aucun des buts cachés que l'on m'implique si souvent, justement aux moments où mes actions sont les plus claires. Je ne veux ni être supplié davantage que vous ne l'avez déjà fait si aimablement, ni vous repousser ou essayer d'obtenir des résultats quelconques. Je ne désire que la tranquillité dont j'ai besoin à cause de ma santé et ne la trouverai qu'en vivant dans une retraite absolue. Veuillez voir là le véritable moyen d'obtenir vous-mêmes la tranquillité et ne pas méconnaître la cordialité avec laquelle je suis toutes les activités de la Chapelle qui me paraît si respectable.

Veuillez croire, Messieurs, à mes respects amicaux et à tout mon dévouement.

C. M. v. Weber

Encore un mot à propos du programme que Carl Maria von Weber établit pour «l'opéra allemand». Il semble tout d'abord étonnant qu'il ait commencé par l'œuvre d'un compositeur français, le «Joseph» de Méhul. Il est impossible de constater si ce fait est dû à ce que dans cette œuvre le chœur ne joue qu'un rôle de deuxième plan et que Weber n'avait pas encore constitué son chœur, ou au respect que Weber ressentait pour cette œuvre. En tout cas, les compositeurs allemands seront largement représentés dans le répertoire, par exemple Mozart, Beethoven, Weber lui-même (il était très modeste quand il s'agissait de mettre ses œuvres au programme), Spohr, Weigl, Poissl, Winter, Marschner, Kreutzer et d'autres encore. Mettre des compositeurs d'autres nations au programme, répondait au principe qu'il avait exprimé une fois lorsqu'on lui reprocha son indifférence à l'égard des œuvres de compositeurs étrangers: «Je n'ai pas à avoir honte de mes compositeurs préférés, et ils sont suffisamment variés. Ou bien peut-on peut-être me reprocher de ne pas avoir présenté «Elisabeth» ou «L'Italiana in Algeri» de Rossini avec le même soin et le même zèle que les autres opéras? Non, je respecte vraiment tout ce qui est beau, quel que soit le peuple auquel ces œuvres appartiennent.» Son opéra «Der Freischütz», le premier opéra populaire allemand, n'a pas été monté en première dans son institut à Dresde, «l'opéra allemand», mais à Berlin. La cour de Dresde et particulièrement le ministre compétent, ennemi déclaré de Weber, le comte von Einsiedel, tenaient pour l'opéra italien et ne comprenaient aucunement l'importance du chef d'orchestre allemand. La première du



«Freischütz» à Berlin, plus tard celle d'«Euryanthe» à Vienne et finalement celle d'«Obéron» à Londres . . . Et c'est ainsi que «son» orchestre ne put, dans les situations décisives, prendre parti pour son maître. Durant le voyage qu'il fit à Londres et pour lequel il partit le 16 février 1826 dans sa propre voiture, il était accompagné, ce qui tranquillisait beaucoup Caroline, par un membre de l'orchestre, le flûtiste Fürstenau qui s'occupait avec soin de lui, toujours inquiet de ce que l'état de santé du maître n'empirât de jour en jour. Il était encore auprès de lui, avec d'autres amis, lorsque, le 4 juin au soir, Weber se retira. Le lendemain matin, ils le trouvèrent mort dans son lit. Ses traits étaient très calmes. Sa tête reposait sur sa main droite. Le 21 juin, Weber fut inhumé dans la crypte St. Mary, une partie de la «Première église» catholique de Londres à Moorfields. On doit à l'énergie de son admirateur le plus ardent, Richard Wagner qui fut son successeur à Dresde, d'avoir obtenu la possibilité de ramener dans sa patrie la dépouille de Weber. Le 14 décembre 1844, le sarcophage arriva à Dresde et fut immédiatement transporté dans la chapelle du cimetière catholique de Dresde-Friedrichstadt. Le lendemain eut lieu l'inhumation dans le caveau

*Le tombeau de Carl Maria von Weber*





familial réalisé selon un projet de Semper, l'architecte de l'Opéra de Dresde. Richard Wagner fit, dans sa fameuse oraison funèbre, l'éloge de celui dont on ramenait la dépouille.

Carl Maria von Weber avait conduit l'opéra de Dresde, l'opéra allemand, jusqu'à un apogée. Il fallait, après sa mort en 1826, conserver son héritage, le garder vivant, encore plus: continuer de le développer au point de vue créateur. C'est un des heureux hasards échus à Dresde et en même temps à l'histoire musicale allemande qu'un deuxième génie ait été prêt à accepter cette tâche. Une étoile venait de s'éteindre au ciel artistique allemand, mais une nouvelle s'allumait: Richard Wagner.

A l'âge de neuf ans, le jeune chantre du Kreuzchor: Wagner, avait assisté à un concert, vu Carl Maria von Weber à la tête de son orchestre et s'était écrié plein d'enthousiasme: «Je ne veux être ni empereur, ni roi, mais être à sa place et diriger!» Ce rêve d'enfant devait se réaliser. Mais d'abord Wagner dut se battre tant bien que mal avec la vie, en tant que chef d'orchestre de petits théâtres à Wurtzbourg, Königsberg et Riga, puis à Paris en tant que compositeur affamé réalisant des extraits de partitions pour piano. Dresde devait plus tard devenir sa patrie.

La question se posa qui devait prendre la succession de Weber. A Dresde, on ne l'avait pas oublié— c'est depuis toujours un des caractères des citoyens de Dresde, caractère qui n'a pas changé jusqu'à nos jours, que de rester fidèles à leurs artistes préférés. Il faut souligner qu'un historien bourgeois, excellent connaisseur en la matière, Friedrich Kummer, constata: «Le peuple ressentait la parenté profonde du maître et de son art, son adoration pour le maître était sans limites.» En 1830, un contemporain écrivit: «L'enthousiasme des habitants de Dresde pour Weber est presque la seule cause qui soit devenue chez nous une espèce de cause nationale. Un jugement défavorable sur Weber, et le public de Dresde qui est en général si calme, se transforme en tigre.» Même si Heinrich Marschner avait été une personnalité plus forte et plus digne d'être aimée, il n'aurait pu que difficilement remplacer Weber, son protecteur. Le jeune chef d'orchestre et compositeur de Zittau nous est présenté comme querelleur, arrogant et orgueilleux. Weber le nommait un «jeune impertinent». Ses dons n'étaient pas suffisants pour lui faire pardonner ses défauts. Bien sûr, il y a dans ses œuvres de nombreux traits que l'on peut caractériser de géniaux, de même que dans ses opéras qui, comme par exemple «Hans Heiling», ont eu une influence certaine sur Wagner. Mais à côté de cela, l'œuvre de Marschner contient beaucoup de platitudes, beaucoup d'influence prudhommesque de la Restauration qui donnent à cette œuvre un certain caractère d'insignifiance. Il n'avait

*Activité de  
Richard Wagner  
à Dresde*





*Richard Wagner*

pas d'autre mérite historique que celui d'avoir été, en tant que compositeur, le lien entre Weber et Wagner, de telle sorte que la grande lignée de l'opéra allemand dans sa lignée de Dresde est caractérisée par une suite de noms: Naumann, Weber, Marschner, Wagner et plus tard Richard Strauss.

Marschner prenait ses fonctions très au sérieux, d'autant plus qu'il avait souvent à remplacer Weber dont la santé n'était pas très solide. Lorsque celui-ci mourut, il comptait avec certitude être son





*Heinrich Marschner*

successeur. Quand on accorda la préférence à Karl Gottlieb Reissiger, il donna sa démission en tant que directeur musical et se mit à voyager jusqu'à ce qu'il s'établît de nouveau à Hanovre comme directeur général de musique.

Le successeur de Weber a été jusqu'à l'heure actuelle jugé de façon assez ambiguë. Richard Wagner déjà n'avait pas été très flatteur à l'égard de Karl Gottlieb Reissiger. Mais il a, aussi bien que ses apologistes, fait tort à ce musicien qui avait reçu à Leipzig (il avait été membre de la maîtrise de Saint-Thomas), à Vienne et en Italie une formation très poussée. Le fait qu'il ait présenté à Dresde l'opéra de Weber «Obéron» et qu'il ait intégré «Fidelio» de même que les œuvres de Mozart, Gluck,



Lortzing et Marschner au répertoire, parle en sa faveur. C'est aussi Reissiger qui introduisit les Français et c'est lui qui porta à la connaissance générale «Ernani» et «Nabucco», œuvres du jeune Verdi encore bien peu connu. Bien sûr, il n'était pas un chef d'orchestre génial comme son prédécesseur Weber et son successeur Wagner, mais il était un chef d'orchestre sûr, consciencieux, zélé, sous la direction duquel l'ensemble se sentait en sécurité. Lorsque, en 1832, l'opéra italien fut fermé, Reissiger dirigea en alternance avec Morlacchi l'opéra de cour devenu l'opéra allemand et dans lequel, bien entendu, on continua de représenter des opéras italiens. Ceci fut pour l'orchestre un nouvel excès de travail. On a constaté par exemple qu'en 1844, un membre de l'orchestre avait 344 journées de service et seulement 21 jours de liberté. Reissiger avait de plus su acquérir comme membres de l'orchestre des artistes remarquables. Le célèbre violoniste Karol Józef Lipiński faisait en ce temps-là partie de l'orchestre; c'était un Polonais, ami et rival de Paganini, qui avait abandonné son honorable situation de premier violoniste de la cour de Russie à Saint-Petersbourg pour répondre à l'invitation qui l'appelait à Dresde. Il y détint la place de premier violon de 1839 jusqu'à ce qu'il fût pensionné en 1861. Il était célèbre pour sa puissante sonorité et sa dextérité dans les doubles cordes. A côté de lui, notons encore

*A. B. Fürstenau, flûtiste*



*Karol Józef Lipiński, violoniste*







*Karl Gottlieb Reissiger*

comme violonistes Morgenroth et Franz Schubert, le fils du directeur musical de l'opéra italien Franz Anton Schubert (1768–1824) dont le frère Anton était contrebasse de l'orchestre. La maison d'édition Breitkopf & Härtel considérait en ce temps-là Franz Anton Schubert comme le compositeur du chant «Le Roi des Aulnes». Lorsqu'on s'adressa à lui pour s'assurer s'il en était l'auteur, il répondit: «Je n'ai jamais composé cette cantate, mais je vais essayer de rechercher qui vous a envoyé ce méchant ouvrage pour découvrir l'individu qui a de la sorte mésusé de mon nom.» Son fils Franz (1808–1878), un des nombreux membres de l'orchestre qui, au cours de l'histoire, se firent remarquer aussi comme compositeurs, devint en 1861 le successeur de Lipiński comme premier violon. En 1811 on engagea



le violoncelliste Justus Johann Friedrich Dotzauer qui avait fait ses études à Berlin chez Romberg; il devint premier violoncelliste en 1821 et fut pensionné en 1852. Faisaient encore partie de l'orchestre le flûtiste Moritz Fürstenau, qui devint plus tard l'historien de l'Orchestre royal de Saxe, le clarinettiste Johann Gottlieb Kotte qui était venu à Dresde en 1817 appelé par Carl Maria von Weber (Weber lui a dédié son Grand Duo concertant pour clarinette et piano), le hautboïste Rudolf Hiebendahl, le joueur de trompette Queisser et les sonneurs de cor Hübler et Lewy. N'oublions pas de nommer comme faisant partie de l'orchestre les membres de la famille Kummer; depuis 1791, douze membres de cette famille avaient fait partie de l'orchestre. Un de leur descendants, Friedrich Kummer, leur a, dans son œuvre fondamentale, bien qu'inexacte dans ses conceptions politiques: «Dresde et son monde théâtral», élevé un beau monument.

C'est un des grands mérites de Reissiger que d'avoir réussi à faire mettre le «Rienzi» de Wagner au programme de l'opéra de Dresde et d'avoir préparé cette représentation avec beaucoup d'amour. Le 12 avril 1842, le compositeur et son épouse Minna, née Planer, étaient arrivés de Paris. Le 20 octobre eut lieu la première, un grand événement dans le nouvel opéra de Semper qui avait été construit de 1838 à 1841 par Gottfried Semper dans le style de la Renaissance italienne sur la place qui devint

*Johann Friedrich Dotzauer, violoncelle*



*Antonio Rolla, premier violon*





16<sup>te</sup> Vorstellung im ersten Abonnement.  
**Königlich Sächsisches Hoftheater.**

Donnerstag, den 20. October 1842.

Zum ersten Male:

**R i e n z i,**  
**der Letzte der Tribunen.**

Große tragische Oper in 5 Aufzügen von Richard Wagner.

**P e r s o n e n**

Cola Rienzi, päpstlicher Notar.	—	Herr Lichatschek.
Irene, seine Schwester.	—	Dem. Büst.
Steffano Colonna, Haupt der Familie Colonna.	—	Herr Dettmer.
Adriano, sein Sohn.	—	Mad. Schröder-Debrient.
Paolo Orsini, Haupt der Familie Orsini.	—	Herr Wächter.
Raimondo, Abgesandter des Papstes in Avignon.	—	Herr Vesti.
Baroncelli,	} römische Bürger.	} Herr Reinhold
Cecco del Becchio,		
Ein Friedensbote.	—	Dem. Thiele.
Gesandte der lombardischen Städte, Neapels, Baierns, Böhmens u. Römische Nobilität, Bürger und Bürgerinnen Rom's, Friedensboten. Barmherzige Brüder. Römische Trabanten. Rom um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts.		

Die im zweiten Akt vorkommenden Solotänze werden ausgeführt von den Damen: Pecci-  
 Ambrogio, Benoni und den Herren Ambrogio und Balletmeister Lepitre.

Der Text der Gesänge ist an der Cassé für 3 Kreuzroschen zu haben.

**E i n l a ß - P r e i s e :**

Ein Billet in die Logen des ersten Ranges und das Amphitheater	1	Thlr.	10	Gr.
„ „ „ Fremdenlogen des zweiten Ranges Nr. 1. 14. und 29.	1	„	10	„
„ „ „ übrigen Logen des zweiten Ranges	—	„	25	„
„ „ „ Sperr-Sitze der Mittel- u. Seiten-Gallerie des dritten Ranges	—	„	15	„
„ „ „ Mittel- und Seiten-Logen des dritten Ranges	—	„	12½	„
„ „ „ Sperr-Sitze der Gallerie des vierten Ranges	—	„	10	„
„ „ „ Mittel-Gallerie des vierten Ranges	—	„	8	„
„ „ „ Seiten-Gallerie-Logen daselbst	—	„	6	„
„ „ „ Sperr-Sitze im Cercle.	—	„	25	„
„ „ „ Parterre-Logen	—	„	25	„
„ „ „ das Parterre	—	„	15	„

Die Billets sind nur am Tage der Vorstellung gültig, und zurückgebrachte Billets werden nur bis  
 Mittag 12 Uhr an demselben Tage angenommen.

Der Verkauf der Billets gegen sofortige baare Bezahlung findet in der, in dem untern  
 Theile des Rundbaues befindlichen Expedition, auf der rechten Seite, nach der Elbe zu, früh  
 von 9 bis Mittags 12 Uhr und Nachmittags von 3 bis 4 Uhr statt.

Alle zur heutigen Vorstellung bestellte und zugesagte Billets sind Vormittags von 9 Uhr bis  
 längstens 11 Uhr abzuholen, außerdem darüber anders verfügt wird.

Der freie Einlaß beschränkt sich bei der heutigen Vorstellung bloß auf die  
 zum Hofstaate gehörigen Personen und die Mitglieder des Königl. Hoftheaters.

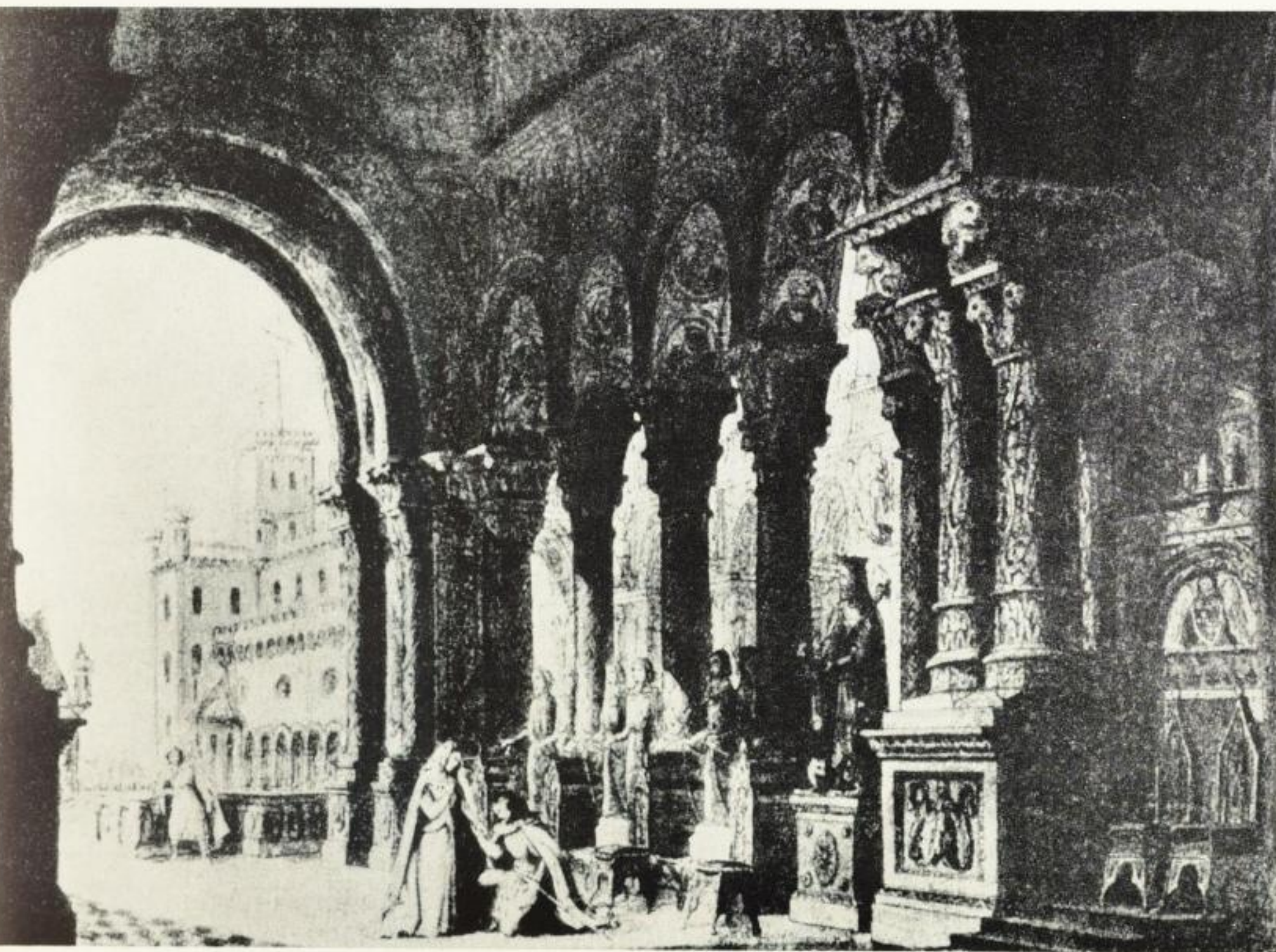
Einlaß um 5 Uhr.                      Anfang um 6 Uhr.  
 Ende um 10 Uhr.



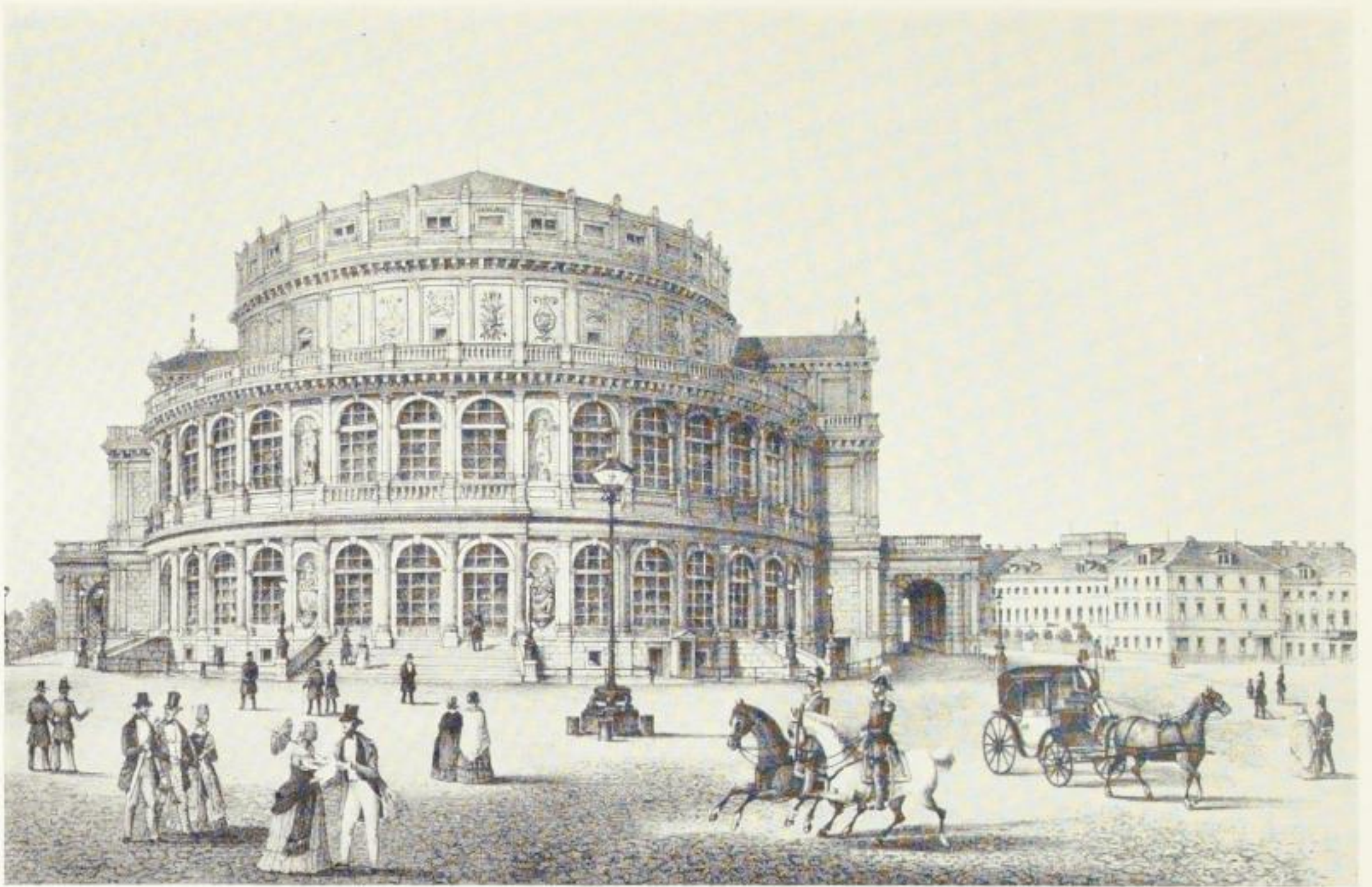
plus tard la place du théâtre. Il avait lutté de toute son énergie pour une estrade dégagée des coulisses en avant du rideau, mais il dut se plier aux désirs de la cour et ainsi on assista de nouveau à un «théâtre de loges» avec une loge de cour divisée en trois parties; cet édifice subsista pendant trois décennies.

