

Carl Maria von Weber, un compositeur, chef d'orchestre et pianiste polygraphe

Matthieu Cailliez

▶ **To cite this version:**

Matthieu Cailliez. Carl Maria von Weber, un compositeur, chef d'orchestre et pianiste polygraphe. Comparatismes en Sorbonne, 2022, Compositrices, compositeurs / écrivaines, écrivains Regards croisés III, 13, pp.1-19. hal-04046089

HAL Id: hal-04046089
https://hal.science/hal-04046089

Submitted on 5 Apr 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

CARL MARIA VON WEBER, UN COMPOSITEUR, CHEF D'ORCHESTRE ET PIANISTE POLYGRAPHE

Les écrits du compositeur, chef d'orchestre et pianiste Carl Maria von Weber (1786-1826) constituent d'importants documents sur la musique et le théâtre lyrique de son temps. Consacrés à ses propres œuvres et à celles de ses contemporains, tels que Boieldieu, Catel, Cherubini, Dalayrac, Grétry, Hellwig, Hoffmann, Hummel, Isouard, Marschner, Mayr, Méhul, Meyerbeer, Morlacchi, Moscheles, Mozart, Poiβl, Spohr, Weigl, Winter, etc., ses nombreux articles de critique musicale et dramaturgique publiés dans la presse allemande rencontrèrent un grand intérêt. Son roman inachevé à caractère autobiographique, *Tonkünstlers Leben. Fragmente eines Kunstromans*, que l'on peut traduire de manière littérale par *Vie d'un musicien. Fragments d'un roman artistique*, témoigne en outre de son ambition littéraire en tant qu'écrivain. Le musicologue allemand Karl Laux situe le talent poétique de Weber au même niveau que ceux de ses contemporains E. T. A. Hoffmann, Ludwig Tieck et Jean Paul, et estime que ses écrits ont ouvert la voie à ceux de Robert Schumann, Hector Berlioz, Franz Liszt, Richard Wagner et Claude Debussy[1].

Les écrits de Weber ont fait l'objet de plusieurs publications, notamment sous la direction de son fils Max Maria von Weber en 1866, de Georg Kaiser en 1908 et de Karl Laux en 1975[2]. Georg Kaiser et Ernst Reiter leur ont consacré leurs thèses de doctorat en 1910 et 1926[3]. Sous la direction du musicologue Gerhard Allroggen, professeur émérite de l'Université de Paderborn, la maison d'édition musicale Schott a entrepris une édition scientifique et critique, en version papier et en ligne, de l'œuvre complète du compositeur[4]. Ses œuvres musicales comprendront à terme un ensemble de cinquante volumes, contre dix volumes pour sa correspondance, huit volumes pour ses carnets et deux volumes pour ses écrits. Financée par l'Académie des sciences et des lettres de Mayence, cette entreprise devrait être menée à son terme en 2026 pour le deux-centième anniversaire de la naissance de Weber. Hôte en 2016 du seizième congrès international de la *Gesellschaft für Musikforschung*, l'Académie des sciences et des lettres de Mayence joue un rôle essentiel pour la musicologie outre-Rhin[5], et malheureusement sans équivalent en France, puisqu'elle finance ou a financé par ailleurs les éditions complètes des œuvres de Bach, Haendel, Telemann, Gluck, Haydn, Mozart, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Wagner, Brahms, Schoenberg et Bernd Alois Zimmermann, ainsi qu'une édition sélective des œuvres de Max Reger, une édition en ligne des partitions manuscrites de Beethoven et une édition complète des mélodies de chants religieux en langue allemande publiés jusqu'en 1640[6].

L'objet de cet article résidera principalement dans l'étude de l'influence, chez l'artiste polygraphe Weber, de son activité d'écrivain sur sa musique et sur son activité musicale, en tant que compositeur et chef d'orchestre. L'accent sera mis en particulier sur ses écrits dédiés

---

[1] Carl Maria von Weber, *Kunstansichten. Ausgewählte Schriften*, Karl Laux (éd.), coll. « Musik und Musiktheater », Leipzig, Verlag Philipp Reclam jun., 1975, p. 6-7, 15 et quatrième de couverture.

[2] Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Leipzig, Ernst Reil, 1864-1866, 3 vol. ; Georg Kaiser (éd.), *Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber. Kritische Ausgabe*, Schuster & Loeffler, Berlin et Leipzig, 1908 ; Carl Maria von Weber, *Kunstansichten. Ausgewählte Schriften*, *op. cit.*

[3] Georg Kaiser, *Beiträge zu einer Charakteristik Carl Maria von Weber als Musikschriftsteller*, thèse de doctorat, Leipzig, Université de Leipzig, 1910 ; Ernst Reiter, *Carl Maria von Webers künstlerische Persönlichkeit aus seinen Schriften*, thèse de doctorat, Bâle, Universität Basel, 1926.