Le succès du «Rienzi» fut extraordinaire. Wagner «pleurait et riait à la fois», comme on le raconte. Lors de la sixième représentation – toutes les représentations eurent un grand succès – Wagner prit lui-même la direction de l'orchestre. Pour la première fois il était ainsi à la tête de l'orchestre, «la harpe magique», comme il avait nommé une fois l'orchestre de Dresde. Cette nouvelle œuvre fut accueillie avec beaucoup d'enthousiasme. A cette époque-là, Wagner suivait encore la voie traditionnelle des grands opéras, il s'appliquait encore à caresser l'oreille avec des mélodies agréables et à satisfaire l'œil avec l'éclat et la pompe de la présentation. On compara à juste titre cette œuvre à une étoffe

*Décor pour le deuxième acte de «Tannhäuser»*







*L'ancien opéra (premier édifice de Semper), construit de 1837 à 1841, détruit par un incendie en 1849*

précieuse de brocart ou de soie. Tichatscheck, le fameux ténor, à cheval dans le personnage de Rienzi, une apparition éclatante, réalisant sans efforts ce rôle gigantesque, avec à ses côtés la non moins célèbre Wilhelmine Schröder-Devrient qui dépassait encore le ténor au point de vue spirituel, comme Adriano dans un costume d'adolescent. Les visiteurs ne venaient pas que de Dresde. Les voitures du chemin de fer nouvellement établi entre Leipzig et Dresde étaient toujours bondées lorsque «Rienzi» était au programme. On sentait aussi la nuance, particulière à Dresde, de cette œuvre. Sans aucun doute, les chœurs de «Rienzi» sont un écho des chœurs que le jeune adepte du «Kreuzchor» avait entendu chanter par ce chœur. Plus tard, on le retrouvera encore une fois dans «Parsifal» avec le morceau qu'il a nommé «Dresdner Amen» (l'amen de Dresde). Dans «Rienzi», c'est avant tout le chœur des messagers de la paix qui est inspiré par la pensée du Kreuzchor, ce chœur qui est une des meilleures créations de Wagner, qui fait partie des confessions en faveur de la paix des grands compositeurs allemands et dont nous devons toujours nous souvenir dans notre combat pour la paix: «Dans les baies calmes de la mer / Amenez joyeusement les



voiles! / La paix est arrivée, / Nous avons acquis la lumière de la liberté! / Chantez, vallées! / Réjouissez-vous, montagnes! / Chantez, montagnes! / Réjouissez-vous, vallées!»

Reissiger s'employa aussi pour Berlioz. Lorsque le grand compositeur français vint à Dresde en 1843 et y dirigea deux concerts (l'orchestre devait régulièrement donner des concerts avec les chefs d'orchestre et virtuoses de passage), les membres de l'orchestre qui savaient apprécier la nouveauté et la génialité de sa musique, furent «pris d'un enthousiasme délirant». Notons ici un incident qui s'est transmis jusqu'à nous: à la suite d'un concert, un des musiciens s'approcha de Berlioz pour lui exprimer son admiration. Comme il ne savait pas parler français, il serra seulement la main du maître tandis que des larmes lui coulaient sur les joues. Lipiński qui voulait servir d'interprète, dit à Berlioz: «C'est une langue que vous comprenez aussi sans paroles.» Berlioz vint à Dresde pour la deuxième fois en 1854; on se demanda même à cette occasion si on n'allait pas lui offrir l'emploi de chef d'orchestre. On aurait ainsi assuré à l'orchestre une nouvelle époque brillante . . . Soulignons encore le jugement que donne Berlioz à propos de l'orchestre: «L'orchestre de Dresde est si admirable et doué d'une telle rapidité de conception que ce n'est pas lui qui nous donnera de la peine, surtout si vous voulez bien me recommander à sa bonne volonté.» (Extrait d'une lettre qu'il écrivit le 1<sup>er</sup> avril 1852 à Reissiger)

Le mérite de Reissiger envers l'orchestre, c'est qu'il y introduisit les concerts symphoniques qui n'étaient pas encore fréquents, mais malgré tout réguliers, deux fois par an. En été avait lieu le soi-disant «concert pour les pauvres», en hiver un concert au profit de la caisse destinée au soutien des veuves et des orphelins. Durant l'été 1838, Reissiger introduisit à Dresde, dans le «Barocksaal» du palais dans le Grand Jardin, la neuvième symphonie de Beethoven. Il vouait toute son énergie à son service dans l'église de la Cour. Il exerça ses fonctions jusqu'à sa mort qui survint le 7 novembre 1859. Lorsqu'il fut inhumé trois jours plus tard dans le cimetière de la Trinité, des membres de l'orchestre précédèrent l'immense cortège funèbre qui se déplaçait à travers la ville, et marchant en avant du cercueil, portaient des couronnes de lierre; sur un coussin reposait pour toujours un bâton d'argent, son bâton de chef d'orchestre.

Richard Wagner s'était imposé grâce au succès de «Rienzi» et là-dessus on était intéressé à Dresde à ses nouvelles œuvres. Le «Vaisseau fantôme», cette gigantesque vision marine que le voyage de Riga à Paris, le long de la côte norvégienne, avait inspirée au compositeur toujours inquiet, devait être montée à Berlin. Mais maintenant il retira sa partition et la donna au théâtre de Dresde, son théâtre, pour qu'elle y soit représentée en



première. Cette représentation eut lieu le 1<sup>er</sup> février 1843. La grande Wilhelmine Schröder-Devrient y tint le rôle principal, elle chantait le rôle de Senta. Mais les autres rôles étaient faibles. Ajoutons à cela que Wagner, dans cette œuvre, s'engagea dans une voie nouvelle, sa propre voie, et passa de l'opéra pompeux, réalisé pour l'effet, au drame lyrique. Et il présenta pour la première fois cette pensée qui revient sans cesse dans ses œuvres : la pensée de la délivrance. Senta délivre par son sacrifice le Hollandais qui parcourt les mers sans repos. Pour exprimer ces sentiments en musique, l'ancienne forme d'opéra avec ses divisions superficielles en grands airs et récitatifs ne pouvait plus être employée. On sent, il est vrai, dans le «Vaisseau fantôme» des restes de cet opéra si strictement conçu, mais les grands airs ne sont plus des ornements chantés, mais bien l'expression de sentiments profonds. La nouveauté de la matière comme celle de la musique contribua à mettre en question le succès du «Vaisseau fantôme». Pourtant Wagner ne se laissa pas détourner de la voie choisie.

Wagner avait choisi, pour se présenter et pour obtenir le titre de chef d'orchestre, l'«Euryanthe» de Weber, et il déclara lui-même s'être donné

*Décor du «Vaisseau fantôme», scène finale*





pour tâche de «poursuivre l'œuvre de Weber». «On attend de moi une véritable réorganisation artistique de la vie musicale de Dresde», écrit-il à des amis de Paris. Il lui fallait déraciner complètement de vieux préjugés et de vieilles habitudes. Et ceci contre la volonté même des membres de l'orchestre. Le premier violoniste avait par exemple – c'était à l'époque le célèbre Lipiński – le droit de commencer à jouer plus tôt que les autres violonistes afin que l'on puisse admirer son jeu magnifique. On ne pouvait s'entendre qu'avec de grandes difficultés sur les mouvements qui s'étaient de plus en plus ralentis sous Reissiger. Pourtant, dans l'ensemble l'orchestre tout entier était plein d'enthousiasme pour son nouveau chef d'orchestre. L'ensemble se composait de 70 artistes dont la qualité était sensiblement la même. Nous en avons déjà nommé quelques-uns. Les contrebasses étaient relativement faibles, étant donné que l'un des quatre musiciens avait, selon Berlioz, juste assez de force pour porter son instrument (Berlioz nommait ceci «un respect mal compris pour les vieillards»). Pour le basstuba, du fait que cet instrument ne faisait pas «officiellement» partie de l'orchestre, on empruntait à l'un des orchestres militaires un bon joueur de tuba.

C'est à Wagner que l'on doit la poursuite régulière des concerts de l'orchestre inaugurés par Reissiger. Il les élargit en prenant au programme des œuvres vocales et reprit par là même le caractère primitif de «chapelle» de l'orchestre. Le programme de son premier concert comprenait une symphonie de Mozart, le «Stabat mater» de Palestrina, le motet de Bach «Singet dem Herrn ein neues Lied» (chantez un nouveau chant au Seigneur) et la troisième symphonie de Beethoven.

C'est dans une «académie musicale» que Franz Liszt créa au théâtre de cour (il y joua le Concert en mi bémol majeur de Ludwig van Beethoven) qu'eut lieu la rencontre décisive entre les deux musiciens dont le destin fut par la suite si étroitement lié. La rencontre «où nous nous rapprochâmes pour la première fois l'un de l'autre, où je découvris ton génie!» comme le dira plus tard Wagner dans une lettre à son ami.

L'exécution de la neuvième symphonie de Beethoven fit époque, car elle était en quelque sorte une nouvelle découverte de l'œuvre. Le chœur et l'orchestre furent placés de façon différente. Wagner dirigea le minutieux travail de répétitions sans partition, quelque chose d'inhabituel à cette époque-là. Dans la presse, il prépara le public à la représentation et lui expliqua l'œuvre. Le succès dépassa toutes les espérances. Le chef d'orchestre, Wagner, fut le héros du jour. Le jeune Hans von Bülow, qui entendait l'œuvre pour la première fois, prit l'habitude d'enlever son chapeau toutes les fois qu'il passait devant l'appartement de Wagner dans l'allée Ostra. Le concert eut lieu, comme tous les concerts des dimanches des Rameaux, dans l'opéra du Zwinger



dans lequel, depuis 1782, on ne présentait plus de pièces de théâtre. Le 6 mai 1849 il devint, lors de la révolution, la proie des flammes. Cet incendie fut comme un symbole. Il détruisit un édifice qui avait été, durant un siècle, le théâtre de gaspillages de cour effrénés qui n'avaient pas servi le peuple mais, au contraire, avaient contribué à son assujettissement.

A Dresde, Wagner se fit aussi entendre comme théoricien sur les questions d'orchestre. Au cours des trois mois d'hiver (de décembre 1845 à février 1846), il avait écrit un memorandum portant la date du 1<sup>er</sup> mars qu'il remit à la direction générale et qui avait pour titre «Die Kgl. Kapelle betreffend» (à propos de l'Orchestre royal). Ce traité s'occupait surtout du fait que les qualités artistiques si extraordinaires de l'orchestre n'étaient pas utilisées de façon profitable en raison d'une mauvaise division du travail. Il proposait de réaliser une organisation permettant des présentations régulières des grands instrumentistes allemands dans une salle de concerts qui leur fût destinée. Wagner pensait à une salle de concerts située vis-à-vis du Zwinger, là où se trouve aujourd'hui l'édifice nommé «Grand théâtre». On ne devait pas s'en tenir aux soi-disant «concerts du dimanche des rameaux», mais bien plus considérer si «un tel orchestre ne pouvait pas, à l'avenir, être utilisé pour d'autres représentations». Et Wagner poursuivait: «Si je devais en toute modestie dire ce que me fait entrevoir un coup d'œil dans l'avenir, j'exprimerais l'espérance que l'orchestre puisse obtenir plus souvent l'occasion de jouer pour obtenir les applaudissements de Sa Majesté.» (Dans l'un des concerts dits «pour les pauvres», le 22 juillet 1844, Wagner présenta pour la première fois son ouverture du «Faust».)

De cette façon on devait, selon le désir de Wagner, ouvrir à l'orchestre un domaine plus large de digne activité. Mais ses propositions ne furent pas entendues. Sa pétition «Die Kgl. Kapelle betreffend» ne fut pas prise en considération. Elle ne fut pas refusée, mais cette façon de la différer, était plus grave qu'un refus. Dans une lettre à Spohr, Wagner se plaint du traitement que l'on lui fait subir: «Le combat contre la sottise du pouvoir et le manque de compréhension régnant, c'est ce qui nous rend la vie si difficile... Qui doit-on plaindre davantage, ces hobereaux que l'on introduit comme des loups dans la bergerie et qui se rendent ridicules à chaque pas, ou les artistes qui souffrent de leurs inepties?»

Dans son «projet pour l'organisation d'un théâtre national allemand pour le royaume de Saxe» datant de 1849 et qui n'est pas moins important que la pétition, il fait la proposition que, une fois par mois et devant un comité d'auditeurs compétents, l'orchestre présente, dans une répétition, des œuvres de nouveaux compositeurs encore inconnus. Une «école





*Ruines de l'ancien opéra et du Zwinger après la révolution*

pour la formation de membres d'orchestre» devait être adjointe à l'orchestre. (Cette pensée fut réalisée plus tard dans l'Orchester-schule der Sächsischen Staatskapelle – école de la Staatskapelle de Saxe pour la formation de membres d'orchestre.) Le conservatoire de Leipzig qui avait été fondé quelques années auparavant, devait être transféré à Dresde et «incorporé à l'institut musical le plus important du royaume, la «Kapelle». Afin que la qualité des représentations au théâtre national puisse être assurée, Wagner exigeait que l'on réduise à Dresde le nombre des jours de travail à 5 au plus. Avec 7 jours de travail, constata Wagner logiquement, on ne peut, pour suffire aux conventions, réaliser que des «soi-disant représentations de second rang» qui «gâchent au public l'envie de venir une autre fois au théâtre».

En mai 1849 se produisit à Dresde la révolution à laquelle participa aussi Richard Wagner. Ses propositions pour «l'organisation d'un théâtre national allemand pour le royaume de Saxe» n'avaient pas été plus écoutées que ses plans «die Kgl. Kapelle betreffend». Le patriote qu'il s'était avéré dans ses œuvres conçues à Dresde, «Tannhäuser» et «Lohengrin», devint un révolutionnaire. Le terrain de cette transformation



avait été préparé par le fait même qu'il s'occupait des idées politiques de son temps. L'étude des écrits de Feuerbach, Stirner et Proudhon se répercuta dans son œuvre lorsqu'il créa «l'Anneau» conçu avec une tendance vraiment anticapitaliste. («La propriété, c'est le vol» s'intitula une œuvre de Proudhon qu'il découvrit à Dresde.) Sous l'influence de son ami, August Röckel, et de l'émigré et anarchiste russe, Bakounine, dont les pensées séditeuses contaminèrent Wagner, il prit une part active au combat pour imposer la Constitution de la Paulskirche. Le mandat d'arrêt lancé contre lui, prouve expressément son «importante participation au mouvement séditieux ayant eu lieu dans cette ville». La révolte fut étouffée, Wagner parvint à s'enfuir. En passant par Weimar et avec l'aide de Franz Liszt, il put passer en Suisse.

Un autre grand maître de la musique allemande vivait aussi à Dresde à cette époque-là, qui vouait au mouvement politique de ces journées toutes ses sympathies. C'était Robert Schumann et son épouse Clara qui jouaient tous deux un grand rôle dans la vie musicale de Dresde. Clara Schumann en tant que pianiste estimait être de son devoir de présenter chaque nouvelle œuvre de son mari. Elle interpréta ainsi à Dresde en 1845 sous la direction de Ferdinand Hiller son concerto créé dans cette ville.

Robert Schumann et Richard Wagner ne pouvaient sympathiser. Leurs caractères étaient trop différents et trop différents aussi leurs dons musicaux et leurs qualités musicales. Il n'était guère ami non plus avec l'orchestre avec lequel il avait présenté en 1843 son oratorio «Le Paradis et la Péri». On peut le constater dans une lettre qu'il adressa le 24 septembre 1845 à Félix Mendelssohn-Bartholdy à qui il écrivit: «On veut organiser ici des concerts pour un public d'abonnés – pourtant je doute fort qu'on y arrive. Avec les membres de l'orchestre on ne peut rien faire et sans eux non plus. Ils sont ici très arriérés. Ainsi l'Orchestre ne veut jamais jouer de symphonies de Beethoven dans des concerts spéciaux parce que cela pourrait nuire à ses concerts du dimanche des Rameaux et à son fonds de retraite.»

Schumann avait-il raison en écrivant ces mots si critiques? Les membres de l'orchestre étaient-ils vraiment si «arriérés»? Le plan selon lequel en 1854 on projeta de «composer un ensemble solide ayant pour but de faire la connaissance et de présenter au public des œuvres instrumentales de musique de chambre ancienne et moderne», prouve le contraire. C'est de là qu'est sorti le «Dresdner Tonkünstlerverein» (association de musiciens de Dresde) qui jusqu'à l'heure actuelle s'est toujours préoccupé de la présentation de nouvelles œuvres. Les membres de l'orchestre: Fürstenau (qui présenta le projet de statut), Forkert, Hiebendahl, Kummer, Queisser, C. et H. Riccius, Schlick, Seelmann et Zizold se

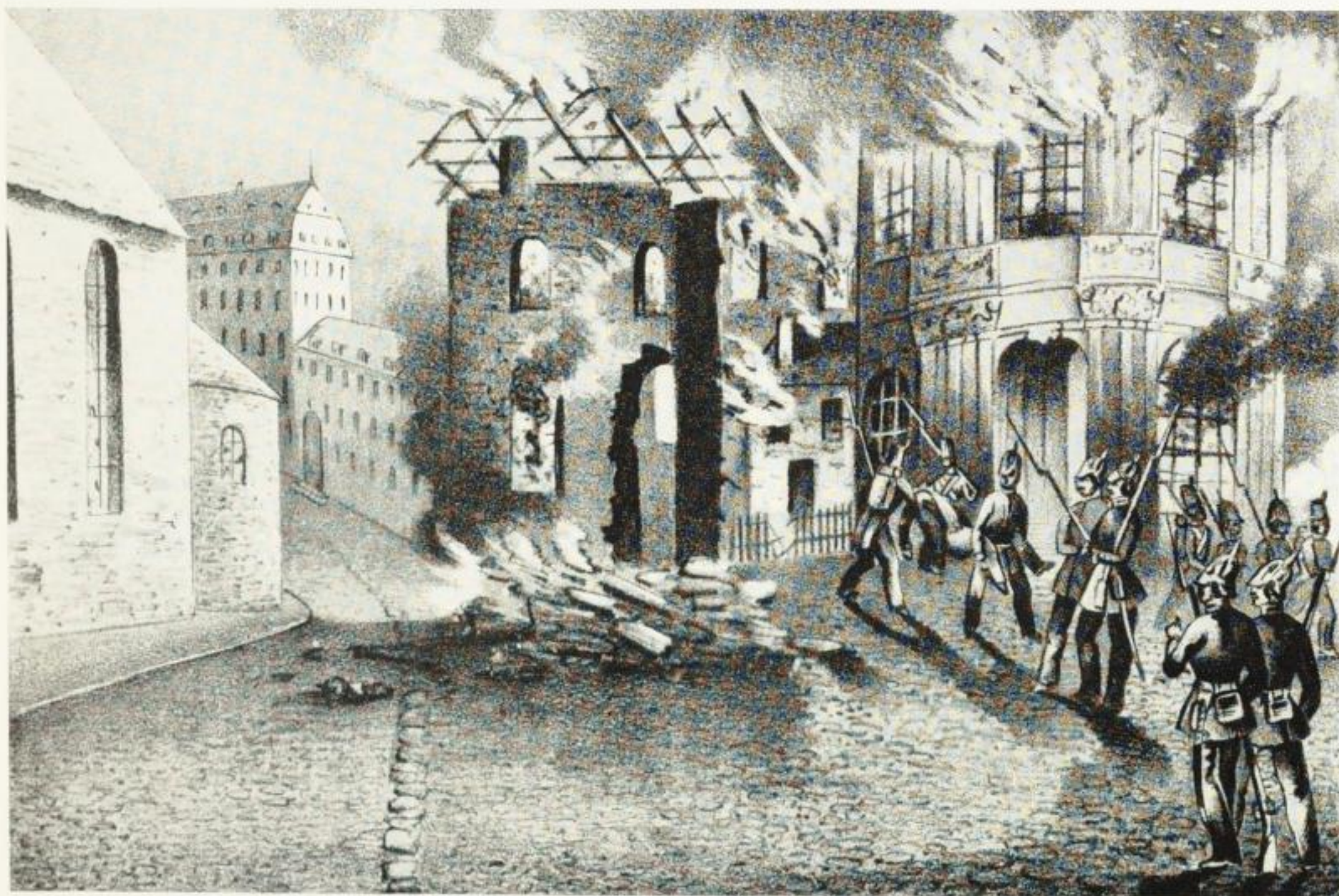


déclarèrent à l'époque prêts à collaborer à cette œuvre; ils ont eu depuis de nombreux successeurs. Le premier président en fut Fürstenau, son successeur fut J. Rühlmann. Plus tard, à partir de 1914, ce fut Theo Bauer qui, en tant que courageux partisan du nouveau, veilla soigneusement à ce que le train-train de la commodité ne puisse pas se poursuivre.