[4] https://weber-gesamtausgabe.de/de/Index

[5] http://www.adwmainz.de/projekte/musikwissenschaftliche-editionen/allgemeine-informationen.html

[6] http://www.adwmainz.de/projekte/musikwissenschaftliche-editionen.html

au répertoire lyrique. La première partie de cet article donnera une vue synthétique de l'ensemble des écrits de Weber. Plus développée, la seconde partie présentera quelques exemples extraits de ce vaste corpus, consacrés en particulier à l'utilisation du métronome, à la défense des droits d'auteur, au patriotisme musical, à l'ouverture d'esprit du chef d'orchestre et à ses talents d'organisateur.

Un musicien polygraphe

Si l'on se réfère à la définition du mot « polygraphe » donnée par le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), créé par le CNRS en 2005, ce terme peut désigner un « Auteur qui traite de sujets nombreux et variés, le plus souvent de caractère didactique, sans être spécialiste », ou bien un « Auteur qui, n'étant pas spécialiste, écrit sans originalité sur des matières variées[7] ». En faisant abstraction du deuxième sens à connotation péjorative, l'utilisation de cette définition est discutable dans le cas de Weber car ses écrits concernent essentiellement la musique et le théâtre lyrique dont il est incontestablement un spécialiste reconnu, même s'il est vrai que les sujets traités par le compositeur allemand touchent à de nombreux domaines. Son illustre compatriote et contemporain, l'écrivain, poète et dramaturge Johann Wolfgang von Goethe, qui s'est intéressé non seulement à l'ensemble des arts, mais aussi à plusieurs sciences, telles que la botanique, la zoologie, la géologie et l'optique, ou à l'administration d'un État, mériterait peut-être mieux cette appellation. La définition du mot « polygraphe » donnée en 1835 par la sixième édition du *Dictionnaire de l'Académie française*, à savoir un « Auteur qui a écrit sur plusieurs matières[8] », est moins précise et plus neutre que celle du CNRTL, et c'est celle qui sera retenue pour l'étude des écrits de Weber dans le présent article. Cette définition est reprise à l'identique entre 1762 et 1878 par les quatrième, cinquième, sixième et septième éditions du même dictionnaire[9].
Dans son édition des écrits de Weber publiée en 1908, le critique musical et musicographe Georg Kaiser divise ce corpus de manière thématique en huit catégories : les esquisses biographiques, les travaux littéraires pour l'organisation d'institutions musicales et l'amélioration du statut de musicien, les travaux littéraires de contenu principalement critique, les introductions et notices dramatico-musicales, les caractéristiques de certains musiciens, la technique de certains instruments, la défense de ses propres intérêts, les belles-lettres et la poésie[10]. Auteurs d'un guide pour la recherche consacré à Weber et publié à New York et Londres en 1990, Donald et Alice Henderson estiment que l'édition de Georg Kaiser peut être considérée comme l'édition standard de ce corpus, en excluant la plupart des lettres et le journal du compositeur[11]. Dans sa propre édition, moins complète, des écrits de Weber

[7] http://www.cnrtl.fr/definition/polygraphe
[8] « Polygraphe », *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Firmin Didot, 1835, 6e éd., vol. 2, p. 453.
[9] *Ibid*., 1762, 4e éd., vol. 2, p. 415 ; *ibid*., 1798, 5e éd., vol. 2, p. 320 ; *ibid*., 1878, 7e éd., vol. 2, p. 456. *Cf.* : « Polygraph », Brockhaus' Konversations-Lexikon, Leipzig, Brockhaus, 14e éd., 1895, vol. 13, p. 255 : « Polygraph (grch.), Vielschreiber, Verfasser vieler Werke; auch Kopiermaschine. » – « Polygraph », *Meyers Konversations-Lexikon*, Leipzig/Vienne, Bibliographisches Institut, 1896, vol. 14, p. 28.
[10] Classement des écrits de Weber selon Georg Kaiser (1908) : « I. Autobiographische Skizze / II. Literarische Arbeiten zur Organisation musikalischer Anstalten und zur Hebung des Musikerstandes / III. Literarische Arbeiten vorwiegend kritischen Inhaltes / IV. Einführungen und „dramatisch-musikalische Notizen" / V. Charakteristiken / VI. Zur Technik einzelner Instrumente / VII. Zur Wahrung eigener Interessen (Gegenkritiken und ähnliches) / VIII. Belletristik und Poetisches ».
[11] Donald G. Henderson et Alice H. Henderson, *Carl Maria von Weber. A Guide to Research*, New York & Londres, Garland Publishing, 1990, p. 110-111 : « 280. Weber, Carl Maria. *SÄMTLICHE SCHRIFTEN VON CARL MARIA VON WEBER: KRITISCHE AUSGABE VON GEORG KAISER*. Berlin/Leipzig: Schuster & Löffler, 1908. 585 pp. [...] / *The standard edition of Weber's writings, excluding most of the letters and his journal. It is a carefully edited, revised, and expanded version of Weber's writings, based on a reexamination of material in the*