Lorsque Richard Wagner dut s'enfuir devant les sbires de la révolution, il ne pouvait être question – malgré les efforts de Clara Schumann – que Robert Schumann lui succédât. Il était toute autre chose qu'un «général» qui, comme Weber ou Wagner, ait pu commander à la troupe combattive de l'orchestre. Aussi ne put-il séjourner plus longtemps dans la ville qui se refusait à lui tout comme l'avait fait Leipzig et, sur un appel, il partit pour Dusseldorf.

Dresde, la ville de la musique, était bien abandonnée après le départ de ces deux grands musiciens. Mais bientôt une nouvelle étoile allait monter au ciel des chefs d'orchestre: Ernst von Schuch à qui la ville doit une nouvelle gloire et une nouvelle force d'attraction.

*Incendie de l'ancien opéra, le 6 mai 1849*







*Karl August Krebs*

L'ancien théâtre de la Cour, le premier édifice de Semper, fut la proie des flammes le 21 septembre 1869. Tout d'abord on créa, pour assurer l'intérim, un théâtre en bois appelé dans le langage populaire «la baraque». Karl August Krebs avait pris le 1<sup>er</sup> janvier 1850 la succession de Wagner qu'il institua de nouveau dans ses droits à Dresde par la représentation de la première de «Lohengrin» en août 1859. Ce sont Krebs et Reissiger qui, en 1858, en collaboration avec des représentants de l'orchestre, ont créé les concerts symphoniques de l'orchestre dans le style qu'ils ont conservé jusqu'à aujourd'hui. Le premier de ces concerts eut lieu le 28 octobre dans la salle de l'Hôtel de Saxe (situé près du Nouveau Marché). En 1871, ils furent transférés dans la grande salle

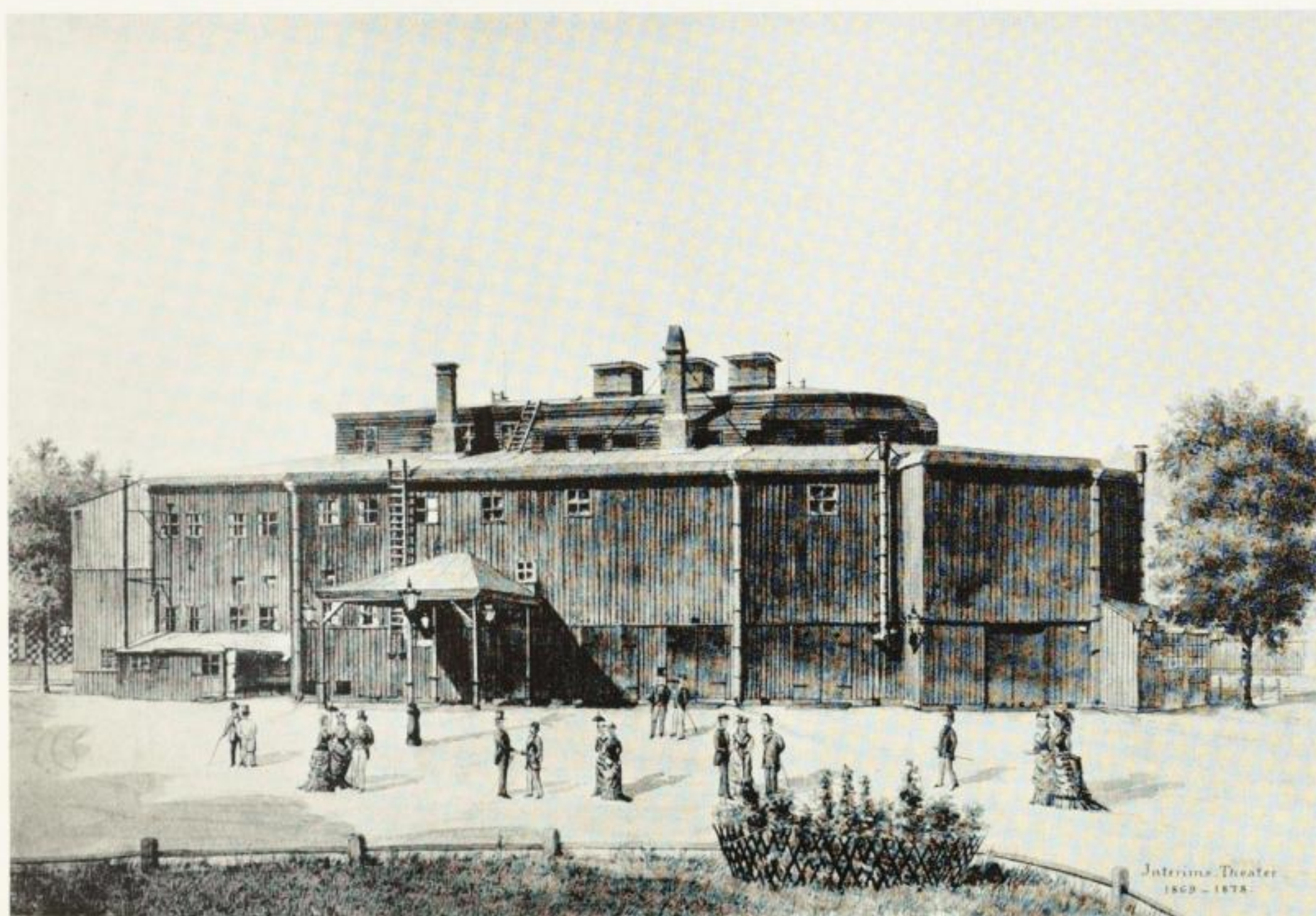
*L'époque des premières  
de Strauss sous la  
direction de Schuch*



du «Gewerbehaus» (maison de l'artisanat), et en 1889 définitivement à l'opéra. A la mort de Reissiger en 1860, le chef d'orchestre du Gewandhaus de Leipzig, Dr. honoris causa de l'Université de Leipzig, Julius Rietz, prit sa place aux côtés de Krebs; en 1874, il devint directeur général de musique – il fut le premier à qui l'on accorda ce titre à Dresde. Il demeura dans ses fonctions jusqu'à sa mort en 1877. Bien qu'il fût moins attaché à Wagner qu'à Mendelssohn-Bartholdy (dont il publia les œuvres), Dresde lui doit malgré tout la première des «Maîtres Chanteurs» de Wagner. Ce fut, le 21 janvier 1869, la première représentation à la suite de la première de Munich.

Le 2 février 1878 on put inaugurer le deuxième opéra de Semper créé par son fils, Manfred, selon les intentions du père. Cet édifice s'ouvrit sur des fanfares solennelles et une représentation de l'«Iphigénie» de Gœthe. Le nouvel opéra devint, lorsque, en 1873, le jeune Ernst Schuch, ancien juriste, fut appelé comme successeur de Krebs, le théâtre de nouveaux grands succès de l'opéra et de l'orchestre. Tout d'abord, Schuch travailla aux côtés de Wüllner, le père du célèbre

*Le théâtre qui assura l'intérim, de 1869 à 1878 en service*





réciteur, et puis il remplit seul les fonctions après le départ de ce dernier en 1882. Il ne reçut pourtant le titre de «directeur général de musique» qu'en 1899. Pendant son activité qui dura plusieurs décennies, Schuch poursuivit la tradition wagnérienne, il introduisit l'ère de Strauss et la mena de même que l'orchestre de Dresde, jusqu'à un apogée; ce faisant, il était, comme autrefois Carl Maria von Weber, son propre metteur en scène et se sentait responsable pour tout ce qui touchait les nouvelles mises en scène.

*Photo prise à l'intérieur de l'opéra (deuxième édifice de Semper)*







*Ernst von Schuch*

Très vite le jeune chef d'orchestre originaire de Graz s'était acquis la confiance de l'orchestre et très vite aussi, cette confiance réciproque se fit sentir dans les performances de l'orchestre.

Lorsque Richard Wagner abandonna ses conceptions révolutionnaires et démocratiques, il fut de nouveau de «bon ton» à Dresde de présenter ses œuvres. Ainsi Schuch put, après Krebs et Rietz, à l'endroit même où l'on avait monté la première de «Rienzi», du «Vaisseau fantôme» et de «Tannhäuser», continuer à diriger les œuvres plus récentes du maître. C'est donc à Dresde qu'on donna la première de «Tristan et Isolde» et de «L'Anneau», et il faut noter que Schuch parvint à familiariser l'orchestre avec le nouveau style de ce genre dramatique musical. Des contemporains rapportent avec enthousiasme combien les sons lancés par l'orchestre au cours de telles représentations, étaient enchanteurs, pour «Tristan» en particulier, mais aussi pour les «Maîtres Chanteurs»: «Tout ce qui sort de ces profondeurs, se répand en un flot charmant des



tons les plus purs et les plus doux.» D'autre part, Schuch familiarisait les habitants de Dresde au cours de concerts, par exemple le dimanche des Rameaux 1884, avec «Parsifal». Il présenta des extraits de cette œuvre de Wagner vieillissant, étant donné que la représentation sur la scène n'était pas encore possible ailleurs qu'à Bayreuth.

Tout comme son prédécesseur Carl Maria von Weber, Schuch voua son attention à tout ce qui était bien, «d'où que cela vienne». L'opéra italien tout comme l'opéra français trouvèrent en lui un interprète sensible et l'orchestre le suivit avec enthousiasme. Citons ici la première allemande de «Cavalleria rusticana» de Mascagni, le 18 janvier 1891, opéra qui avait fait beaucoup de bruit dans la patrie du compositeur. Surtout la découverte de Puccini conduisit plus tard à de grands succès, à une culture de la sonorité au sein de l'orchestre qui permit au créateur de «Tosca», «Bohème», «Madame Butterfly» de parler de Schuch comme d'un «maître incomparable». Schuch avait aussi de nombreuses affinités avec Verdi – aussi Dresde fut-elle une des premières villes où l'on pût entendre «Falstaff», l'œuvre géniale du maître vielli, et ceci à peine deux ans après la première de Milan.

Schuch a surtout fait son entrée dans l'histoire musicale comme partisan courageux de Richard Strauss. Il commença à lui ouvrir la voie en 1901 avec l'opéra «Feuersnot» et poursuivit ses efforts en 1905 par la sensationnelle première de «Salomé» qui fut encore dépassée dans sa témérité

*La Staatskapelle de Dresde sous la direction d'Ernst von Schuch*





par la première d'«Elektra» en 1909. Il était impossible de poursuivre cette voie – en face du danger menaçant de sombrer dans un abîme n'ayant plus rien de commun avec la musique, voie qu'un Richard Strauss ne pouvait prendre à aucun prix. Schuch et la Staatskapelle l'avaient suivi, avaient ajouté à l'éclat de l'orchestre l'éclat des voix et s'étaient ainsi acquis, comme ils l'avaient acquise à ces œuvres, une renommée mondiale. L'orchestre de Dresde était devenu un «orchestre de Strauss», une désignation honorifique que même maintenant personne ne peut lui disputer. Elle put vraiment se développer avec tous ses avantages lorsque se fit sentir dans l'œuvre de Strauss, avec la création du «Chevalier à la rose», le grand tournant, le «retour à Mozart». Et c'est ainsi que le 26 janvier 1911, jour de la première du «Chevalier à la rose», est devenu une date dans l'histoire de la musique, tout comme il est une des grandes journées dans l'histoire de l'opéra à Dresde. «La dernière fête internationale du théâtre absolument dépourvue de soucis, dans l'Europe d'avant-guerre», selon les mots de Joseph Gregor, à propos de cette journée, dans la biographie de Strauss. Les Berlinoises vinrent même à Dresde par train spécial afin de pouvoir y participer. Comment de tels succès avaient-ils pu être réservés à l'opéra de Dresde et par là même à l'orchestre de Dresde? Ils étaient dus à ce que Schuch se sentait si lié à son institut et non en dernier lieu à l'orchestre qu'il refusait toute offre venue du dehors et même des offres de l'opéra de Vienne et qu'il réduisait au minimum ses voyages en tant que chef d'orchestre à l'étranger (pourtant il a dirigé des concerts à Madrid, Rome, Paris, Moscou et Saint-Pétersbourg) afin de pouvoir réaliser à Dresde un travail systématique et ininterrompu. C'est là qu'il avait son orchestre, son instrument sous la main.

L'excellence de cet instrument est exprimée dans le discours que Schuch voua en juin 1911 au bariton Carl Scheidemantel qui quittait l'ensemble de l'opéra d'Etat après une activité de 25 ans. A cette occasion il parla de l'orchestre: «... Durant 25 ans, il a été pour toi un camarade fidèle. Il a protégé chacun de tes pas et t'a suivi, tantôt vite, tantôt lentement, que tu suives strictement la mesure ou bien que «tu te sois permis quelques fantaisies avec la mélodie». Plein de bonne volonté et d'enthousiasme il s'est précipité avec toi lorsque tu allais impétueusement de l'avant et il a attendu patiemment lorsque ta course se faisait plus lente ou lorsque, à un – endroit particulièrement beau, particulièrement élevé, tu voulais t'attarder un peu. Tout en bas il écoutait chacun de tes mots, il était attentif à ta respiration pour être là bien vite quand tu aurais besoin de lui. Il t'accompagnait fidèlement dans toutes tes grandes actions artistiques et dans toutes tes victoires...»

Les concerts de l'orchestre se distinguaient eux aussi par une grande





*Johann Christoph Lauterbach, premier violon*



*Moritz Fürstenau, flûtiste*

variété. A côté de Richard Strauss dont les œuvres orchestrales étaient pour Schuch d'intérêt majeur, il n'oublia pas un autre maître absolument différent: Anton Bruckner, qui fut même l'objet d'un amour tout particulier. L'Autrichien Schuch devait se sentir attiré par les sons de la musique populaire de sa patrie qui lui parvenaient à travers les partitions de Bruckner. Outre cela, Johannes Brahms qui était diamétralement opposé à Bruckner, ne fut pas non plus négligé. Il travailla aussi bien en tant que soliste (Concerto en si bémol majeur) qu'en tant que chef d'orchestre (Quatrième symphonie) au cours des concerts symphoniques de l'orchestre. Les autres chefs d'orchestre qui dirigèrent des concerts, furent Anton Rubinstein, Carl Reinecke, Max Reger, J. L. Nicodé, Arthur Nikisch, Max Schillings, Siegfried Wagner, Volkmar Andreae et d'autres encore.

Comme autrefois, d'excellents musiciens faisaient aussi alors partie de l'orchestre. Johann Chr. Lauterbach qui avait étudié à Bruxelles sous Bériot et Fétis, puis avait été engagé à Munich, était à cette époque-là premier violon. Il était de plus à Dresde professeur de violon au conservatoire et s'est aussi distingué comme compositeur. Son successeur





*Henri Petri, premier violon*



*Max Lewinger, premier violon*

fut en 1889 Henri Wilhelm Petri, originaire des Pays-Bas, qui fut de 1871 à 1874 l'élève de Joseph Joachim. Lui aussi fut professeur au conservatoire et s'acquit des mérites particuliers dans la vie musicale de Dresde comme premier violon d'un quatuor très apprécié; à cette époque-là, les membres de l'orchestre aimaient se présenter soit seuls, soit dans des ensembles de musique de chambre. Nommons encore Eduard Rappoldi, originaire de Vienne, qui fut jusqu'en 1898 premier violon et jusqu'à sa mort en 1903 professeur au conservatoire, le flûtiste Moritz Fürstenau, fils du flûtiste Anton Bernhard Fürstenau dont nous avons déjà parlé. Il n'était aucunement inférieur à son père et à son grand-père qui avait été lui aussi flûtiste à Oldenbourg; de plus il devint, en raison de ses importantes connaissances dans l'histoire de la musique, l'historien de l'orchestre tout comme celui du conservatoire où il était professeur comme beaucoup de ses collègues.

C'est sous le «régime» de Schuch qu'on a fêté le 350<sup>e</sup> anniversaire de l'orchestre. Il fut célébré le 22 septembre 1898 par des festivités qui se déroulèrent à l'opéra, festivités dont les recettes étaient destinées à la caisse fondée pour financer l'érection d'un monument en souvenir de



Wagner. La première partie fut dirigée par Adolf Hagen, le successeur de Wüllner; au programme se trouvaient des œuvres d'anciens maîtres de chapelle: Schütz, Hasse, Weber, Marschner, Reissiger et Rietz. La deuxième partie, dirigée par Schuch, était exclusivement vouée à Wagner. Il est compréhensible que les relations qui unissaient Richard Strauss et «son» orchestre, soient aussi étroites que possibles et n'aient jamais été troublées. Le compositeur estimait les interprètes incomparables de ses œuvres, et en tant que chef d'orchestre, Strauss connaissait les hautes qualités d'un orchestre pour tous les groupes instrumentaux duquel il éprouvait une profonde reconnaissance. Ceci est exprimé dans des lettres adressées aussi bien aux chefs d'orchestre qu'à l'orchestre même. Strauss se souvenait avec reconnaissance du fait que les membres de l'orchestre s'étaient intéressés à lui dès 1882, alors qu'il n'était encore

*Le quatuor Petri*







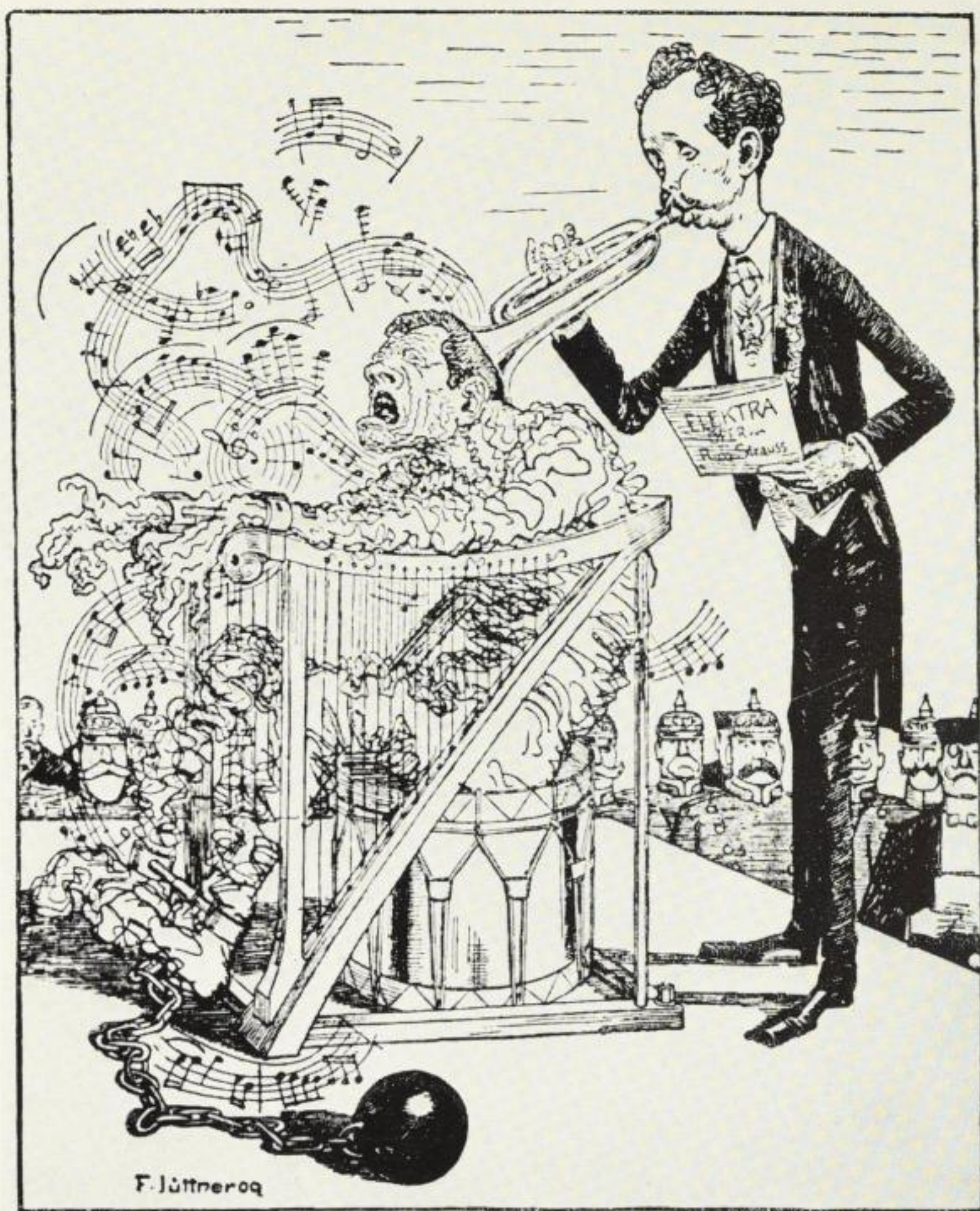
*Richard Strauss*

qu'un jeune talent. Dans leur association «Tonkünstlerverein», les meilleurs instruments à vent représentèrent sous la direction de Franz Wüllner la première de la «Sérénade pour 13 instruments à vent». Strauss eut l'occasion de «parler» une deuxième fois dans le «Tonkünstlerverein» le 19 décembre 1883. Ferdinand Böckmann joua alors, accompagné au piano à queue par Richard Strauss, la «Sonate pour violoncelle et piano» qui avait été présentée peu de temps auparavant à Nuremberg.