publiée en 1975, Karl Laux utilise également une division thématique de ce corpus en six catégories : les écrits pour son propre compte, le critique, le chef d'orchestre, le professeur, le feuilletoniste et le poète[12]. Donald et Alice Henderson évaluent à 2.500 le nombre de lettres conservées de Weber, dont seule un petite partie a été éditée aux XIX^e^ et XX^e^ siècles, et font l'apologie de cette correspondance très variée qu'ils placent au même niveau que celle de Mozart pour l'intérêt humain. Ils soulignent de même l'intérêt que représentent les journaux de Weber dans lesquels le compositeur a noté ses activités quotidiennes et ses comptes financiers entre 1810 et 1826. Ils remarquent que les meilleurs biographes de Weber, à l'instar des musicologues Georg Kaiser, Karl Laux ou John Warrack dont ils rapportent à plusieurs reprises la qualité des travaux[13], n'hésitent pas à comparer la production littéraire et esthétique du compositeur allemand à celles de ses confrères E. T. A. Hoffmann, Berlioz, Schumann et Wagner[14].

Weber est l'auteur d'articles biographiques sur Oswald Bach, Andreas Brunmayer, Joachim Joseph Fuetsch et Johann Peter Heuschkel publiés en 1812 dans le *Nouveau Dictionnaire historique et biographique des compositeurs* d'Ernst Ludwig Gerber[15], ainsi que d'un article sur Jean-Sébastien Bach et sa famille publié en 1821 dans *L'Encyclopédie générale des sciences et des arts*[16].

Le compositeur du *Freischütz* collabore également avec de nombreux journaux et périodiques, parfois de manière ponctuelle pour annoncer l'un de ses concerts comme pianiste et chef d'orchestre[17], d'autres fois sur le long terme avec la publication de plusieurs dizaines

---

Weberiana-Sammlung and newspapers of the time. Praises Weber's German idealism and sketches the history of Weber's writings and their previous editions. Arranged topically: autobiographical sketch; writings on behalf of musical organizations and the raising of musical standards; critical writings on specifical works, performers and performances; commentaries on performances and guides to specific operas; character sketches of prominent musicians; new developments in musical instruments; polemics; belle[s] lettres and verse; an incomplete novel – TONKÜNSTLERS LEBEN. Includes introductory comments and notes for each entry and an index of names. »

[12] Classement des écrits de Weber selon Karl Laux (1975) : « I. In eigener Sache / II. Der Kritiker / III. Der Kapellmeister / IV. Der Lehrer / V. Der Feuilletonist / VI. Der Poet ».

[13] Donald G. Henderson et Alice H. Henderson, *op. cit.*, p. XII et 110-111.

[14] *Ibid*., p. XIV-XV : « *A potentially rich source of biographical information can be found in the approximately 2,500 Weber letters which have been preserved. They touch upon all aspects of the man - the composer, idealist, thinker, critic, conductor, devoted friend, lover, husband, wit, energetic traveler, and astute observer - and they rival Mozart's letters in human interest. At present the letters are widely scattered. Only a small number of them have been published. [...] / The Weber journals are much more mundane than the letters, providing mainly a record of Weber's daily activities and financial accounts from 1810 until his death. They reveal a remarkably disciplined, purposeful, and methodical life for the most part. Near the end they provide a stark record of his physical suffering prior to his death in London. Only small portions of the journals have been published. [...] As many writers on Weber have pointed out, he is the first of the many-sided musicians of the nineteenth century. Although his innovations as composer, virtuoso performer, conductor, and opera producer are arresting, he must also be remembered as a well-read, articulate writer. His writings cover a wide range-criticism and aesthetics, instructive essays to educate audiences, feuilletons, reviews, idealistic proclamations, an autobiographical sketch, and unfinished novel entitled TONKÜNSTLERS LEBEN - and are often distinguished by provocative ideas, fantasy, and wit. The most thoughtful literature on Weber as writer draws comparisons with E. T. A. Hoffmann, Berlioz, Schumann, and Wagner and provides insights into Weber's outlook as a composer and aesthetician*. » *Cf.* : John Warrack, *Carl Maria von Weber*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976, 2^e^ éd., p. 391 ; traduit de l'anglais par Odile Demange, Paris, Fayard, 1987, p. 451.

[15] Carl Maria von Weber, articles « Bach (Oswald) », « Brunmayer (Andreas) », « Fuetsch (Joachim Joseph) », « Heuschkel (Johann Peter) », *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Ernst Ludwig Gerber (dir.), Leipzig, A. Kühnel, 1812, vol. 1, p. 223 et 538 ; vol. 2, p. 218-219 et 663.

[16] Carl Maria von Weber, « Bach (Johann Sebastian) », *Allgemeine Enzyklopädie der Wissenschaften und Künste*, Johann Samuel Ersch et Johann Gottfried Gruber (dir.), Leipzig, Johann Friedrich Gleditsch, 1821, vol. 7, p. 28-29 [= https://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Schriften/A030809.html].