En 1901 eut lieu la première à Dresde de l'opéra de Strauss «Feuersnot» (grand incendie). A cette époque-là, Strauss fut l'hôte de l'association «Tonkünstlerverein»; il accompagna le chanteur Hans Giessen de Dresde qui présentait quelques-uns de ses meilleurs lieder. Le 19 décembre 1884 il y avait déjà eu, pour la première fois, une œuvre du jeune Strauss au programme de l'orchestre royal, c'était l'«Ouverture concertante en ut mineur», op. 10.

Le compositeur adressa à l'orchestre de Dresde des remerciements musicaux pour cette représentation et pour d'autres qui suivirent en lui vouant en 1915 la partition de la «Symphonie alpestre» («Au comte





«Exécution électrique», caricature sur «Elektra», dessinée par Jüttner

Nicolaus Seebach et à l'orchestre royal de Dresde en signe de reconnaissance»). Et ce fut l'orchestre qui, après avoir obtenu à Berlin, en 1913, de grands succès sous la direction de Schuch, y présenta la première de cette œuvre sous la direction du compositeur, le 28 octobre 1915. Deux jours plus tard, il joua cette œuvre de nouveau dans un concert symphonique à Dresde. Dresde ne possède malheureusement pas l'autographe de la partition; selon le biographe de Strauss: Ernst Krause, «le compositeur en a, dans la confusion des années qui ont suivi la Deuxième Guerre mondiale, fait cadeau à un ami français»; cet autographe est aujourd'hui propriété de la Bibliothèque Nationale à Paris. Le fait qu'elle ne soit pas un succès indiscutable (seul est devenu célèbre



le fameux jugement très sévère que porta contre elle le critique du journal «Frankfurter Zeitung», Paul Bekker, et qui fut publié sous forme de «lettre du front») ne dépendait sûrement pas de la qualité de l'exécution. En vérité, l'orchestre peut considérer que l'«Arabella» vouée à Fritz Busch et au Dr. Alfred Reucker, de même que la «Daphné» vouée à Karl Böhm, lui ont été en quelque sorte dédiées.

«Une symphonie alpestre,» dédiée par Strauss au comte Nicolaus Seebach et à l'Orchestre royal de Dresde

**Richard Strauss**

**Eine Alpensinfonie**  
Op. 64.

Handpartitur

Broschiert netto M 6.- Gebunden netto M 8.-

Verlag von F. E. C. Leuckart

Dem Grafen

Nicolaus Seebach

und der  
Königlichen Kapelle  
zu Dresden

In Dankbarkeit gemäher



C'est dans la lettre avec laquelle il présenta ses vœux lors du quatrième centenaire de l'orchestre que l'estime qu'éprouvait Strauss pour l'orchestre de Dresde, est le mieux exprimée. Il y est dit:

«Pontresina, 25. 7. 48

Aux très honorés membres de la Staatskapelle de Saxe.

Loin de ma patrie, dans le pays qui donna asile à Richard Wagner, je viens d'apprendre que la Staatskapelle de Dresde qui tenait tant à cœur au grand maître, célèbre la fête probablement unique dans l'histoire

*Richard Strauss adresse à l'orchestre de Dresde ses félicitations à l'occasion de son 400<sup>e</sup> anniversaire, le 25 juillet 1948*

Pontresina 25. 7. 48

Den die verehrlichen Mitglieder  
der k. k. Hofkapelle  
von der Herrschaft, im Witzl Richard Wagners heißt mich  
die Kunde, daß die auf von dem großen Meister geschickte  
durch den Herrn Herzog die in der k. k. Hofkapelle wohl  
nichtig bestehende Jubiläum ihres 400 jährigen Bestehens  
feier. Es war für mich ein großes Glück, daß ich  
auch eingeladen ist, diese feierliche Veranstaltung  
zu dieser hohen Stufe meiner verehrlichen und geliebten  
Gleichgesinnten des Landes zu kommen.

Ich möchte ich bei 60 Jahren sein, daß 13 feierliche  
Bläser die bei Bestehen im durch den Herrn Herzog  
meiner kleinen Kapelle mit der Besetzung, 50, daß  
ich in Leipzig glücklichigen Augenblick unter Dirigenten  
Wagen meine Don Juan in vollendeter Übung spielen  
gewiß, bis unter der gleichen Schuch inaussetzlichen  
Zustand die Reihe ihrer verehrlichen Musikführer:  
Fuesenot, Salome, Elektra und Rosencavalier bringen.



Ich meine Augen schafften nicht zählige Tausend an erspessenden  
Leidungen der Drogen ihrer Pflichten folgende sind:  
Aber die Fälle der freiwilligen Einwirkungen unserer Künstler  
Leidungen während der Abreise dieses Klavierkonzertes  
von Herrn Grafen einigste dem Herrn Paul und Besondere  
nach, mit dem ich jedes Mal zählte in Juni 1944  
mit dem geliebten Herrn Paul.

Wünsche in den verschiedensten Größen in den Jahren meine  
Tuberkulose zum Bewusstsein zu haben, der Herr Graf  
Herrn, Frau, und meine Liebe bleiben, strebend  
Hoch zu sein! Paul!

In aller meiner Aufregung

Richard Strauss

de la musique de son 400<sup>e</sup> anniversaire. Je suis bien heureux de pouvoir encore exprimer à cette merveilleuse communauté artistique mes vœux les plus cordiaux et les plus sincères à l'occasion de cette belle solennité. Il y a sûrement plus de 60 ans que 13 joueurs exceptionnels d'instruments à vent faisant partie de cet orchestre, ont présenté pour la première fois ma petite sérénade dans l'association «Tonkünstlerverein» de Dresde, et 50 ans que dans le magnifique bâtiment de l'opéra de Semper et sous la direction du chef d'orchestre Hagen, j'ai pu jouir de mon «Don Juan» exécuté de la façon la plus parfaite, et qu'enfin sous le bâton magique et infatigable du génial Schuch commença la série des premières exemplaires: «Feuersnot», «Salome», «Elektra» et «Le chevalier à la rose», auxquelles mon œuvre doit, et non en dernier lieu grâce aux performances pleines d'abnégation de l'orchestre, ses plus beaux succès. Au sein des souvenirs les plus merveilleux de ma carrière artistique, les



sons de cet orchestre extraordinaire éveillent sans cesse en moi des sentiments de profonde reconnaissance et d'admiration que j'ai ressentis chaque fois et pour la dernière fois en juin 1944 lorsque j'ai quitté ce théâtre auquel je tenais tant. Puisse le nouvel édifice dans lequel on a déjà monté la première de mon «Intermezzo», apporter à la Staatskapelle bonheur, prospérité et de nouveaux lauriers dignes des 400 années de gloire.

Avec mon plus fidèle attachement

Dr. Richard Strauss»

Le 23 avril 1914, Schuch dirigea pour la dernière fois son orchestre. Il ne dut pas être témoin de la disparition d'un monde auquel il avait aussi en tant qu'artiste donné son empreinte.

Le 10 mai 1914, il mourut dans sa maison dans la Lössnitz. Il était 6 heures. A l'opéra on jouait au même moment l'ouverture des «Maîtres Chanteurs de Nuremberg», depuis toujours et jusqu'à l'heure actuelle une performance brillante de l'orchestre de Wagner et Strauss, la Staatskapelle de Dresde.

Le 14 mai, Schuch fut inhumé dans le cimetière de Kötzschenbroda. Le 7 janvier 1915, Strauss dirigea un concert symphonique en souvenir de Schuch.

Il s'agissait tout d'abord de faire surmonter à l'opéra et à l'orchestre les désordres de la guerre mondiale. Qui allait prendre le gouvernail? L'orchestre désirait que l'on fasse appel de nouveau à un homme de grande autorité. On avait pensé à Muck, pourtant on fit venir à Dresde un jeune chef d'orchestre particulièrement doué: Fritz Reiner, connu par son activité à l'opéra populaire de Budapest et qui eut vite fait de convaincre grâce à ses facultés extraordinaires et qui d'ailleurs dirigea aussi des concerts à Hambourg, Berlin et Vienne. Après une courte interruption causée par le début de la guerre, le théâtre de cour reprit ses représentations le 5 septembre et l'opéra un peu plus tard. Les œuvres étrangères, comme par exemple les «opéras à la mode de Puccini» (comme les nomme un chroniqueur) furent victimes d'un nationalisme outré. On ne joua plus que des opéras allemands. Bien entendu, la guerre fit des lacunes au sein du personnel. 19 membres de l'orchestre furent mobilisés. En 1916 déjà, 15 membres du théâtre de cour étaient tombés au front. Contre Reiner qui était juif, s'éleva un mouvement d'opposition au cœur de l'ensemble, une expression de l'antisémitisme latent au sein de la bourgeoisie. Mais il sut s'imposer. C'est à lui que l'on doit par exemple la réalisation d'une semaine de Strauss et la première présentation à Dresde (et par là même en Allemagne) de l'opéra de Richard Strauss «La femme sans ombre» (1919), une œuvre

*L'opéra de Dresde au  
temps de Fritz Busch*



importante qui ne devait pas manquer au répertoire du théâtre de Strauss à Dresde. Reiner partit en 1921 pour Rome et de là en Amérique où il travaille encore aujourd'hui et où il jouit d'une très haute estime. A ses côtés pour l'étude des nouvelles représentations et en alternance avec lui, et ceci pour longtemps encore, signalons l'activité d'un chef d'orchestre très estimé de l'ensemble en raison de sa conscience professionnelle et de ses grandes capacités. C'était Herman Kutzschbach, revenu en 1910 de Mannheim dans sa patrie. Son activité était extraordinairement fructueuse, soit en tant que pédagogue, au conservatoire ou dans tout ce qui touchait la vie musicale (il créa par exemple des concerts d'introduction). Selon le jugement d'un contemporain, «l'opéra d'Etat de Dresde» n'avait pas «et depuis longtemps connu une activité telle que celle qui fut déployée durant les années 1915 à 1918» sous la direction de Reiner et de Kutzschbach. Reiner dirigea la 700<sup>e</sup> représentation du «Freischütz», et même «Euryanthe» fut de nouveau montée. Parmi les compositeurs contemporains, on retint Korngold, Schreker, Graener, Siegfried Wagner et Brandt-Buys.

A cause des difficultés causées par la guerre, les concerts souffrirent d'abord davantage que l'opéra. Ils ne reprirent leur cadence normale que lentement. L'obligation de se borner à la musique allemande et autrichienne, eut pour conséquence que Reiner et Kutzschbach concentrèrent leur amour sur l'œuvre de Bruckner. C'est aussi à cette époque-là que l'on «découvrit» à proprement parler Paul Büttner, compositeur de symphonies, originaire de Dresde et si étroitement lié à la classe ouvrière. Et l'on présenta sa troisième symphonie en 1916, sa deuxième en 1917, sous la direction de Kutzschbach; cette dernière fut aussi au programme de l'orchestre dans le concert qu'il donnait à la Philharmonie de Berlin.

L'activité de Kutzschbach reflète le changement survenu dans la vie musicale de Dresde durant l'époque qui suivit la Première Guerre mondiale. Cette activité fut empreinte des principes démocratiques qui furent déterminants pour de nombreux musiciens, lorsque Leo Kestenberg essaya, grâce à une réforme de l'enseignement musical depuis le jardin d'enfants jusqu'à l'école supérieure, de mettre la musique à la portée des milieux les plus larges, lorsque Paul Bekker invita dans son livre «Das deutsche Musikleben» (la vie musicale allemande) à «remplacer la *jouissance* artistique par une *activité*», ce que Bekker appelait le «fondement de l'esthétique sociologique». Et le critique de Francfort qui était en vérité bien plus que cela, un véritable propagandiste intellectuel, put, dans la préface de la deuxième édition de son livre en août 1919, constater avec satisfaction «que des choses qui me paraissaient à moi-même comme des imaginations fantastiques et qui avaient été expri-



mées dans la conscience absolue de l'impossibilité de les réaliser – que ces choses sont devenues soudain réalité, sous l'influence des événements de novembre 1918, deux ans après la parution de ce livre.» Nous savons que ses rêves furent aussi peu réalisés que ceux de tous les individus qui avaient espéré que la république de Weimar anéantirait l'impérialisme allemand.

Après la guerre et grâce à sa propre initiative, le vœu de l'orchestre d'obtenir comme chef d'orchestre une personnalité éminente fut réalisé. Après que le directeur général de musique Fritz Busch, de Stuttgart, eût dirigé plusieurs concerts de l'orchestre et se fût acquis presque instantanément les sympathies de l'orchestre, il prit, le 1<sup>er</sup> août 1922, ses fonctions en tant que directeur général de musique de Dresde – un nouvel intendant général, le Dr. Alfred Reucker, était à la tête de l'institut. Le 13 août, il inaugura la saison avec le «Fidelio» de Beethoven. Il était en même temps un excellent chef d'orchestre pour les opéras ce qui ne cessa de s'affirmer à l'avenir. Malgré les difficultés de la crise économique – on pense sans le vouloir à l'œuvre de Heinrich Schütz dans une époque de détresse aussi profonde – il parvint à affirmer de nouveau et à consolider la renommée mondiale de l'opéra et de l'orchestre de Dresde. Dans une déclaration publiée en commun avec le Dr. Reucker, il fit profession de ce qu'il désirait «poursuivre la grande tradition de l'ère de Schuch», ce qui plaçait l'orchestre avec lui devant de nouvelles grandes tâches. Il répondit à toutes les attentes non seulement en tant qu'«orchestre de Strauss» dans les premières représentations d'œuvres de Strauss sous la direction de Busch: «Intermezzo» (1924, à l'occasion du 60<sup>e</sup> anniversaire du compositeur) et «Hélène d'Égypte» (1928), il contribua à élargir le répertoire et à le rendre intéressant, et ceci en y faisant entrer des œuvres contemporaines. A Stuttgart déjà, Busch s'était occupé des opéras de Busoni, Schreker, Braunsfels et Schoeck et avait découvert Hindemith lors de la première des deux opéras d'un acte «Mörder, Hoffnung der Frauen» (Meurtre, espoir des femmes) et «Das Nusch-Nuschi». A Dresde il dirigea la première du «Dr. Faust» de Busoni (1925), du «Protagoniste» de Kurt Weill (1926), de «Cardillac» de Hindemith (1926) et de «Penthesilea» de Schoeck (1927), la première pour Dresde de «Pétrouchka» de Strawinsky, d'«Arlecchino» de Busoni et de «Mörder, Hoffnung der Frauen» de Hindemith. Autant d'opéras, autant de styles, et chaque fois la faculté d'adaptation de l'orchestre fit brillamment ses preuves. Mais Busch ne négligea pas non plus les compositeurs du passé qui étaient tombés dans l'oubli. Grâce à lui, le «Boris Godounov» de Moussorgsky (1923) fit partie inhérente du programme des scènes allemandes, et une représentation de la «Khovanstchina», le deuxième «drame musical populaire» de Mous-





*Fritz Busch*

sorgsky, fut remarquée à juste titre en 1927. C'est un des mérites de Busch et en même temps celui de l'orchestre que d'avoir de cette façon livré enfin la preuve évidente de la grande influence que les compositeurs russes et particulièrement Moussorgsky ont exercée sur la musique ouest-européenne. Avec de nouvelles mises en scène du «*Troubadour*»,



d'«Othello», de «La Forza del Destino» et de «Falstaff», Busch introduisit une véritable renaissance de Verdi qui, partant de Dresde, eut de vastes répercussions.

Malgré toutes ces nouveautés et ces rappels du passé, le grand héritage musical allemand ne fut pas négligé pendant l'ère de Busch. En 1926, sous la direction de Busch, on donna la 800<sup>e</sup> représentation du «Freischütz». C'est aussi à cette époque-là qu'on donna la 500<sup>e</sup> représentation de «Tannhäuser» et la 400<sup>e</sup> du «Vaisseau fantôme». L'année de Beethoven, en 1927, fut célébrée dignement. Richard Strauss dirigea la neuvième symphonie. A l'occasion du 50<sup>e</sup> anniversaire de la mort de Richard Wagner, le 13 février 1933, le maître dirigea de nouveau l'orchestre pour la représentation commémorative de «Tristan et Isolde».

De nouveaux membres de l'orchestre participèrent largement à maintenir l'éclat et la gloire passés. Les premiers violons Gustav Havemann, Adolf Schiering et Jan Dahmen ne font plus partie des vivants, pas plus que Heinrich Knauer, lequel, selon une parole vérifiée de Toscanini qui fit sa connaissance et apprit à l'estimer à Bayreuth, était «le meilleur batteur du monde», et Alwin Starke, très estimé en tant que contrebasse. Le premier violon Max Strub est aujourd'hui un des pédagogues les plus appréciés de l'académie de musique de Detmold en Allemagne du nord-ouest.

A l'heure actuelle, certains membres de l'époque de Busch exercent encore une activité dans l'orchestre; citons ici, au nom de tous les membres actuels, Arthur Tröber qui s'est acquis de grands mérites en tant que «père de l'orchestre soucieux du destin de ce dernier», Karl Schütte et Fritz Rucker, inégalables l'un comme clarinettiste et l'autre comme flûtiste.

Aussi l'activité concertante de l'orchestre prit un nouvel essor. Tout d'abord Busch partagea la direction des concerts avec Scheinpflug et Schillings. Il est remarquable que Busch ait aussi contribué à la culture de l'héritage de Schütz. Il participa aux solennités réalisées à Dresde à l'occasion du 250<sup>e</sup> anniversaire de la mort du maître, solennités qui furent organisées en 1922 et ceci avec une matinée à l'opéra. Il introduisit son frère Adolf Busch au cours d'un concert organisé dans la salle du Gewerbehause non seulement comme maître de son instrument mais encore comme compositeur qui se dégageait de plus en plus du grand exemple de Max Reger pour arriver à un style personnel, ce qu'il prouva avec le concert pour violon qu'il présenta lui-même à Dresde et le concert pour piano qui fut présenté à Dresde pour la première fois en 1925. A l'extérieur, la gloire de l'orchestre fut encore soulignée par les tournées qu'entreprit Busch dès 1923 à Leipzig et à Berlin pour y donner des concerts.



Durant l'époque qui a marqué à Dresde l'activité de Busch, les membres de l'orchestre se firent de plus en plus remarquer comme solistes et musiciens de musique de chambre. Comme nous l'avons déjà mentionné, l'association «Tonkünstlerverein» avait obtenu en 1914, dans la personne du jeune Theo Bauer, un premier président qui en tant que chef d'orchestre s'employa avec audace pour ses contemporains. Il avait pour principe «d'introduire les nouveautés l'une après l'autre bien empaquetées dans un programme composé de morceaux connus et appréciés». C'est ainsi que l'on entendit au cours du premier hiver de guerre le sextuor de Schönberg «Verklärte Nacht» (nuit radieuse). On créa des ensembles de musique de chambre, par exemple le Quatuor Gustav Havemann, le Quatuor Max Strub et le Quatuor Jan Dahmen auxquels s'ajoutèrent encore des ensembles d'instruments à vent. Pourtant les maîtres du passé ne furent pas négligés, d'autant plus que grâce aux impulsions du prof. Ernst Lewicki, directeur de l'association pour le culte de Mozart à Dresde et qui consacrait ses recherches à ce compositeur, Dresde voua à Mozart des soins intensifs. De nouveaux membres honoraires de l'orchestre s'étaient joints aux anciens : la liste va maintenant (pour ne citer que quelques noms jusqu'à l'époque actuelle) de Bülow à Richard Strauss et Joseph Haas en passant par Joachim, Clara Schumann, Brahms et Liszt.

Signalons que l'association «Tonkünstlerverein», avec des soirées de musique populaire, attira au-delà des milieux spécialisés un nouveau public. En dehors de l'Association, les membres de l'orchestre Striegler, Rokohl et Schilling s'étaient déjà acquis des mérites en organisant des soirées populaires pour réaliser aussi une plus vaste compréhension de la musique de chambre.

Pour former leurs propres cadres, mais aussi les cadres d'autres orchestres, des membres de l'orchestre fondèrent en 1923 l'École de la Staatskapelle de Saxe. La direction musicale en fut confiée à Fritz Busch, des représentants éminents de l'orchestre composaient le comité directeur. Cet institut prit vite un grand essor et devint une concurrence certaine pour le conservatoire qui était devenu propriété privée de la famille Krantz. Plus tard, en 1937 – mentionnons-le par anticipation – les deux instituts furent réunis sous le nom de «Conservatoire de la capitale de la Saxe à Dresde (Académie de musique et de théâtre)». Les professeurs des classes instrumentales continuaient d'être les membres les plus éminents de l'orchestre.