[17] Deux exemples datés de 1807 et 1811 :
https://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Schriften/A031869.html

d'articles, notamment à Leipzig, Munich, Berlin, Prague et Dresde. La simple énumération de la trentaine de titres de la presse germanique dans lesquels paraissent les écrits de Weber donne une idée de son intense activité d'écrivain et de journaliste. Ces titres sont ordonnés dans l'ordre alphabétique des dix-sept villes de parution : l'*Augsburgische Ordinari Postzeitung* d'Augsbourg, la *Bayreuther Zeitung* de Bayreuth, la *Berlinische Musikalische Zeitung*, la *Zeitung für die elegante Welt*, les *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen* et la *Königlich privilegirte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen* de Berlin, *Efterretninger* de Copenhague, l'*Abend-Zeitung*, le *Literarischer Merkur* et le *Tagebuch der deutschen Bühnen* de Dresde, *Das Erlanger Intelligenzblatt* d'Erlangen, les *Gnädigst bewilligte Freyberger gemeinnützige Nachrichten für das Chursächsische Erzgebirge* de Freiberg, la *Privilegierte Gothaische Zeitung* de Gotha, l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, *Die Muse* et la *Zeitung für Theater, Musik und bildende Künste zur Unterhaltung gebildeter, unbefangener Leser* de Leipzig, les *Lübeckische Anzeige* de Lübeck, la *Rheinische Correspondenz* de Mannheim, la *Kurpfalzbaierische gnädigst privilegirte Münchner Staatszeitung*, le *Kritischer Anzeiger für Litteratur und Kunst*, le *Gesellschaftsblatt für gebildete Stände*, la *Münchner politische Zeitung* et la *Baierische National-Zeitung* de Munich, le *Nürnberger Friedens- und Kriegs-Kourier* de Nuremberg, la *K. K. privilegirte Prager Oberpostamtszeitung* et la *Kaiserlich Königlich privilegirte Prager Zeitung* de Prague, le *Morgenblatt für gebildete Stände* de Stuttgart, l'*Österreichischer Beobachter*, *Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt* et la *Wiener allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens* de Vienne et le *Journal des Luxus und der Moden* de Weimar[18]. Les articles de Weber traitent de nombreux sujets, tels que l'annonce et la recension de dizaines de concerts, de fêtes musicales et de représentations lyriques, l'édition de nouvelles partitions, des articles explicatifs sur ses propres ouvrages ou sur les opéras qu'il dirige, des articles biographiques et critiques consacrés à des chanteurs, des instrumentistes ou des compositeurs, des débats esthétiques par voie de presse, des notices sur la topographie musicale, littéraire et artistique des villes de Stuttgart, Bâle, Mannheim, Darmstadt, Prague et Baden-Baden, l'organisation des études au sein du conservatoire de musique de Prague, les améliorations à apporter à la troupe allemande de l'Opéra de Dresde, la maison d'édition musicale Schlesinger à Berlin, la défense des droits d'auteur aux niveaux national et international, l'évolution de la facture instrumentale, etc.

Quelques exemples

Dans la deuxième partie de cet article, le choix a été fait de détailler un petit nombre d'exemples qui n'ont pas vocation à représenter de manière synthétique l'ensemble des écrits de Weber, mais seulement à donner un aperçu de leur contenu et de leur originalité.

Utilisation du métronome

Comme un grand nombre de ses contemporains, Weber s'est intéressé à l'invention et à l'utilisation du métronome, une question très discutée dans la presse musicale allemande et qui transforme profondément la pratique musicale outre-Rhin. L'évolution de la facture du métronome et sa diffusion sont ainsi l'objet d'une vingtaine d'articles publiés entre 1800 et 1839 dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig, le plus important périodique

https://www.weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Schriften/A031700.html

[18] Liste établie d'après notre dépouillement des écrits de Weber parus dans l'édition en ligne de ses œuvres complètes : https://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068.html#writings

musical de langue allemande dans la première moitié du XIX^e^ siècle[19]. Les ancêtres du métronome, tels que le *Chronometer*, le *Taktmesser* et le *Zeitmesser*, inspirent la publication de neuf articles entre 1800 et 1814, avant que l'utilisation pratique du métronome ne soit au centre des discussions à partir de 1817. Établies à l'aide du métronome de Johann Nepomuk Mälzel, des indications précises de tempo sont données sous forme de listes, pour l'interprétation des études pianistiques de Johann Baptist Cramer et des symphonies de Beethoven, dans deux articles parus cette anné-là. La surdité dont était atteint Beethoven était déjà parvenue à un stade très avancé au moment de l'invention du métronome, les premiers symptômes de perte d'audition étant apparus dès 1798. De manière non systématique, le compositeur n'a cependant pas hésité à donner des indications métronomiques à certaines de ses œuvres, à modifier occasionnellement ces indications entre deux éditions d'une même œuvre, à noter les indications de tempo soit en italien, soit en allemand, voire dans les deux langues en même temps. Après le décès de Beethoven en 1827, la question du juste tempo dans l'interprétation de ses œuvres a par conséquent suscité, plus que pour les œuvres d'aucun autre compositeur, de nombreux débats et polémiques entre les chanteurs, instrumentistes, chefs d'orchestre, théoriciens, musicographes et critiques musicaux allemands du XIX^e^ siècle, ce dont témoignent entre autres plusieurs dizaines d'articles et d'essais consacrés totalement ou partiellement à cette question[20].

Mort un an avant Beethoven, Weber ne s'est, à notre connaissance, pas prononcé sur son confrère à ce sujet. Il a par contre laissé des précisions métronomiques et des conseils pour l'interprétation de son propre opéra *Euryanthe*. D'après les documents déposés dans l'édition en ligne des œuvres complètes de Carl Maria von Weber, le compositeur du *Freischütz* remercie l'éditeur parisien Maurice Schlesinger de lui avoir envoyé un métronome de Mälzel dans deux lettres datées du 6 et du 15 mars 1823 à Dresde[21], et affirme avoir envoyé au maître de chapelle Georg Valentin Appold les indications métronomiques de son opéra *Euryanthe*, acompagnées d'un petit article, dans une lettre à Gottfried Weber datée du 22 mars 1824 à Dresde[22]. Les indications métronomiques et l'article seront publiés le 23 février 1848 dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* par le professeur de chant, compositeur et chef d'orchestre Friedrich Wilhelm Jähns[23]. Weber y donne au total pas moins de 84 indications

[19] J. G. E. Stöckel, « Ueber seinen musikalischen Chronometer », *Allgemeine musikalische Zeitung* [*AmZ*], 18 et 25 juin 1800, vol. 2, n° 38 et 39, p. 657-666 et 673-679 ; Anonyme, « Miscellen [Taktmesser, musikal.] », *AmZ*, 20 juillet 1803, vol. 5, n° 40, p. 705-707 ; J. G. E. Stöckel, « Noch ein Wort über den musikalischen Zeitmesser », *AmZ*, 26 octobre 1803, vol. 6, n° 4, p. 49-55 ; Gottfried Weber, « Noch einmal ein Wort über den musikalischen Chronometer oder Taktmesser », *AmZ*, 7 juillet 1813, vol. 15, n° 27, p. 441-447 ; Gottfried Weber, « Ueber die jetzt bevorstehende wirkliche Einführung des Taktmessers », *AmZ*, 6 et 13 juillet 1814, vol. 16, n° 27 et 28, p. 445-449 et 461-464 ; Anonyme, « Bestimmung der Tempos von Cramers Etudes p. Pf., nach Mälzels Metronom », *AmZ*, 10 septembre 1817, vol. 19, n° 37, p. 633-636 ; Anonyme, « Die Tempo's sämmtlicher Sätze aller Symphonien des Hrn. L. v. Beethoven, von Verf. selbst nach Maelzels Metronom bestimmt », *AmZ*, 17 décembre 1817, vol. 19, n° 51, p. 873-874 ; Dietrich Nikolaus Winkel, « Erklärung [über den Metronom] », *AmZ*, 1^er^ juillet 1818, vol. 20, n° 26, p. 473 ; Gottfried Wilhelm Fink, « Ueber das Bedürfniss, Mozart's Hauptwerke unserer Zeit so metronomisirt zu liefern, wie der Meister selbst sie aufführen liess », *AmZ*, 19 juin 1839, vol. 41, n° 25, p. 477-480 ; « Zugleich mit Tomaschek's Metronomisirung des Don Juan », *AmZ*, 19 juin 1839, vol. 41, n° 25, p. 480-481 ; Gottfried Wilhelm Fink, « Ueber Metronomisirungsart », *AmZ*, 6 novembre 1839, vol. 41, n° 45, p. 867-868 ; etc. Notons que plusieurs dizaines d'articles de Weber, consacrés à différents sujets, sont également publiés dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*.

[20] Voir : Matthieu Cailliez, « Le tempo dans l'histoire de la théorie musicale allemande au XIX^e^ siècle », Claude Abromont, Séverine Féron, Philippe Lalitte (dir.), *Le tempo dans l'acte de performance*, Paris, Les Éditions du Conservatoire, à paraître.

[21] https://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Korrespondenz/A042110.html

[22] https://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Korrespondenz/A042279.html

[23] Friedrich Wilhelm Jähns, « Tempo-Bezeichnungen nach Mälzl's Metronom zur Oper *Euryanthe*. Gegeben von C. M. von Weber. Nebst dazu gehörigem Aufsatze von demselben », Allgemeine musikalische Zeitung, 23 février 1848, vol. 50, n° 8, p. 123-127 [= « Metronomische Bezeichnungen zur Oper „Euryanthe" nebst

métronomiques accompagnant les indications de tempo en italien pour l'exécution des 25 numéros constituant les trois actes de son opéra :

einigen allgemeinen Bemerkungen über die Behandlung der Zeitmaβe », Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber, Georg Kaiser (éd.), *op. cit.*, p. 220-225 ; = https://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Schriften/A032049.html]. Jähns est aussi l'auteur d'un catalogue des œuvres de Weber : Friedrich Wilhelm Jähns, *Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämmtlichen Compositionen*, Berlin, Schlesinger, 1871.