En 1933, l'ère de Busch prit une fin honteuse. Le fascisme hitlérien était arrivé au pouvoir grâce à l'aide du capital monopolisateur allemand. Une nuit profonde s'abattit sur la vie artistique. Des talents médiocres crurent (et malheureusement avec raison) leur temps



arrivé. Un artiste de la valeur de Fritz Busch était leur bête noire. Les polémiques se firent de plus en plus nombreuses contre lui, jusqu'à ce que ses adversaires, encouragés par la «prise de pouvoir», en viennent aux actes. Le 7 mars 1933, Fritz Busch, qui s'approchait de son pupitre pour diriger le «Troubadour» de Verdi, fut obligé de quitter l'édifice par les cris et les insultes des SA qui avaient occupé le parterre et les premiers rangs. Le Dr. Reucker se déclara solidaire de Busch, ce dernier partit pour l'étranger où il récolta des succès innombrables. Et c'est ainsi que se produisit cette situation grotesque: le nouvel opéra de Richard Strauss, «Arabella», qui avait été voué à Alfred Reucker et Fritz Busch, fut représenté pour la première fois à Dresde sans les artistes auxquels il avait été dédié. La direction musicale de cette œuvre fut confiée à Clemens Krauss, un chef d'orchestre de facultés exceptionnelles.

*Karl Böhm*





La représentation brillante qui eut lieu le 1<sup>er</sup> juillet 1933, ouvrit la voie triomphale de cette œuvre qui est souvent placée sur le même rang que le «Chevalier à la rose».

*Karl Böhm maintient  
le niveau traditionnel*

Durant un court interrègne, Hermann Kutzschbach fit ses preuves comme il les avait faites souvent auparavant en tant que remplaçant de Busch, jusqu'à ce que l'on ait pu engager pour cette institution Karl Böhm, un chef d'orchestre qui grâce à son travail avec l'orchestre de Dresde devint un maître de son art. Sa façon de diriger une représentation de «Tristan» valut au directeur général de musique de Hambourg le respect de l'orchestre qui se transforma durant les 8 années de son activité en rapports cordiaux basés sur le respect réciproque, rapports qui existent encore aujourd'hui. Bien que le centre de gravité de l'activité de Böhm ait été réservé tout d'abord au théâtre, les concerts ne furent pourtant pas négligés, et même dans les salles de concerts on assista à des apogées de la vie musicale de Dresde. (Remarquons à cette occasion que l'orchestre de Dresde ne donnait plus de concerts qu'à l'opéra). De nouveau, un chef d'orchestre exigeait de l'orchestre une activité extrêmement variée. A côté d'un Wagner fortement accentué dans le sens dramatique, Böhm plaça un Mozart finement ciselé. Bien entendu, il poursuivit la tradition de présenter de nombreuses œuvres de Strauss. C'est à cette époque-là que furent présentés pour la première fois les opéras «La femme silencieuse» (1935) et «Daphné» (1938). La reconnaissance du maître qui, au cours de ces années, séjournait volontiers à Dresde et qui saisissait toute occasion de vanter le niveau élevé de l'orchestre confiée aux soins de Böhm, s'exprima par le fait qu'il voua son œuvre «Daphné» à Karl Böhm. «La femme silencieuse» fut interdite immédiatement après sa première du fait que l'auteur du libretto, Stefan Zweig, était juif; ceux qui en avaient fait les louanges, s'étaient rendus suspects tout comme, et tout particulièrement, le chef d'orchestre. C'est le germe du différend qui se dressa entre Böhm et les fascistes qui détenaient le pouvoir en Saxe, et c'est d'ailleurs la raison pour laquelle il accepta en 1942 de partir pour Vienne à l'Opéra d'Etat où on l'appelait. Dans sa défense exemplaire des contemporains, Böhm trouva, tout comme Busch avant lui, de nombreux disciples au sein de l'orchestre. C'est lui qui découvrit Rudolf Wagner-Régeny dont on présenta pour la première fois le «Favori» en 1935 à Dresde; cette œuvre s'engagea de là sur la voie triomphale de toutes les scènes d'Allemagne et a conservé jusqu'à aujourd'hui sa renommée en tant qu'opéra de grande classe. Le Suisse Heinrich Sutermeister put, lui aussi, en 1939, avec son «Roméo et Juliette» et en 1942 avec son «Ile enchantée» prouver sa vocation à l'opéra de Dresde. Ces jeunes compositeurs ont toujours déclaré pleins



# Sächsische Staatstheater Opernhaus

Montag, am 24. Juni 1935

Anfang 6 Uhr

Außer Anrecht

Uraufführung

## Die Schweigsame Frau

Komische Oper in drei Aufzügen

Frei nach Ben Jonson von Stefan Zweig

Musik von Richard Strauß

Musikalische Leitung: Karl Böhm

Inszenierung: Josef Wielen

Personen:

Sie Morosus .....	.....	Friedrich Plafschke
Seine Haushälterin .....	.....	Helene Jung
Der Barbier .....	.....	Matthieu Ableismeyer
Henry Morosus	} Komödianten.....	Martin Kremer
Aminta, seine Frau		Maria Lebotari
Isotta		Erna Sack
Carlotta		Marton Gundt
Danuzzi		Kurt Böhme
Garfallo		Ludwig Ermold
Morbio	Rudolf Schmalnauer	

Chor der Komödianten und Nachbarn

Ort der Handlung:

Zimmer des Sie Morosus in einem Vorort Londons

Zeit: etwa 1780

Chöre: Karl Maria Pembaur / Tanz im dritten Akt: Werner Stammer

Bühnenbild: Adolf Mahrke    Einrichtung: Georg Brandt    Trachten: Leonhard Sauto

Pausen nach dem ersten und zweiten Akt

Krant: Liesel von Schuch, Hermann Kuschbach, Gerst Salko

Sämtliche Plätze müssen vor Beginn der Vorstellung eingenommen werden

Testbücher sind für 1,00 RM vormittags an der Kasse und abends bei den Türschließern zu haben

Gekaufte Karten werden nur bei Änderung der Vorstellung zurückgenommen

Einlaß 5 $\frac{1}{4}$  Uhr

Anfang 6 Uhr

Ende geg. 9 $\frac{1}{4}$  Uhr

*Programme de «La femme silencieuse»*

de reconnaissance qu'ils avaient encore reçu, en préparant les représentations de Dresde, plus d'une impulsion.

Un autre sujet de reproche que l'on adressait à Böhm, était la réalisation de l'opéra de Richard Mohaupt: «Die Wirtin von Pinsk» (la cabaretière de Pinsk, monté en 1938), étant donné que le compositeur avait refusé



# Sächsische Staatstheater Opernhaus

Sonnabend, am 13. April 1940

Anfang 7 Uhr

Außer Anrecht

Uraufführung

## Romeo und Julia

Oper in zwei Akten (7 Bildern) von Heinrich Sutermeister

Musikalische Leitung: Karl Böhm

Inszenierung: Max Hofmüller

### Personen:

Escalus, Fürst von Verona	Serge Smirnow
Montague } Häupter zweier Adelshäuser	Hermann Blasig
Capulet }	Kurt Böhm
Romeo, Sohn des Montague	Kudolf Dittreich
Balthasar, Roméos alter Diener	Jan Kittel
Julia, Tochter des Capulet	Maria Lebotari
Gräfin Capulet, ihre Mutter	Inger Karen
Die Amme	Margarete Herbst
Gräf Paris, ein junger Edelmann	Gino Neppach
Der Bediente	Heinrich Tefmer
Vater Lorenzo, ein Franziskaner	Sven Nilsson
Der Hütenhabe	Garry Mayer

Die vier verliebten Paare: Charl. Ganke,

Helene Wolf-Meerbeim, Katharina Müller, Edith Dietrich, ~~Klaus Scharner~~, Jakob Schaaf, Jan Kittel,  
Carl Jagemann, Hans Löbel

Verwandte beider Häuser, Mäde, Bürger und Bürgerinnen von Verona, fürstliches Gefolge, Gerolde, Diener,  
Masken, Tänzer und Tänzerinnen, Stimmen der Nacht, Stimmen aus der Tiefe, Knechte der Montagues,  
Stimmen aus der Höhe

Ort: Verona — Zeit: Anfang des 14. Jahrhunderts

Ausführende der Tänze im dritten Bild: Silbe Schlieben, Hanna Schlenker, John, Linnie Herrik, Charlotte  
Schmieder, Robert Mayer, Fritz Schulz, Heinz Dittreich, Eilä Kentore und die Tanzgruppe

Chor: Ernst Ginne — Tanz: Valeria Keatina

Bühnenbild: Adolf Madnke — Trachten: Elisabeth von Kuenmüller

Technische Einrichtung: Georg Brandt

Mit Ausnahme einer längeren Pause nach dem vierten Bild wird die Oper völlig pausenlos durchgespielt

Krank: Ludwig Ermold

Sämtliche Plätze müssen vor Beginn der Vorstellung eingenommen werden

Teatbücher sind für 0,50 RM vormittags an der Kasse und abends bei den Türschließern zu haben

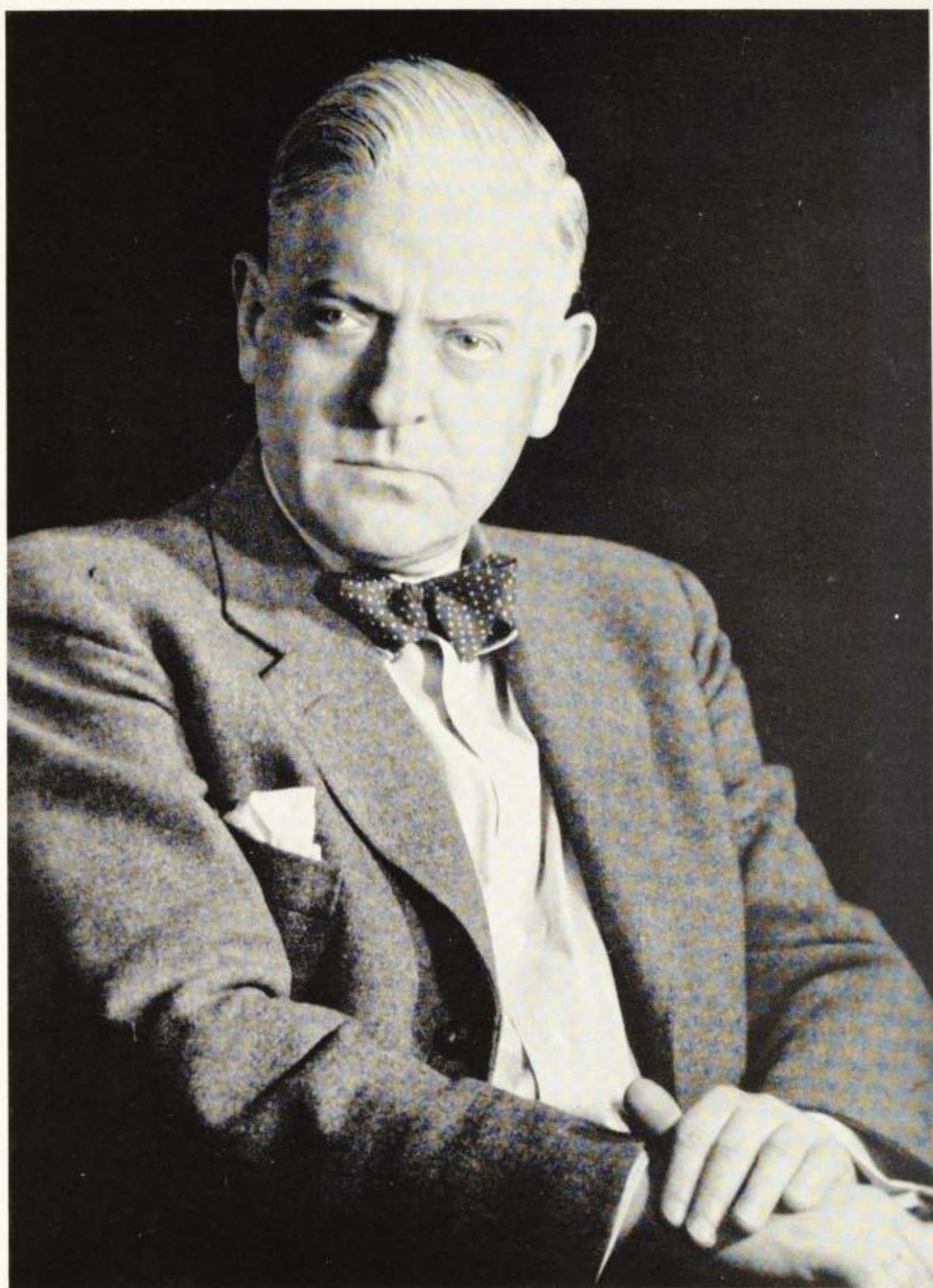
Gekaufte Karten werden nur bei Änderung der Vorstellung zurückgenommen

Kassenöffnung 6 Uhr Einlaß 6 $\frac{1}{2}$  Uhr Anfang 7 Uhr Ende geg. 9 $\frac{1}{2}$  Uhr

*Programme de «Roméo et Juliette»*

de se séparer de sa femme, une juive. Malgré tout, Böhm s'employa aussi pour cette œuvre de toute la chaleur et de toute la force de persuasion de l'artiste convaincu de sa tâche. Othmar Schoeck qui avait toujours choisi de préférence pour première représentation de ses œuvres l'opéra d'Etat de Dresde, pouvait lui aussi être reconnaissant à Böhm





*Karl Elmendorff*

et à ses auxiliaires de la présentation pleine d'ambiance de son opéra «Massimilla Doni» en 1937. Il en est de même de Robert Heger que Böhm présenta à la scène (avec «Der verlorene Sohn» – le fils prodigue – en 1936) et dans la salle de concert.

Le successeur de Böhm fut Karl Elmendorff qui dirigea l'opéra de Dresde jusqu'à sa fermeture en 1945. Une représentation impressionnante du «Vaisseau fantôme» permit de reconnaître la main du chef d'orchestre de Bayreuth; la tradition de présenter les œuvres de Strauss se pour-



suivit par la représentation en première de «Capriccio» (1944). Un projet de grand style pour monter en un cycle le développement de l'opéra allemand en y incorporant aussi des œuvres oubliées, incomprises et jusque-là maltraitées, ne put être entièrement exécuté en raison des vicissitudes de cette période. La vie artistique était de plus en plus absorbée par la machinerie de la guerre fasciste. Pourtant on assista à une brillante réhabilitation de l'œuvre de Gœtz «Die Widerspenstige» (la mégère apprivoisée) et à la première du charmant opéra comique «Die Hochzeit des Jobs» (le mariage de Job) de Joseph Haas.

Le 2 juillet 1944 eut lieu la dernière première dans l'édifice de Semper. Peu de jours plus tard, le théâtre ferma ses portes en raison de la «guerre totale» proclamée par Goebbels. Durant la nuit du 13 au 14 février 1945, l'opéra de Dresde, dans lequel on avait monté en première tant d'œuvres importantes de l'histoire mondiale de l'opéra, tomba en ruines dans le fracas mortel des bombes américaines. Les artistes étaient dispersés aux quatre points cardinaux. Jamais plus, nous semblait-il, à nous qui étions restés, la ville artistique de Dresde ne pourrait se relever des coups que lui avait infligés cette nuit terrible. Gerhart Hauptmann, chargé d'années et qui vécut cette nuit infernale, a traduit ses pensées par les mots suivants: «Et ceux qui ont désappris à pleurer, l'apprennent à nouveau devant le désastre qui a touché Dresde. Cette joyeuse étoile de la jeunesse a jusqu'à l'heure actuelle répandu sa lumière sur le monde et j'ai vécu personnellement le désastre de Dresde dans l'enfer de Sodome et Gomorrhe créé par les avions anglais et américains. Et lorsque je dis «vécu», c'est encore pour moi jusqu'à l'heure actuelle comme un miracle. Je n'ai pas une si haute idée de moi-même que de croire que Saturne m'a réservé cette horreur juste à l'endroit qui est l'un de ceux que je préfère au monde. Je suis sur le point de quitter la vie et envie tous mes camarades, les hommes de grand esprit qui n'ont pas été témoins de cet événement ... Je pleure ...» Et ces mots de Hauptmann peuvent aussi s'appliquer à la Staatskapelle de Dresde et à son activité: «De Dresde, grâce aux soins continus et touchants que cette ville accordait à l'art aussi bien dans le domaine de la parole que dans celui de la musique, sont partis de merveilleux courants qui ont parcouru le monde et l'Angleterre et l'Amérique s'y sont aussi largement abreuvés. L'ont-ils oublié?»

*Nowelle floraison  
après 1945*

Ce qu'aucun de nous n'avait voulu croire, est devenu réalité: Dresde est de nouveau une ville artistique. La Staatskapelle – elle s'appelle maintenant qu'il n'existe plus d'Etat de Saxe, «Staatskapelle de Dresde» – connaît une nouvelle époque d'épanouissement. Nous allons en parler dans ce dernier chapitre.





*Joseph Keilberth*

Les membres de l'orchestre avaient échappé à la mort qui avait frappé Dresde en ce jour de février. On devait attendre de nouvelles escadrilles de bombardiers et leur charge mortelle. Une activité concertante dans la ville en ruines était impensable. Elle était tombée dans le mutisme, ses habitants végétaient pauvrement, sans cesse menacés par de nouveaux dangers. Kurt Striegler qui dirigeait à cette époque-là l'orchestre, parvint après de nombreux efforts à faire évacuer l'orchestre dans les stations balnéaires de Bad Elster et Bad Brambach transformées en



hospitaux. Là, les musiciens de Dresde pouvaient procurer aux blessés un peu de consolation et renforcer leur désir de vivre grâce à leurs concerts. C'est là qu'ils vécurent l'arrivée des troupes américaines qui firent immédiatement valoir leurs exigences musicales. Les musiciens affamés jouèrent souvent contre les seules valeurs ayant alors cours : des cigarettes et du pain. Finalement, leurs efforts pour rentrer chez eux furent couronnés de succès. En juin ils obtinrent un camion et ils regagnèrent avec bagages et instruments la ville qui les attendait avec beaucoup d'impatience.

Venant de Prague, un des jeunes chefs d'orchestre les plus doués, Joseph Keilberth, s'était arrêté à Dresde. L'orchestre avait déjà eu auparavant des contacts avec lui, et le directeur de l'orchestre, Arthur Tröber, réussit à obtenir sa collaboration en tant que chef d'orchestre. Il pouvait, ce faisant, compter sur le soutien des « activistes de la première heure » dans les rangs de la classe ouvrière, qui en ces temps difficiles s'étaient donné pour but de réorganiser la vie dans la ville, de procurer à chacun du travail et du pain et qui donnèrent droit de cité à l'art et lui proposèrent même des tâches vitales. Citons entre autres et surtout Hermann Matern qui en tant que premier secrétaire du

*L'opéra de Dresde*







*Le Grand théâtre*

Parti communiste de Saxe approuva l'entrée en fonction de Keilberth et qui le défendit contre des scrupules mesquins.

La vie musicale dans la ville de Dresde prit sous la direction de Keilberth et malgré toutes les difficultés un essor rapide. Tout d'abord on fit de la musique dans les faubourgs de la ville. La salle de danse «Kurhaus Bühlau» se transforma en salle de théâtre et de concert. C'est l'époque où l'on parla beaucoup d'un article intitulé «l'opéra dans la grange». Un des avantages: le terminus du tram se trouvait juste devant la maison. Les chanteurs, les musiciens, le public des représentations d'opéra et de concert s'y rendaient par le tram, de véritables grappes humaines se pendaient aux portières du tram, personne ne voulait céder sa place, personne ne se laissait arrêter par les difficultés, tous voulaient entendre de la musique. Le 16 juillet 1945 eut lieu dans cet édifice le «premier concert symphonique» de «l'ancienne Staatskapelle de Saxe» où l'on joua des œuvres de Ludwig van Beethoven. «Et cette ville qui a cessé d'en être une et dans laquelle circulent des gens aux visages affamés, gris, vieilliss, cette ville continue à donner de ses bras fatigués et maigres», ainsi se terminait cet article.



Tout progressait à pas de géant. Bientôt les habitants cessèrent d'avoir faim et aussi d'avoir faim de musique, que l'orchestre leur dispensait abondamment et d'excellente manière. Et bientôt l'opéra d'Etat disposa de deux édifices, ce qui n'avait jamais été vu auparavant: le théâtre reconstruit pour les grands opéras et les grandes pièces de théâtre, la «Tonhalle» (salle de concerts) comme deuxième théâtre pour les pièces de théâtre et les opéras de moindre envergure. Dans la Tonhalle, après avoir représenté «Fidelio» en concert, le rideau se leva pour la première fois le 10 août 1945 sur un opéra. On ne peut imaginer de début plus heureux que celui qui s'effectua par «Les Noces de Figaro» avec sa nuance révolutionnaire dans le texte et la musique. Le «Grand théâtre» fut mis à la disposition de l'orchestre comme salle de concerts en 1948, l'année même où il célébra le quatrième centenaire de son existence.

*Le Petit théâtre*





Encore un mot sur l'effectif de l'orchestre. Avant l'anéantissement du fascisme, l'orchestre comptait 127 membres. En 1945, l'orchestre reprit son activité avec 90 musiciens, et cet effectif était de temps à autre renforcé par les musiciens qui rentraient de captivité. A partir du 1<sup>er</sup> mai 1946, l'effectif fut fixé à 100 membres. Avec la croissance des tâches artistiques et lors de l'installation dans le «Grand théâtre», une augmentation du nombre des membres se fit de plus en plus nécessaire. Pour répondre à ces besoins, 16 nouveaux emplois furent accordés fin 1952.

Mozart, Wagner et Strauss («Salomé», mise en scène dans la «grange culturelle» par Heinz Arnold, suscita un vif intérêt grâce à la nouvelle conception de cette œuvre par le chef d'orchestre et le metteur en scène) étaient les trois astres sur lesquels reposait le nouveau programme de Keilberth. Il ne manqua pas l'occasion de prêter l'éclat de son or-

*Rudolf Kempe*





chestre qui lui était très attaché, à une représentation de la «Bohème» ou de souligner l'exaltation romantique de la «Roussalka» de Dvořák.

Nommons encore quelques œuvres qui complétaient le répertoire de Keilberth – il ne peut s'agir ici que d'indications incomplètes – à l'opéra des œuvres de Moussorgsky, de Boris Blacher et de Carl Orff, et pour les concerts des œuvres de Glinka, Moussorgsky, Tchaïkovsky, Mendelssohn-Bartholdy, Schumann, Weber, Mahler, Prokofiev, Kha-tchatourian, Milhaud, Hindemith, Mohaupt, Fidelio F. Finke, Otto Reinhold, Britten, Stravinsky, Bartók, Fortner, Egk, Haas et autres.

Au cours du concert solennel donné à l'occasion du jubilé de l'orchestre, il présenta la «Symphonie alpestre» de Strauss (dédiée à l'orchestre), le concerto pour piano et orchestre de Carl Maria von Weber et l'ouverture des «Maîtres Chanteurs». L'estime dans laquelle on tenait l'orchestre dans le monde entier, s'exprima par d'innombrables félicitations venues de partout. Reproduisons ici quelques extraits de lettres de félicitations que des personnes de renom ont fait parvenir à l'orchestre: Fritz Busch, de New York: «Les performances de la Staatskapelle de Dresde et sa signification pour la vie musicale du monde entier se poursuivent comme par le passé, bien que beaucoup d'autres choses irremplaçables créées par l'homme au cours de générations soient réduites en cendres . . . Je souhaite cordialement à l'orchestre qui n'a pas été détruit avec son berceau, qu'il vive encore avec la nouvelle ville de Dresde durant des siècles.» Et Karl Böhm, de Vienne: «La Staatskapelle de Dresde a une place de choix parmi tous les orchestres d'Europe. Elle unit la précision allemande à une chaleur inhabituelle que l'on ne trouve d'ordinaire que sous des latitudes plus méridionales.» Walter Giesecking, de Rio de Janeiro: «Les concerts que j'ai exécutés avec la Staatskapelle de Dresde, font partie des souvenirs inoubliables de ma carrière d'artiste . . . Permettez-moi d'exprimer le désir que le passé grandiose soit suivi d'un avenir aussi glorieux et couronné de succès.» Richard Mohaupt, de New York: «Ici en Amérique où j'ai connu le brillant et la technique sonore des grands orchestres d'exception, au cours de représentations de mes œuvres, j'ai constaté que l'orchestre de Dresde peut être comparé aux orchestres les plus célèbres du monde. J'en ai parlé à mon ami, le chef de l'orchestre symphonique de Pittsburgh, Fritz Reiner qui a été chef d'orchestre de l'opéra de Dresde de 1914 à 1921, et qui partage entièrement mon avis.»

Le successeur de Keilberth fut en 1949 le jeune Rudolf Kempe qui poursuivit la tradition de monter des œuvres de Strauss par une nouvelle mise en scène de «Daphné» et la mena à un apogée par la première de «L'Amour de Danaé» en 1952. Durant l'époque de son activité jusqu'à ce qu'il parte définitivement pour Munich (à un moment



donné, il partagea son temps entre les deux opéras d'Etat) se placent la remarquable première allemande de l'opéra «Les escholiers de Cracovie», un opéra du grand compositeur polonais Tadeusz Szeligowski dirigé par le chef d'orchestre Zdzisław Górczyński de Varsovie sous la direction duquel les membres de l'orchestre donnaient aussi volontiers des concerts, la première du charmant opéra comique de Julius Weismann «Die pfiffige Magd» (la servante rusée) et la première de l'opéra du Suisse Robert Oboussier «Amphitryon» dirigé par Kempe. Si l'on voulait donner un aperçu de la richesse du répertoire qui caractérisa aussi sous Kempe les concerts de l'orchestre, on tomberait dans une véritable énumération. Les œuvres anciennes et nouvelles alternaient d'une manière agréable et toujours appréciée du public.

En 1953, Franz Konwitschny fut placé à la tête de l'orchestre. Il était chef d'orchestre du Gewandhaus de Leipzig et eut ainsi à remplir deux fonctions exigeant de lui de grandes qualités de responsabilité et de travail. Il déclara peu de temps après avoir accepté la direction de

*David Oïstrach (à gauche), Karl Laux (au milieu), Franz Konwitschny (à droite)*







*Franz Konwitschny*

l'orchestre que c'était pour lui un honneur de «faire partie d'une lignée d'ancêtres de valeur allant de Schütz à Busch en passant par Hasse, Weber, Wagner et Schuch». Et il poursuivit: «Mais c'est aussi cette attirance pour l'élément nuancé de paysages méridionaux, attirance que je porte en moi en tant qu'Autrichien. C'est l'attraction magnétique de cette union singulière comme elle s'est toujours présentée à moi à Dresde sous toutes les formes artistiques – la synthèse du désir méridio-





*Concert donné dans le Zwinger sous la direction de Franz Komwitschny*



nal de vivre en beauté uni à l'austérité nordique de se soumettre consciemment à l'œuvre.

L'ornement le plus infime des édifices, l'admiration nostalgique de la Madone de saint Sixte, un opéra de Verdi dirigé par Busch, l'ère de Strauss, les concerts de la Staatskapelle qui est presque inégalée dans la différenciation subtile du dynamisme des degrés et des nuances, tout ceci croît dans l'ambiance féconde de Dresde, unique au monde et individuelle et qui porte en soi les forces vives de l'inspiration, tel le contenu d'une véritable œuvre d'art . . .

A Dresde, l'opéra est une nécessité. Il est, comme dans son berceau en Italie, de l'histoire même devenu ce qu'en d'autres endroits des idéologies abstraites, des moyens financiers et des recherches voulues pour s'adapter au goût du public ont essayé de faire. A Dresde il est opéra populaire et théâtre national. Il fait partie de l'essence même de la ville. Et c'est pourquoi j'ai accepté d'aller à Dresde!» (abrégé)

Ainsi, l'opéra s'était de nouveau emparé de Konwitschny et – c'est ici le chroniqueur qui parle – sous sa direction «les opéras «La Flûte enchantée» et «Don Giovanni», «Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg» et la «Valkyrie», sans oublier le «Chevalier à la rose» qui vit le jour sur les bords de l'Elbe, devinrent de véritables manifestations de l'opéra caractéristique pour Dresde, portées par la culture de l'orchestre vieux de quatre siècles». L'attachement de Konwitschny et de son orchestre à Richard Strauss s'exprimèrent en 1954 par les représentations de «Daphné» et de «L'Amour de Danaé». Le fait que l'on cherchât pour l'opéra d'Etat allemand de Berlin un directeur musical de grande classe, fut la raison pour laquelle Konwitschny, à son grand regret et aussi à celui de l'orchestre, dut quitter Dresde. Il est heureux que son travail avec les musiciens de Dresde ait été enregistré sur disques d'autant plus qu'entretiens une mort prématurée a mis fin à ses activités variées.

Auprès de Konwitschny travaillait depuis 1953 l'élève d'Abendroth, Rudolf Neuhaus, qui s'était fait un nom à Schwerin comme directeur général de musique aussi bien en tant que chef d'orchestre pour les opéras que pour les concerts. Jusqu'à l'engagement de Maticic et ensuite pendant la période intérimaire de 1958 à 1960, il dirigea les destins de l'opéra d'Etat et de la Staatskapelle de Dresde. Il fut un serviteur fidèle des deux instituts à qui l'on confia aussi bien aux côtés de Maticic qu'à ceux de Suitner par la suite des tâches importantes. C'est lui surtout qui savait trouver des disciples fidèles parmi les membres de l'orchestre lorsqu'il s'agissait de discuter les nouvelles œuvres. C'est à Neuhaus que l'on confia la première du ballet d'Egk «Abraxas» et de son opéra «Le Réviseur». Sous sa direction furent donnés pour la première fois en Allemagne la musique complète du ballet «Roméo





*Cyrille Kondrachin (à gauche) et Rudolf Neuhaus (à droite)*

et Juliette» de Prokofiev, pour la première fois à Dresde les opéras «L'Amour des trois Oranges» et «Semjon Kotko» du même compositeur. On peut en même temps se faire une idée du programme varié de l'opéra de Dresde et de la diversité artistique exigée de l'orchestre, si l'on constate que les premières de l'opéra «Zauberfisch» (le poisson magique) de Fidelio F. Finke, «L'opéra des mendiants» remanié par Britten, l'opéra «Dorian Gray» de Hanell et l'opéra «Le soldat Schwejk» de Robert Kurka, sans compter les innombrables premières lors des soirées musicales de l'orchestre, doivent être mises au compte de Neuhaus. Les années de 1956 à 1958 durant lesquelles Lovro von Matačić fut le chef d'orchestre responsable, furent marquées par des changements perpétuels de chefs d'orchestre. Les concerts furent dirigés par Matačić lui-même (qui eut aussi la direction des tournées en Angleterre, en Suisse et dans la République Fédérale Allemande), par Knappertsbusch, Kempe, Fritz Rieger, Hans Schmidt-Isserstedt, Kurt Striegler, Wilhelm Schleuning qui, venu de Hambourg, travailla durant deux ans



à Dresde, par Rudolf Neuhaus et le jeune Siegfried Kurz qui entre temps s'est fait un nom non seulement comme chef d'orchestre mais aussi comme compositeur. Ces changements exercèrent un certain arbitraire sur l'établissement du programme et surtout le soin de la musique contemporaine fut un peu négligé. Soulignons comme positif durant cette époque la variété des œuvres représentées en l'honneur de Mozart à l'opéra et dans les salles de concert. On peut désigner comme une soirée importante non seulement pour l'opéra d'Etat de Dresde mais pour toute la musique théâtrale allemande, la nouvelle mise en scène de l'opéra de Gluck «Orphée et Eurydice» sous la direction de Maticić. Il présentait pour la première fois une première d'opéra dont il assumait la pleine responsabilité en tant que metteur en scène. L'orchestre lui accorda pour cette tâche exceptionnelle sa bonne volonté et sa maîtrise la plus totale. Maticić donna avec la nouvelle mise en scène de «L'Or du

*Concert donné à Munich au cours de la tournée effectuée sous la direction de Lovro von Maticić, le 30 septembre 1956*







*Otmar Suitner*

Rhin» le signal pour le renouvellement de «l'Anneau du Nibelung». Il déposa en automne 1958 sa charge de directeur général de musique de l'orchestre. Le Hongrois Vilmos Komor de Budapest était à cette époque-là un hôte fréquent de l'orchestre. A bon droit, Hans Böhm, le chroniqueur de la vie musicale de Dresde, exigea dans la revue «Musik und Gesellschaft» (musique et société): «Il est grand temps de régler les responsabilités dans la direction de cet orchestre allemand de





*Otmar Suitner au cours d'une répétition*



grande classe. Les compositeurs allemands auront alors un partenaire à qui ils pourront adresser leurs projets et leurs demandes justifiées. Ce n'est pas le premier venu qui suffit, le meilleur – ou un collectif des meilleurs – seul pourra suffire aux exigences de la Staatskapelle de Dresde.» C'est à Rudolf Neuhaus que revint, comme nous l'avons déjà dit, la tâche d'assurer l'interrègne. Il s'acquitta de cette tâche avec l'empressement qui lui est propre, en faisant preuve de ses facultés multiples.

En 1960, la Staatskapelle de Dresde chercha un nouveau directeur. En tant qu'hôte devant le pupitre de Schuch, de Busch et de Böhm: Otmar Suitner. Remporthera-t-il le succès? Ceux qui connaissent Dresde, savent que ce n'est pas seulement une affaire de l'orchestre et de la critique, toute la ville (peut-être un peu exagéré, mais non pas sans justification) prend part à ce débat. Et c'est «le coup de foudre». Suitner plaît. Suitner enthousiasme l'orchestre et les auditeurs, et c'est ainsi qu'en 1960, Otmar Suitner, l'Autrichien de 38 ans, compatriote de Schuch et de Böhm, devient directeur général de musique à Dresde. Plusieurs saisons musicales se sont écoulées entre temps. Elles sont remplies de brillants concerts et de présentations d'opéra extraordinaires,

*Otmar Suitner et Dieter Gerhard Worm lors d'un enregistrement sur disques*







*La Staatskapelle de Dresde en 1962 sous la direction d'Otmar Suitner*

généralement admirées par les hôtes venus de la République Fédérale Allemande et de l'étranger. Suitner continue la tradition de Dresde en enrichissant le répertoire des œuvres de Strauss par une présentation du «Chevalier à la rose» qui suscite le ravissement général (en commémoration de la première d'il y a 50 ans) et par une mise en scène d'«Arabella», mais aussi en présentant sous un nouveau jour, grâce à la culture orchestrale de la Staatskapelle, la partition de «Tosca» de Puccini. Il a toujours considéré comme affaire d'honneur de présenter le «Freischütz» de Carl Maria von Weber, son prédécesseur dans la fonction de directeur général de musique à Dresde, d'une manière exemplaire. Le respect du grand héritage classique lui impose de prendre en mains le «Figaro», le «Fidelio» et le «Tristan».

Les programmes des concerts établis par Suitner, sont extrêmement captivants. A côté du soin qu'il porte à l'héritage classique, il s'est donné pour but la promotion de la musique contemporaine. Ainsi on entendit





*Arthur Tröber*

sous sa direction pour la première fois la symphonie pour instruments à cordes d'Ernst Hermann Meyer, la deuxième symphonie de Siegfried Kurz, les «Canti di Prigionia» de Dallapiccola, le «Concert pour clavecin et petit orchestre» de Martinů et les «Cinq Chants napolitains» de Henze. On y prit souvent en considération les œuvres de Strauss, la présentation en concert d'«Elektra» qui souligne tout particulièrement les éclatantes qualités de l'orchestre de Dresde, forme aussi un apogée de la vie con-



certante. Après ce que nous venons de dire, on peut dès aujourd'hui constater que «l'ère Suitner» est d'ores et déjà une nouvelle période heureuse dans l'histoire de cet orchestre de Dresde, ce qui s'est confirmé au cours de tournées, de concerts et d'enregistrements sur disques. Les musiciens n'ont pas que leur seule activité dans l'orchestre. La tradition de l'ancienne association «Tonkünstlerverein» a été reprise après 1945 sur l'initiative d'Arthur Tröber qui continua ainsi l'œuvre de Theo Bauer avec la fondation de la «Musique de chambre de la Staatskapelle». Et dès la première année (saison 1952–1953) eurent lieu 8 concerts de musique de chambre au cours desquels, pour continuer la tradition de l'association «Tonkünstlerverein», on présenta des œuvres anciennes et récentes en alternance variée et pleine d'animation. Entre temps, ces concerts de musique de chambre sont devenus partie inhérente de la vie musicale de Dresde.

*Membres de l'orchestre de Dresde réunis dans un orchestre de musique de chambre  
(de gauche à droite: Immanuel Lucchesi, Hans Otto, Otto Karl Hempel, Kurt Mahn)*







*Le quatuor Rudolf Ulbrich (deuxième rang, de gauche à droite: Joachim Zindler, Rudolf Ulbrich; premier rang, de gauche à droite: Clemens Dillner, Wolfgang Bülow)*

*Les cadres de l'avenir (de gauche à droite: Manfred Wünsche, Walter Stellmacher, Manfred Krause, Dieter Buschner, Hans Peter Frank, Siegfried Teubel)*

Les membres de l'orchestre ont encore d'autres tâches: leur activité pour la formation des cadres. Ils continuent ainsi la tradition quand ils travaillent comme professeurs hautement estimés d'instruments à cordes et à vent dans l'«Académie de musique et de théâtre» fondée en 1945 et qui se transforma en 1952 en un «Conservatoire de musique». Karl Böhm a une fois exprimé ce que ceci signifie pour l'orchestre même: «Le son de cet orchestre est si caractéristique de la ville de Dresde que



*Les lauréats du Concours international de Genève  
en 1954 (de gauche à droite:  
Kurt Mahn, Horst Wiedner, Gerhard Starke)*





tout musicien qui n'a pas été formé à Dresde, semble au début un corps étranger. C'est pourquoi j'ai toujours tiré les meilleurs cadres de l'école d'orchestre où ne travaillent comme professeurs que des instrumentistes de cet orchestre.» D'autre part, dans des orchestres de renom, des disciples formés à Dresde remplissent les fonctions les plus importantes.

Nous avons déjà dit qu'après la guerre, l'orchestre partit bientôt en tournée. Le concert de foire donné à Leipzig le 7 mars 1947, fut bientôt suivi – pour ne citer que quelques-uns des déplacements – par une autre tournée durant la foire de Leipzig en mars 1948, par un concert à la mémoire de Richard Strauss dans le théâtre des festivals de Bayreuth, le 9 octobre 1949 (l'orchestre profita de cette occasion pour déposer, le matin du concert, une couronne sur le tombeau de Richard Wagner, consciente de ce que le maître avait été autrefois directeur de l'orchestre), un concert d'orchestre à l'occasion des fêtes commémoratives de Bach en 1950 à Leipzig, un concert lors des fêtes en l'honneur de Beethoven en mars 1952 à Berlin, un concert dans le cadre du festival de musique de Görlitz en juin 1952.

Différents membres de l'orchestre avaient déjà depuis des années, de même que des solistes de l'opéra, participé activement aux festivals de Bayreuth. 35 ans après l'inauguration du théâtre des festivals de Bayreuth, les premiers musiciens de Dresde furent intégrés à l'orchestre. Le premier d'entre eux, le célèbre batteur Heinrich Knauer, y fut appelé en 1911 et il demeura attaché à Bayreuth durant 35 ans. Il fut suivi, en nombre sans cesse accru, surtout par des joueurs d'instruments à vent. Depuis 1951, la Staatskapelle de Dresde envoyait à Bayreuth 16 de ses membres, la participation de loin la plus importante que prenait un orchestre allemand à ces festivals. Bruno Knauer par exemple y appartenait comme violoniste depuis 25 ans, Gerhard Schneider détenait la charge de la première place des seconds violons, Alwin Starke, le solo des contrebasses de la Staatskapelle de Dresde, fut durant de longues années le sénior des musiciens d'orchestre réunis à Bayreuth. Et toujours à nouveau on a constaté que la nuance des instruments à vent rappelait à Bayreuth celle de l'orchestre de Dresde. C'est compréhensible si l'on pense que dans les voix capitales on entendait les membres actuels de l'orchestre Fritz Rucker, Alfred Tolksdorf, Herbert Dressler, Wilhelm Simon, Alfons Orpky et Heinz Forker. Ainsi, flûte, hautbois, cor, trompette et tuba étaient aux mains de musiciens de Dresde. L'ensemble était complété par le tambour Hans-Peter Sondermann et la harpeniste Inge Ludwig.

L'orchestre de Dresde s'acquit un renom international grâce tout d'abord aux enregistrements très soignés des opéras «Salomé» et

*Tournées en Allemagne  
et à l'étranger*



«Roussalka» sous la direction de Keilberth. Ils persuadèrent aussi le monde occidental, y compris de grandes parties de l'Amérique du Nord et du Sud, que l'orchestre de Dresde avait su conserver l'ancien niveau des performances. Sous Rudolf Kempe on put poursuivre avec succès les enregistrements sur disques pour une commande américaine par: les «Maîtres chanteurs de Nuremberg», le «Chevalier à la rose» et le «Freischütz».

L'orchestre obtint ses premiers succès à l'étranger sous la direction de Franz Konwitschny, à Paris, en 1954. La presse nomma l'orchestre «un instrument de maître qui a conservé jusqu'à l'heure actuelle ses qualités traditionnelles de mesure dans l'harmonie, de brillant, de souplesse tout

Affiche de la tournée en Angleterre en 1956

Programme du concert donné à Florence en 1957

COUNTY BOROUGH OF SWANSEA  
PARKS & ENTERTAINMENTS COMMITTEE.

**BRANGWYN HALL. SWANSEA.** **SATURDAY SEPT 22<sup>nd</sup>**  
AT 8.30 P.M.

FIRST ORCHESTRA TO VISIT SWANSEA  
FROM BEHIND THE IRON CURTAIN.

★ ONLY APPEARANCE ★ OUTSIDE LONDON ★  
OF THE WORLD RENOWNED ★

**SAXON STATE  
ORCHESTRA  
OF  
DRESDEN**

100 PLAYERS  
Conductor:—  
**LOVRO VON MATAJIC.**

Programme Includes:—  
Overture "LEONORA" N°3 . . . . . Beethoven  
Tone poem "DEATH & TRANSFIGURATION" R. Strauss  
Symphony N° 2 . . . . . Brahms.