Tempo-Bezeichnungen

nach Mälzl's Metronom

zur Oper

Euryanthe.

Gegeben von

C. M. von Weber.

Nebst dazu gehörigem Aufsatze von ebendemselben.

C. M. v. Weber's hinterlassenen Papieren entnommen und herausgegeben

von

Fr. Wilh. Jähns.

Vorbemerkung des Herausgebers.

Indem der Herausgeber die vorbemerkte, noch ungedruckte Arbeit C. M. v. Weber's dem Drucke übergibt, hat er zuvörderst der hinterlassenen Wittwe desselben, der Freifrau *Karoline von Weber* zu Dresden, seinen Dank für die Bereitwilligkeit auszusprechen, mit welcher sie ihm dieselbe zum Zwecke der Veröffentlichung überliess. Zugleich aber wünscht der Herausgeber (und er bittet ausdrücklich darum) in eben dieser Veröffentlichung nur den Ausdruck eines Gefühls der Verpflichtung sehen zu wollen, nach welchem er der musikalischen Welt im Allgemeinen eine Hinterlassenschaft eines grossen Meisters nicht glaubte vorenthalten zu dürfen, welche die Auffassung seines tiefsten, vielleicht edelsten Werkes bespricht, und welche dabei gewisse Seiten des musikalischen Vortrages zum Gegenstand einer Betrachtung macht, die, von diesem Verfasser und in dieser Weise gegeben, die Theilnahme des musikalischen Publikums unzweifelhaft in Anspruch nehmen muss. *F. W. J.*

Erster Akt.

Ouverture:

Allegro marcato, con molto fuoco: 92 = 𝅗𝅥

Largo: 52 = ♩

Tempo Imo moderato: 88 = 𝅗𝅥 und nun stringendo bis zum Thema, wo dann das erste Tempo wieder eintritt.

Nr. 1. Introduction.

Moderato maestoso. „Dem Frieden Heil!“ 92 = ♩

Maestoso. (Ernster Reigen.) 96 = ♩ Der Satz in D♯ etwas feuriger.

Nr. 2. Romanze.

Andante con moto. „Unter blüh'nden Mandelbäumen“ 72 = ♩

Nr. 3. Chor.

Allegro. „Heil Euryanth'!“ 116 = ♩

Agitato assai. Recit.: „Ich trag' es nicht!“*) 104 = 𝅗𝅥

„Des Meeres Grund“ 69 = ♩

Nr. 4. Terzett mit Chor.

Maestoso assai. „Wohlan!“ 50 = ♩

Allegro. „Es gilt!“ 88 = 𝅗𝅥

Con fuoco. „Ich bau' auf Gott“ 𝄵 96 = 𝅗𝅥

*) Das im Klavierauszuge befindliche Andante steht an falscher Stelle; es muss (nach Vergleichung mit der Partitur) erst bei den Worten Lysiart's stehen: „Hör' an, Graf Adolar.“ Der Herausgeber.

Nr. 5. Cavatine.

Andantino. „Glöcklein im Thale“ 76 = 𝅘𝅥𝅮

Moderato assai. Recit.: „So einsam“ 96 = ♩

Nr. 6. Arie.

Agitato, ma non troppo presto. „O mein Leid ist unermessen“ zwischen 88 und 92 = 𝅗𝅥

Largo. „Die ihr der Liebe Thränen“ 84 = 𝅘𝅥𝅮

Presto. „Was hab' ich gethan“ 128 = 𝅗𝅥

Nr. 7. Duett.

Moderato assai. „Unter ist mein Stern gegangen“ 104 = ♩

NB. Die Bassfigur stets ein wenig ritardirend.

„Trost der Liebe“ 63 = ♩

Allegretto grazioso. „Ja es wallt mein Herz“ 80 = ♩

Nr. 8. Scene und Arie.

Allegro. „Bethörte“! 160 = ♩

„O der Gedanke löst mich auf in Wonne“ 100 = ♩

Allegro fiero. „Er konnte mich um Sie verschmäh'n“ 144 = ♩

Moderato nach dem Schlusse der Arie: 132 = ♩

Nr. 9. Finale.

Vivace ¾ Chor. „Jubeltöne“ 138 = ♩

Andantino grazioso. „Graf Lysiart“ 83 = ♩

Allegretto. „Fröhliche Klänge“ 80 = ♩

Zweiter Akt.

Nr. 10. Scene und Arie.

Allegro con fuoco. „Wo berg' ich mich?“ 92 = 𝅗𝅥

Andante con moto. „Schweigt“ 66 = ♩

Allegro. „Und Er sollte leben?“ 160 = ♩

Andante con moto. „So weih' ich mich“ 80 = ♩

Vivace feroce 𝄴. „Zertrümmre“ 132 = 𝅗𝅥

Nr. 11. Duett.

Allegro energico. „Komm denn“ 144 = ♩

Con strepito 𝄵. „Dunk'le Nacht“ 104 = 𝅗𝅥

Nr. 12. Arie.

Larghetto non lento. „Wehen mir Lüfte Ruh'“ 54 = ♩

Allegro. „Sie ist mir nah'“ 120 = ♩

„O Seeligkeit, dich fass' ich kaum“ 144 = ♩

Nr. 13. Duett.

Allegro animato. 𝄵 „Hin nimm die Seele mein“ 96 = 𝅗𝅥

„Seufzer wie Flammen weh'n“ 76 = 𝅗𝅥

„Hin nimm die Seele mein“. Tempo Imo.

In diesem Duette wogt die Leidenschaft in allen ihren Nüancen auf und ab. Das Gefühl der Sänger und des Dirigenten muss im glühenden Vorwärtsstreben oder innigen Anhalten allein den wahren Vortrag bestimmen. Die Erfahrung hat mich gelehrt, dass zu viel Vorschriften leicht die Ursache sind, das Musikstück zu einem Zerrbilde zu machen. Wenn nicht ganz das Rechte getroffen werden kann — dann lie-

Dans ses conseils d'interprétation, le compositeur souligne les différences fondamentales qui distinguent le tempo vocal du tempo instrumental, et la difficulté de les combiner, ou plutôt de les « fusionner », voire de les « fondre » l'un dans l'autre. Il déconseille expressément aux interprètes de suivre de manière rigoureuse le métronome à l'intérieur d'un tempo donné[24],

[24] Carl Maria von Weber, « Metronomische Bezeichnungen zur Oper „Euryanthe“ nebst einigen allgemeinen Bemerkungen über die Behandlung der Zeitmaße », *Sämtliche Schriften, op. cit.*, p. 224-225 : « *Die schwierigste*

une idée qui rejoint et anticipe d'un demi-siècle celle de Richard Wagner, lequel affirmera en 1869 dans son essai sur la direction d'orchestre, *Über das Dirigiren*, qu'« en général, sur dix pièces musicales (marches et danses exceptées), neuf ne doivent pas être exécutées de manière uniformément métronomique, même lorsque le compositeur n'a pas prescrit de modification du tempo[25] ».

Défense des droits d'auteur

Toujours à propos d'*Euryanthe*, Weber montre sa force de caractère et son intégrité dans un article publié le 26 juin 1824 dans l'*Abendzeitung* de Dresde et consacré à la reprise de cet opéra à Berlin, quelques mois après sa création viennoise du 25 octobre 1823[26]. Il y évoque plusieurs problèmes liés à la représentation de son ouvrage et dénonce le mensonge du compositeur italien Gaspare Spontini, alors premier chef d'orchestre de la cour du roi de Prusse, qui avait affirmé à tort que Weber aurait choisi lui-même la distribution vocale berlinoise.
Cette volonté de défendre ses intérêts de compositeur et ses droits d'auteur se retrouve dans deux lettres explicites, adressées le 15 octobre 1825[27] et le 4 janvier 1826[28] à l'arrangeur, critique musical et musicographe français Castil-Blaze :

> « M. Weber, auteur de l'opéra du Freyschütz et de beaucoup d'autres ouvrages, a écrit à M. Castil-Blaze les deux lettres que voici :
>
> 1.
>
> Dresde, le 15 octobre 1825.
>
> Monsieur,
>
> Il y eut un temps où je regardais comme une des principales jouissances de mon séjour futur à Paris, de faire la connaissance personnelle de l'auteur de « l'Opéra en France[29] », ouvrage auquel je témoignerai toujours toute l'estime qu'il mérite à si juste titre. J'ai été persuadé que je ne pouvais que gagner à la conversation d'un écrivain si plein des plus purs et justes points de vue, et je m'en félicitais déjà d'avance. Jugez, Monsieur, après tout cela (je puis