**TICKETS**  
**15/12/6 10/6 7/6**

Obtainable from BOOKING OFFICE, GUILDHALL Tel. 55821  
D.J. SNELL & SONS 1<sup>st</sup> 47 HIGH ST. Swansea. Tel. 3784

CITTA' DI FIRENZE  
**TEATRO COMUNALE**  
Ente Autonomo

**AMICI DELLA MUSICA**

DOMENICA 24 NOVEMBRE 1957 - ORE 17,15

CONCERTO SINFONICO

**DRESDNER  
STAATSKAPELLE**

PROGRAMMA

MOZART - Sinfonia n. 40 in sol min. (K. 550)  
Allegro molto  
Andante  
Minuetto (Allegretto)  
Allegro assai

STRAUSS - Morte e trasfigurazione - poema sinfonico

BEETHOVEN - Sinfonia n. 3 in mi bem. magg., op. 55 («Eroica»)  
Allegro con brio  
Marcia funebre (Adagio assai)  
Scherzo (Allegro vivace)  
Finale (Allegro molto)

Direttore  
**LOVRO VON MATAJIC**

PREZZI

Palchi (escluso ingresso) . . . . . L. 6.000	Prima gradinata numerata . . . . . L. 800
Ingresso ai palchi . . . . . » 500	Seconda gradinata numerata » 400
Poltrone . . . . . » 2.000	Loggione numerato . . . . . » 250

Informazioni, prenotazione e vendita dei biglietti:  
**BIGLIETTERIA DEL TEATRO COMUNALE**  
Corso Italia 14, tel. 26.253

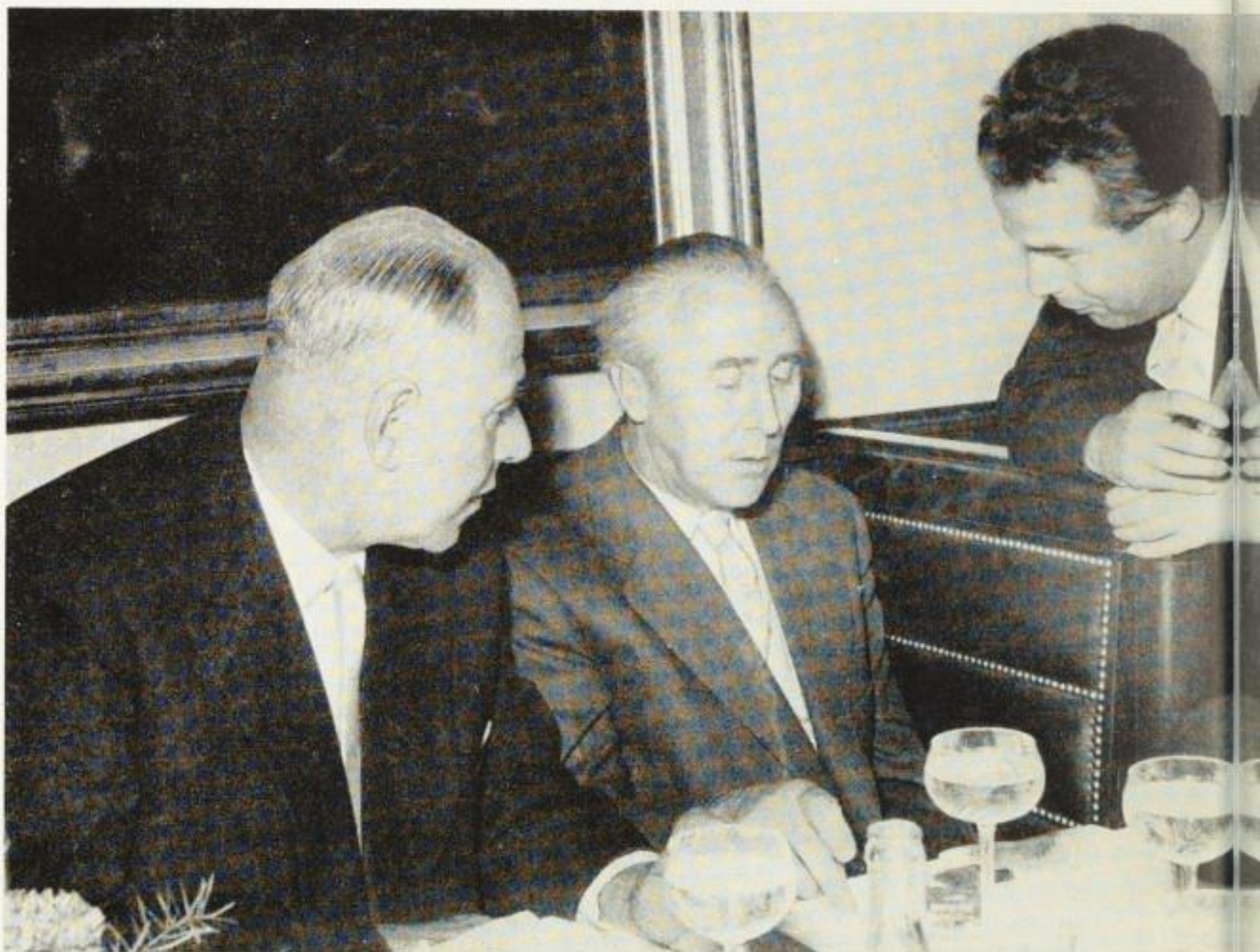
**MOVIMENTO FORESTIERI** Via Verchietti 22, tel. 26.361  
**UNIVERSALTURISMO** Via Speziali 7 e., tel. 294.541

In caso di necessità l'Ente Autonomo del Teatro Comunale si riserva il diritto di modificare il presente programma.





*Werner Egk*



*Lovro von Matačić  
(à gauche), Werner Egk (au  
milieu) et Eberhard Springk  
(à droite) lors d'une  
réception après le concert  
donné à Munich  
le 30 septembre 1956*





*Václav Neumann en conversation avec des membres de l'orchestre*

*Karel Ančerl en conversation avec des membres de l'orchestre*







*Kurt Striegler*

comme sa force dans le grandiose». Au cours d'une conférence de presse, le président de «l'Association littéraire et artistique» exprima le souhait de pouvoir bientôt saluer de nouveau à Paris l'excellent orchestre de Dresde. Il déclara que le professeur Konwitschny était un des «meilleurs chefs d'orchestre contemporains». La Staatskapelle de Dresde termina cette tournée qui l'avait conduite, sous la direction de Franz Konwitschny, à travers la République Fédérale Allemande et à Paris, par un concert donné à Hanovre devant 3000 auditeurs enthousiastes.

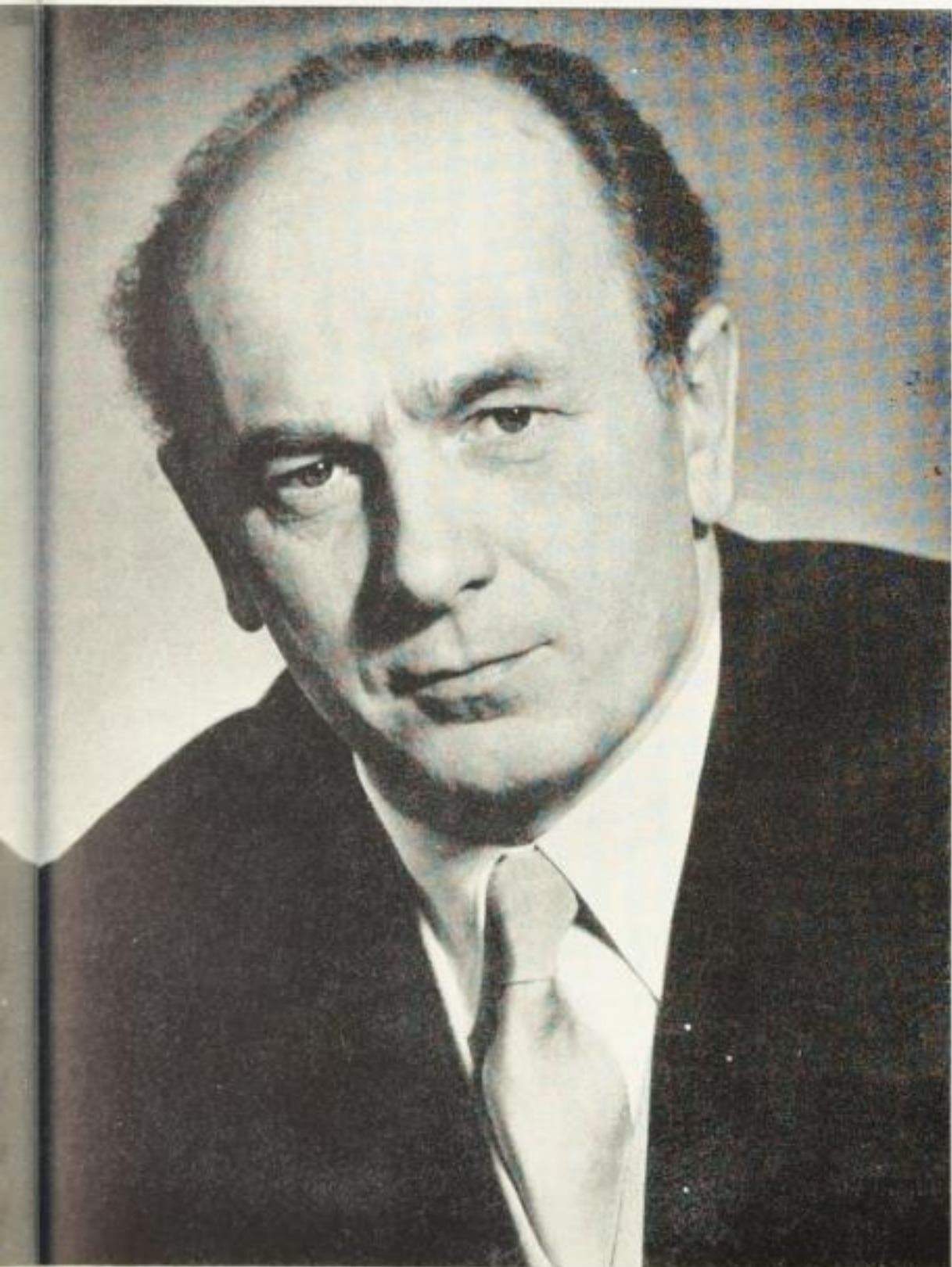
Les succès que remporta l'orchestre de Dresde en Angleterre et en Suisse, en 1956, ne furent pas moindres. Dans le «Royal Festival Hall», l'orchestre de Dresde sous la direction de Lovro von Matačić ajouta gracieusement, devant l'enthousiasme de ses 4000 auditeurs, l'ouverture des «Maîtres Chanteurs» à son programme, une chose extraordinaire dans la vie musicale anglaise. A Genève, Carl Schuricht, un vieil ami de Dresde, dirigea l'orchestre et se déclara enthousiasmé par ses qualités.

Le concert dans la salle du Musée allemand de Munich fut un nouveau



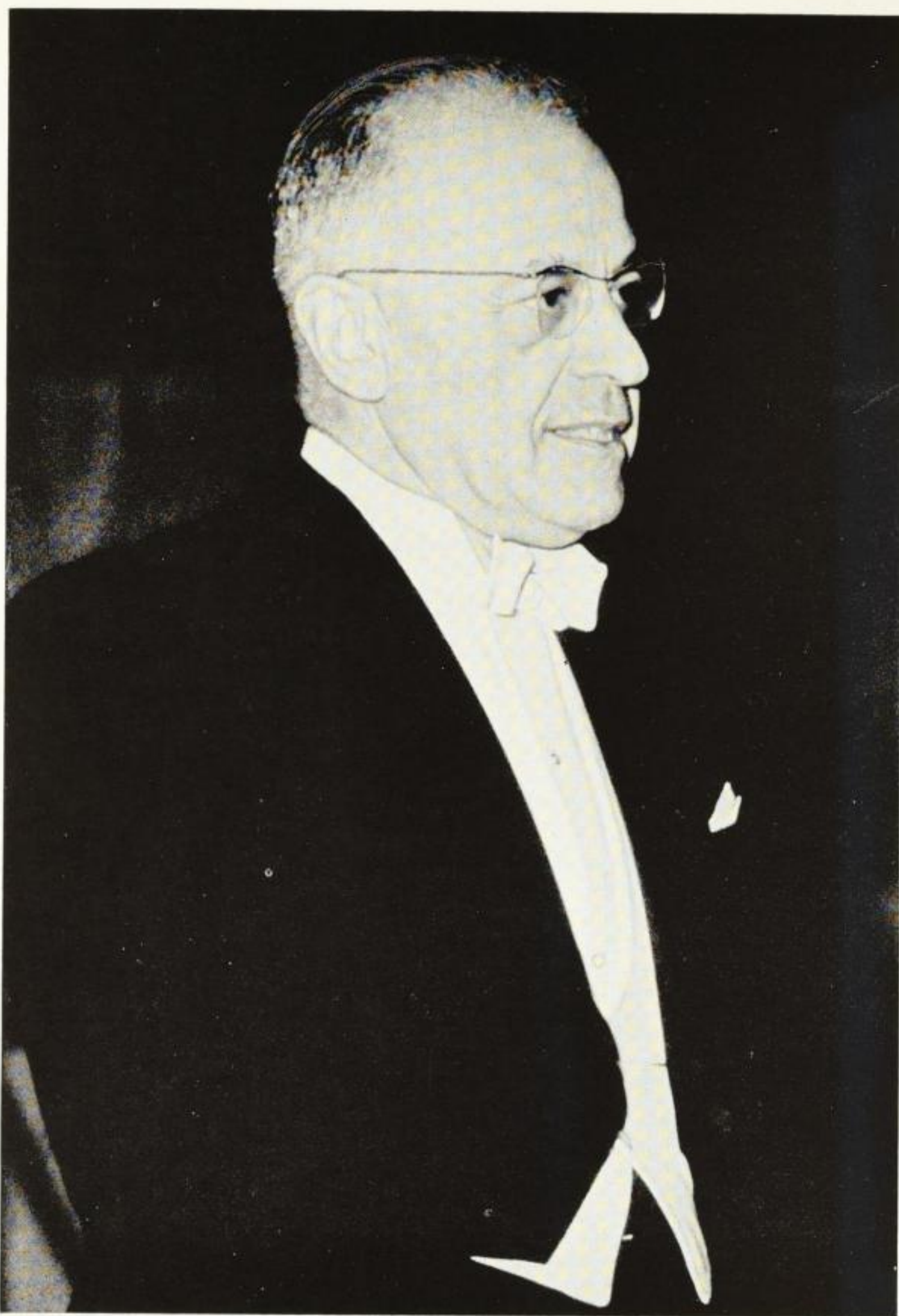


*Hans Schmidt-Isserstedt*



*Fritz Rieger*





*Vilmos Komor*

triomphe. Le quotidien «Süddeutsche Zeitung» donna à sa critique du concert le titre: «L'orchestre de classe mondiale de Dresde.» Et si ce grand journal bourgeois de Munich publia sur le concert donné par les musiciens de Dresde sous la direction de Lovro von Matačić, non seulement une ample critique mais encore un commentaire en première page, cela en dit long sur la signification de cette tournée. Le commen-

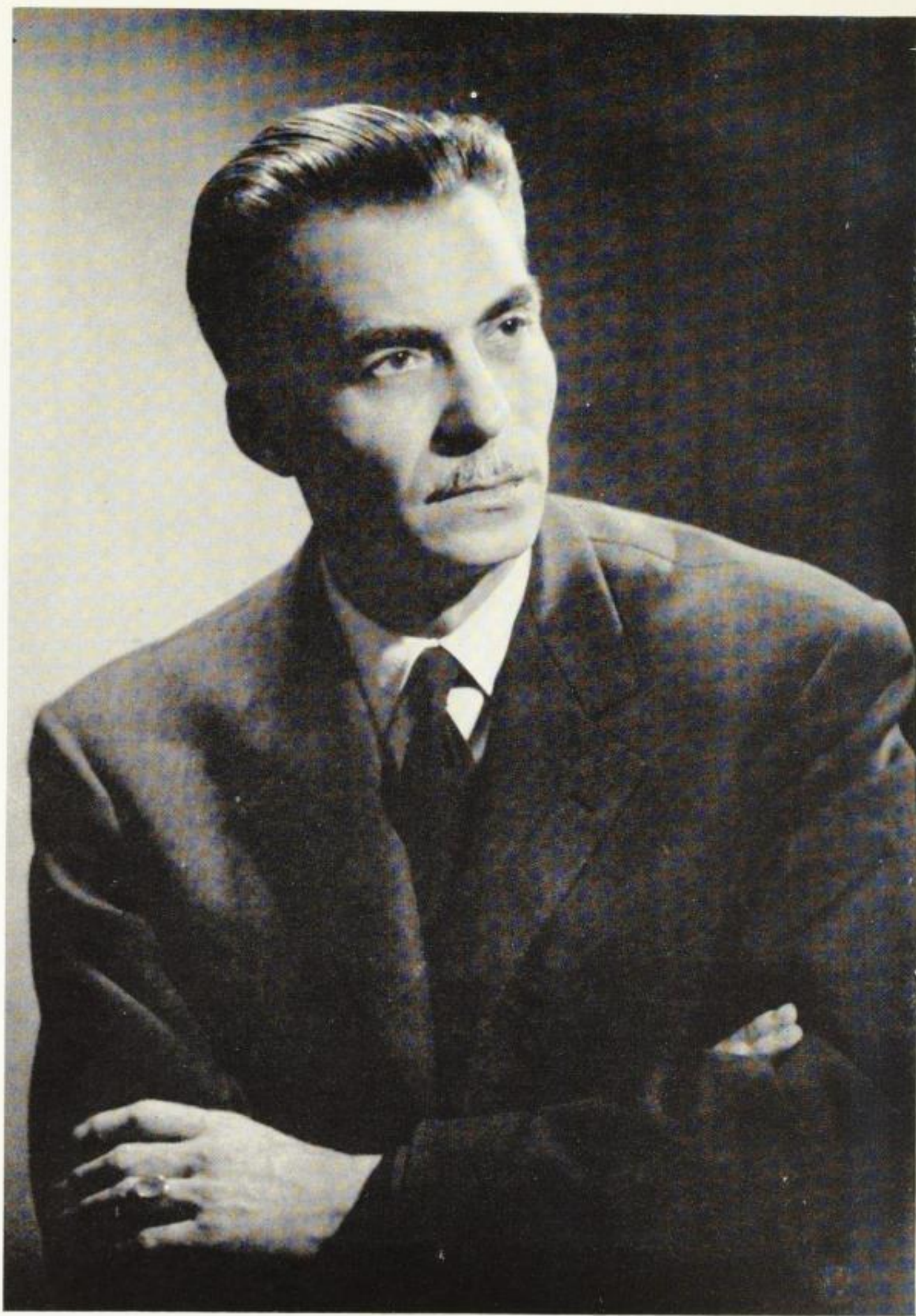




*Alexander Gauk*

taire et la critique du quotidien munichoïse sont le reflet de nombreuses opinions de ce genre. On peut y lire entre autres: «Qui connaît l'orchestre de Dresde depuis longtemps et l'a entendu cette fois, se demandera comment il est possible de conserver durant des décennies une culture orchestrale de ce niveau et même de la perfectionner ... Il semble incompréhensible, mais c'est en même temps une consolation que

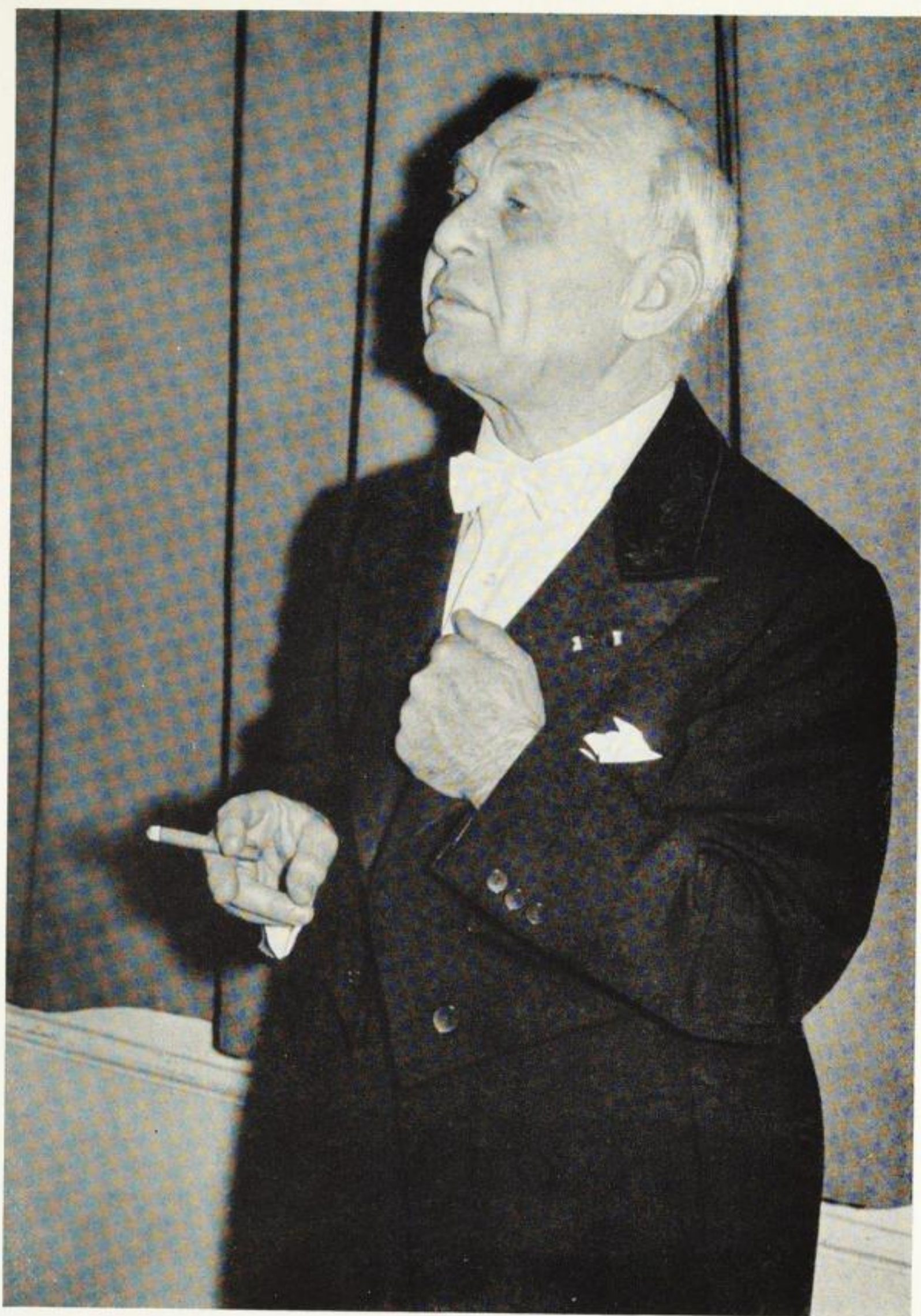




*Mario Rossi*

L'orchestre de Dresde ait conservé son secret par-delà la nuit d'horreur du 13 février 1945 et les dures années d'après-guerre. L'orchestre de Dresde est un des plus anciens orchestres. La tradition à elle seule ne suffit aucunement pour expliquer le secret, mais probablement la constatation que cet orchestre se refuse absolument, comme depuis toujours, à tout dressage et qu'il s'adonne à la musique avec un enthousiasme que





*Carl Garaguly*

l'on ne recontre que chez ceux qui savent ce que cela signifie. Et c'est ce que de nombreux autres grands orchestres encore plus célèbres – pour le moins à l'occident – ont désappris . . . » Dans la critique proprement dite nous retrouvons des pensées semblables: «L'orchestre de Dresde a donné à notre public une conception de l'éclat et de la gloire, de la technique et de l'âme, du niveau et des possibilités d'un ensemble





*Hermann Abendroth*



*Kurt Sanderling*



orchestral. La soirée munichoise de cette tournée, dans la salle du musée où seule la moitié des sièges étaient occupés, a marqué un apogée de la culture musicale . . . »

En 1957, l'orchestre fit pour la première fois après la guerre une tournée à Hambourg et Kiel sous la direction de Rudolf Kempe. Siegfried Scheffler donne pour titre à sa critique dans le «Hamburger Anzeiger»: «Un événement aussi bien pour l'œil que pour l'oreille.» Et il poursuit: «Une soirée grandiose: la Staatskapelle de Dresde si riche en traditions et qui est restée fidèle à ses performances, était à Hambourg . . . Les soins accordés au jeu, le fait que chaque pupitre de l'orchestre qui compte plus de 90 musiciens, est confié à un maître, méritent d'être reconnus non seulement en Allemagne orientale ou occidentale, mais dans le monde entier.» En février 1957, la Staatskapelle de Dresde, sous la direction de Karl Böhm, fit une tournée à Berlin-Ouest.

*Ernest Borsanski*







*Kasimir Wilkomirski*

En 1959, une tournée conduisit l'orchestre de Dresde en Italie. On donna des concerts à Brescia, Gênes, Reggio nell'Emilia, Pérouse (où l'on déposa une couronne sur la tombe de Morlacchi, maître de la Chapelle royale de Dresde de 1810 à 1840), à Florence, Aquila et Rome. De la critique du concert, publiée par «La nazione», relevons ces phrases: «Ce merveilleux orchestre joua hier soir à Florence et permit de reconnaître la grande tradition de ce glorieux ensemble qui se



distingue particulièrement par le jeu discipliné de tous les membres, mais aussi par les performances des solistes d'instruments à vent tout comme par les tutti des instruments à cordes.» Et la critique italienne ne cessa de se montrer impressionnée par l'harmonie bien équilibrée et les réserves de force du timbre.

Signalons un événement important: la participation de l'orchestre au festival de Vienne en 1959. Nous lisons à ce propos dans le journal «Die

*Nils-Eric Fougstedt*







*Karel Ančerl*

Presse» (Vienne): «L'orchestre de Dresde dont la carrière est un chapitre de l'histoire de la musique européenne, se place au premier rang des grands orchestres. Ce qui impressionne avant tout, c'est l'ensemble des cuivres par l'assurance de leur intonation, l'harmonie des sons qui, même dans les fortissimo, ne se transforment jamais en «fracas», et c'est aussi l'accord sans faille dans le jeu d'ensemble des différents groupes. Les flûtistes et les clarinettes méritent de plus d'être particulièrement loués car ils se sont montrés dans «les filigranes» de la technique de

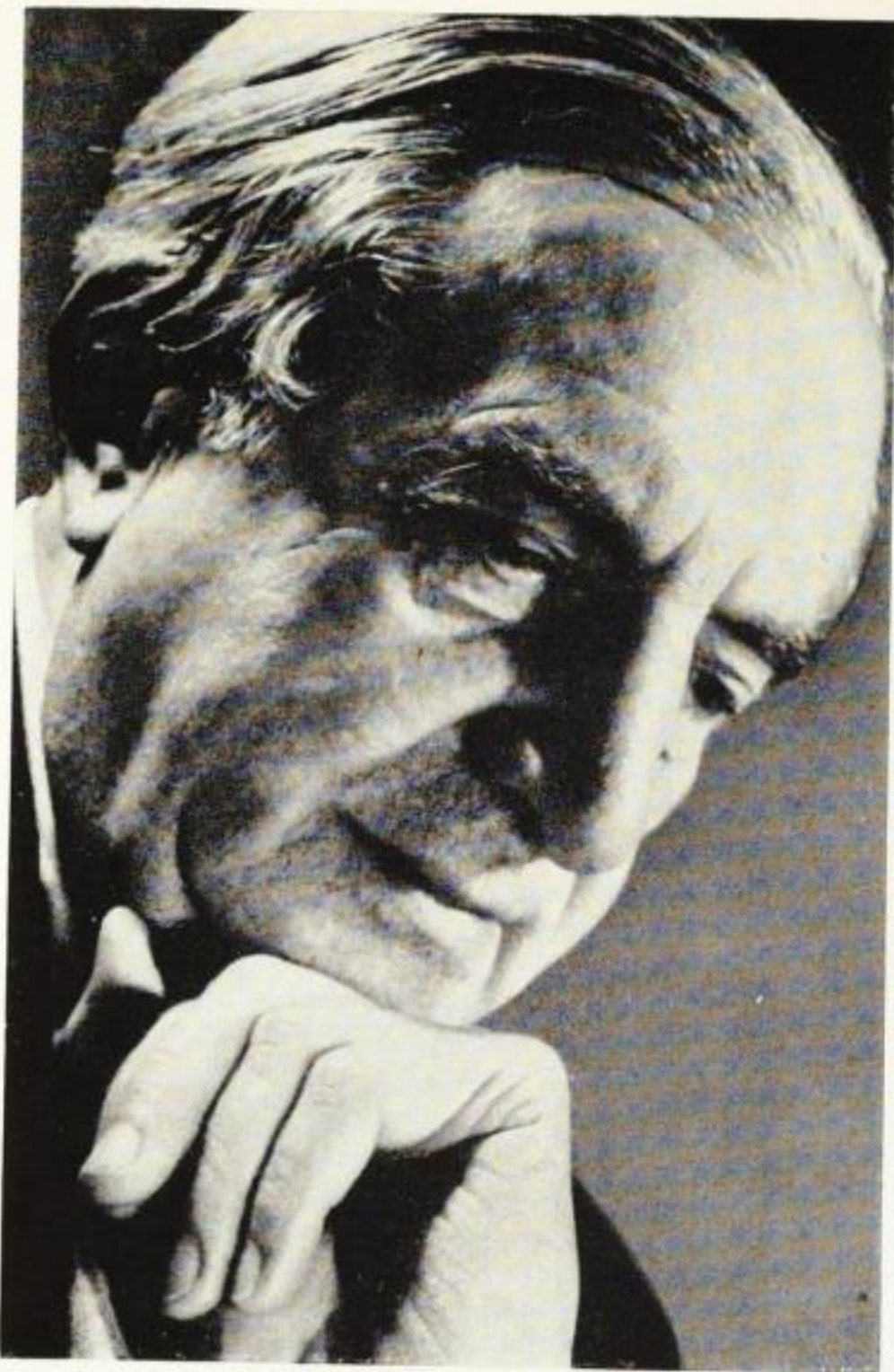


variation de Reger et dans la cinquième symphonie de Dvořák de véritables virtuoses. Le fait que les hôtes illustres aient mis au programme les variations de Reger sur un thème de Hiller, est très méritoire . . . Cette présentation de Reger fut d'une rare perfection.» Durant «l'ère de Suitner», que nous vivons actuellement, la Staatskapelle put aussi faire ses preuves hors de Dresde. En 1961, l'orchestre de Dresde put, pour la première fois, participer au «Printemps pragois». Les places de la salle Smetana dans laquelle eurent lieu les deux concerts que devait exécuter l'orchestre, étaient louées longtemps auparavant. On attendait beaucoup de ces concerts et l'on dut constater que l'on n'avait pas trop attendu du fameux orchestre. Le premier soir, il exécuta, sous la direction d'Otmar Suitner, des œuvres de différents compositeurs: Mozart (la symphonie en la majeur KV 201), Boris Blacher (variations sur un thème de Paganini) et Brahms (deuxième symphonie). La veille, l'or-

*Erich Kleiber et Heinrich Allmeroth au cours d'une répétition pour le «Freischütz»*







*Bernhard Paumgartner*



*Otto Matzerath*





*Zdeněk Chalabala*

chestre avait déjà donné le même concert à Mariánské Lázně. La critique écrit à propos du concert de Prague: «Suitner fit exécuter la symphonie de Mozart par un orchestre très réduit. Déjà avec cette seule œuvre, la Staatskapelle de Dresde eut suffisamment l'occasion de montrer ce dont elle est capable . . . Les brillantes variations de Blacher sur un thème de Paganini furent interprétées comme un véritable feu d'artifice de bravoure et de virtuosité. Et finalement, la symphonie de Brahms présenta le chef d'orchestre et l'orchestre même comme des interprètes parfaits des tâches les plus compliquées dans l'exécution souveraine du dramatisme profond et du réalisme expressif de l'œuvre. L'orchestre fut récompensé par des applaudissements délirants qui se firent plus intenses

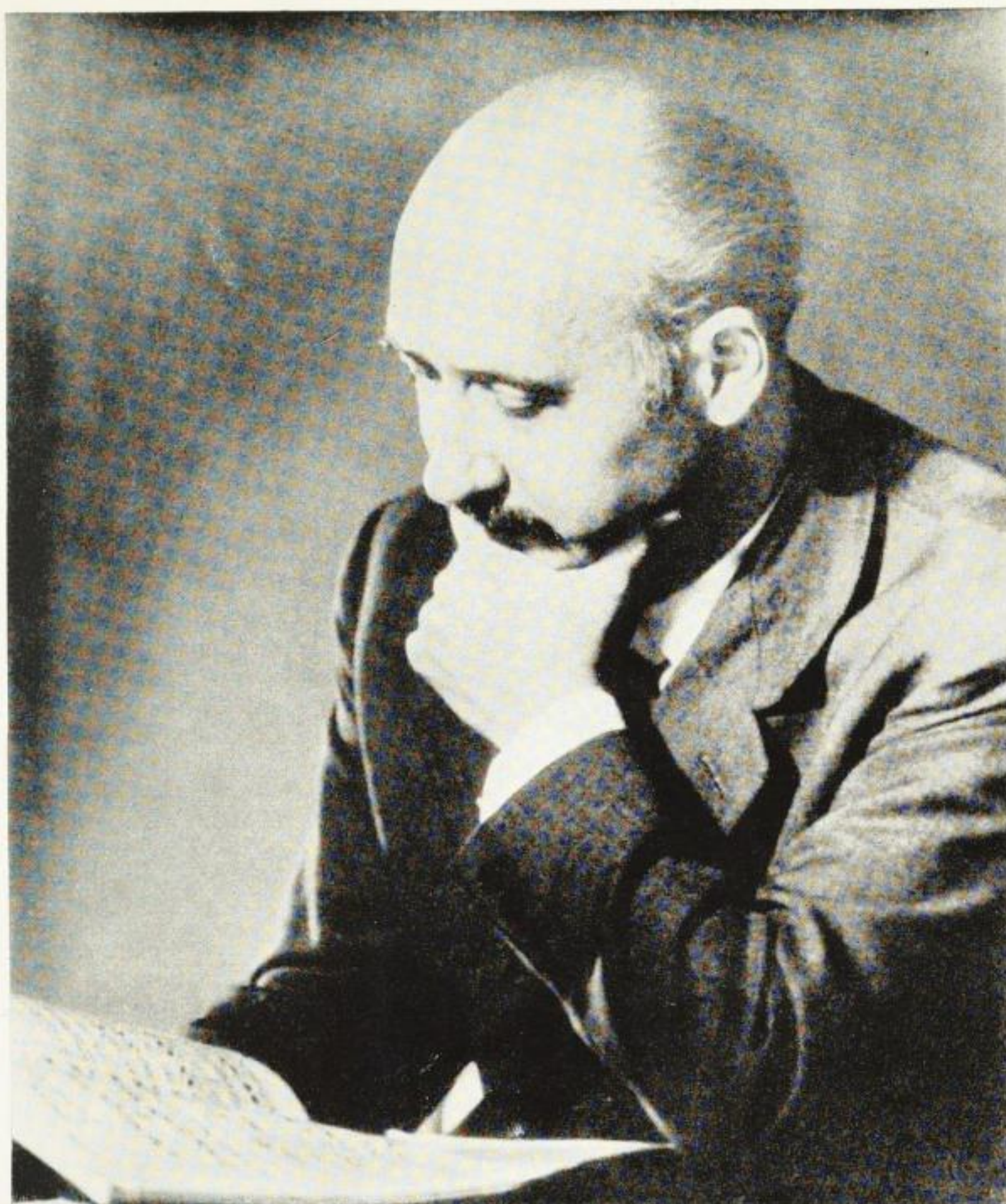


encore lorsque l'orchestre ajouta en supplément à son programme l'ouverture non moins souverainement exécutée du «Freischütz». Tout comme chaque année, le «Printemps pragois» se termina aussi en 1961 par une présentation de la neuvième symphonie de Beethoven. A cette occasion, l'orchestre s'unit aux chœurs de la Philharmonie tchèque et de la radiodiffusion ainsi qu'à un quatuor de solistes tchèques en un ensemble d'un niveau exceptionnel. Franz Konwitschny occupait le pupitre de chef d'orchestre.

*Hans Knappertsbusch*







*Carlo Zecchi*

Cette même année, l'orchestre de Dresde fut invité à participer au festival d'été de Salzbourg. Il y remplaça l'orchestre philharmonique de Berlin qui, une année auparavant, avait donné des concerts à Salzbourg à côté de l'orchestre philharmonique de Vienne. La Staatskapelle devait donner en 10 jours cinq concerts différents dirigés par divers chefs d'orchestre. Cela imposait un pénible travail de répétitions auquel les musiciens de Dresde se plièrent avec le maximum de discipline et d'enthousiasme. Les chefs d'orchestre étaient Franz Konwitschny, le Hongrois George Szell venu des U. S. A., Joseph Keilberth avec lequel l'orchestre fêta un revoir particulièrement cordial, le Grec Miltiades Caridis et enfin Karl Böhm qui se trouvait ainsi de nouveau en face de «son» orchestre. Chaque concert fut salué par les ovations enthousiastes du public inter-



national, ovations qui atteignirent un apogée au cours du premier concert grâce aux exclamations de «bravo» de Herbert von Karajan qui, de sa loge, avait assisté au concert. «Nous Viennois ne pouvons pas mieux exécuter la «domestica», déclara-t-il par la suite à Konwitschny dont l'enregistrement sur disques avec les musiciens de Dresde est très apprécié dans le monde entier.

Mentionnons ici encore les mots du célèbre chef d'orchestre soviétique Cyrille Kondrachin: «J'ai voyagé dans beaucoup de pays et dirigé de nombreux orchestres célèbres. Pourtant, faire de la musique avec la Staatskapelle de Dresde est toujours pour moi une grande joie en même temps qu'une aventure excitante. Il y a onze ans j'ai collaboré pour la première fois avec cet orchestre fameux. Depuis ce temps, j'attends avec impatience chaque nouvelle occasion de le rencontrer qui m'apporte une haute satisfaction artistique.»

Ainsi la Staatskapelle de Dresde porte de par le monde la gloire de Dresde, vieille ville de la musique, et la renommée de la jeune République Démocratique Allemande. Elle se sent unie à cette République, à cet Etat des ouvriers et des paysans dans lequel l'art jouit d'une promotion si remarquable, et elle le prouve au cours d'innombrables manifestations à l'occasion de solennités de la République et aussi en d'autres occasions. Cette étroite liaison s'est traduite par le fait que l'orchestre de Dresde a reçu l'ordre patriotique en argent.

Après 1945 vint s'ajouter aux concerts pour un public d'abonnés la participation au «Festival musical de Dresde» en 1958 où l'on représenta pour la première fois en Allemagne, comme nous l'avons déjà indiqué, l'opéra «Les escholiers de Cracovie» et un concert spécial. En 1957 eurent lieu de plus quatre concerts au profit de la reconstruction de l'opéra. Et la Staatskapelle de Dresde se prêta toujours volontiers à l'exécution des Concerts scolaires de Dresde qui servirent d'exemple dans toute la République. Lors du festival en l'honneur de Händel, en 1953 à Halle, l'opéra de Dresde assura sa participation – répétons qu'il s'identifie à la Staatskapelle – avec une excellente représentation de Händel: «Ariadne».

En automne 1962, la Staatskapelle de Dresde participa largement au premier festival musical socialiste de Dresde et l'on put constater qu'ainsi se poursuit la vieille tradition de Dresde que nous avons évoquée ici et qui consiste à ne pas être seulement un sismographe pour enregistrer les tremblements de terre artistiques, mais à cultiver l'art et à le protéger. C'est à Dresde que s'accomplit autrefois le passage de l'opéra cosmopolite de cour à l'opéra national bourgeois allemand sous le signe de l'activité des chefs d'orchestre de Dresde Johann Gottlieb Naumann et Carl Maria von Weber. C'est Dresde qui doit aussi livrer



une contribution importante à la fondation d'une culture allemande socialiste, une culture nationale qui n'est pas fermée aux influences de dehors mais qui, unie aux hommes progressistes de tous les continents, poursuit le même but: créer un monde nouveau dans lequel, pour citer encore une fois Carl Maria von Weber, «les arts et les sciences recherchent la vie et le mouvement comme les fleurs riantes de la paix».

*Rudolf Neubaus dirige un concert à la Galerie de peinture*









## SOMMAIRE

- 5 Les débuts de la Chapelle
- 11 Le premier grand maître allemand: Heinrich Schütz
- 17 Dresde – haut-lieu de l'italianisme – brillante époque sous la direction de Hasse
- 30 La victoire de l'opéra allemand – œuvre de Carl Maria von Weber
- 42 Activité de Richard Wagner à Dresde
- 58 L'époque des premières de Strauss sous la direction de Schuch
- 72 L'opéra de Dresde au temps de Fritz Busch
- 79 Karl Böhm maintient le niveau traditionnel
- 83 Nouvelle floraison après 1945
- 104 Tournées en Allemagne et à l'étranger



*Traduit de l'allemand par Alberte Schöne*

*Sources des illustrations:*

*Deutsche Fotothek Dresden (67), Wolfgang Wabrig (12), Jutta Landgraf (9), Hildegard Jäckel (2), Felicitas Timpe (2), Bernhard Braun (1), Dewag Berlin (1), Dübrkoop (1), Harry Evers (1), Fayer (1), Werner Frost (1), Gunkel (1), B. Himmler (1), Höhne-Pohl (1), NWDR Hamburg (1), A. Reibmayr (1), «Roma» Wroclaw (1), Rosegnal (1), Schaarschuch (1), Schadewald (1), Pan und Christine Walther (1), Witzig (1)*

*Composition et impression: Druckerei Volksstimme Magdeburg*

*Typographie et reliure: Walter Schiller*

*Liz. 600/32/64 Printed in the German Democratic Republic*

*Copyright 1963 by VEB Edition Leipzig*







11. D. Dez 1985



Hinweise

Signatur <i>MB 80 6007</i>	Stok <i>SE</i>
-------------------------------	-------------------

RS

Bub

AK  
*SE*  
*MB*

Titelaufn.  
*h*

AKB  
*—*

FK

*1 Mrs. Bresden R*  
*1 Senken } In*  
*78*

*Old*

Bio K

Bild K  
*906*

SWK

Sonderstandort

Signum

Ausleiher-  
vermerk  
*✓*

III/9/280 Id-G 54/60

*MB 80 6007*



Handwritten musical score on green paper, consisting of 15 staves of music. The notation includes various notes, rests, and bar lines, typical of a handwritten manuscript. The ink is dark, and the paper shows some signs of age and wear.

SLUB DRESDEN  
  
3 2375724