---

Aufgabe wird es überhaupt immer sein und bleiben, Gesang und Instrumente in der rhythmischen Bewegung (Takt) eines Tonstückes so zu verbinden, daß sie ineinanderschmelzen und letztere den ersten heben, tragen und seinen Ausdruck der Leidenschaft befördern: denn Gesang und Instrumente stehen ihrer Natur nach im Gegensatze. – Der Gesang bedingt durch Atemholen und Artikulieren schon ein gewisses Wogen im Takte, dem gleichförmigen Wellenschlage vielleicht zu vergleichen. Das Instrument (besonders das Saiteninstrument) teilt in scharfen Einschnitten gleich Pendelschlägen die Zeit. Die Wahrheit des Ausdrucks fordert das Verschmelzen dieser entgegengesetzten Eigentümlichkeiten. – Der Takt (das Tempo) soll nicht ein tyrannisch hemmender oder treibender Mühlenhammer sein, sondern dem Musikstücke das, was der Pulsschlag dem Leben des Menschen ist. – Es gibt kein langsames Tempo, in dem nicht Stellen vorkämen, die eine raschere Bewegung forderten, um das Gefühl des Schleppenden zu verhindern. – Es gibt kein Presto, das nicht ebenso im Gegensatze den ruhigen Vortrag mancher Stellen verlangte, um nicht durch Übereifer die Mittel zum Ausdrucke zu benehmen. – Durch das hier Gesagte glaube aber um Himmels willen kein Sänger sich zu jener tollhäuslerischen Vortragsart berechtigt, welche einzelne Takte nach Willkür verzerrt und dem Zuhörer eine ebenso unerträglich peinliche Empfindung erzeugt, als wenn er einen alle Gliedmaßen sich gewaltsam verrenkenden Gaukler vor sich sieht. Das Vorwärtsgehen im Tempo, ebenso wie das Zurückhalten, darf nie das Gefühl des Rückenden, Stoßweisen oder Gewaltsamen erzeugen. Es kann also in musikalisch-poetischer Bedeutung nur perioden- und phrasenweise geschehen, bedingt durch die Leidenschaftlichkeit des Ausdruckes. »

[25] Heinrich Dorn, « „Ueber das Dirigiren" von Richard Wagner. Ein Mahnruf », *Neue Berliner Musikzeitung*, 16 février 1870, vol. 24, n° 7, p. 49. Notre traduction.

[26] Carl Maria von Weber, « Über die Aufführung der Oper *Euryanthe* von C. M. v. Weber in Berlin », *Sämtliche Schriften*, *op. cit.*, p. 402-404 [= https://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Schriften/A031277.html].

[27] https://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Korrespondenz/A042513.html

[28] https://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Korrespondenz/A042670.html

[29] Castil-Blaze, *De l'opéra en France*, Paris, Janet et Cotelle, 1820, 2 vol.

bien le dire), de ma profonde douleur de voir détruites des belles espérances, par la manière dont vous avez agi vis-à-vis de moi.

Vous vous proposez d'abord d'arranger mon opéra « le Freyschütz » pour la scène française. Rien au monde ne pourrait être plus flatteur pour moi et exiger ma plus sincère gratitude ; mais vous ne trouvez pas nécessaire d'en parler au compositeur, ni de lui communiquer vos idées sur les changements, peut-être inévitables, pour votre public. Vous vous procurez la partition sur un chemin tout à fait illégitime (pour légitime peut-être qu'il vous a paru), car mon opéra n'étant ni gravé ni publié, aucun maître ni marchand de musique n'avaient le droit de le vendre. Enfin, l'opéra est mis en scène, et vous m'ignorez encore jusqu'au point de prendre aussi le droit de compositeur pour vous.

Je vois tout cela et j'attends, d'un jour à l'autre, d'être honoré d'une lettre de vous, Monsieur ; il m'a paru impossible qu'un homme de votre mérite, de vos points de vue sur l'art, pourrait oublier entièrement tout ce qu'un artiste et galant homme doit à l'autre ; au contraire, j'entends dans ce moment que vous venez de publier la partition du « Freyschütz ». Ah ! Monsieur, que deviendra tout ce qui nous est sacré, et sans les avoir même acquis sur le chemin légitime ?

Monsieur, je ne m'adresse à personne qu'à vous-même, à votre loyauté ; à tous les sentiments nobles que vous avez exprimés tant de fois en parlant de l'art et sur ce qu'on lui doit. Laissez-moi espérer que rien qu'une négligence assez naturelle aux artistes ait pu vous faire oublier tout à fait l'existence du compositeur du « Freyschütz », et soyez persuadé que je conserverai autant que possible les sentiments d'une véritable estime due à vos talents, avec laquelle j'ai l'honneur d'être etc.

Ch.-M. de Weber.

2.

Dresde, le 4 janvier 1826.

Monsieur,

Il vous a paru superflu de m'honorer d'une réponse sur ma lettre du 15 octobre et me voilà, malgré moi, pour une seconde fois dans la nécessité de vous écrire.

On m'a fait part qu'on allait monter au théâtre de l'Odéon un ouvrage où il y a des morceaux de l'Euryanthe. C'est mon intention de monter moi-même cet ouvrage à Paris ; je n'ai point vendu ma partition, et personne ne l'a en France : c'est peut-être sur une partition gravée pour piano que vous avez pris les morceaux dont vous voulez vous servir. Vous n'avez pas le droit d'estropier ma musique en y introduisant des morceaux dont les accompagnements sont de votre façon. C'était bien assez d'avoir mis dans le « Freyschütz » un duo d'Euryanthe, dont l'accompagnement n'est pas le mien.

Vous me forcez, Monsieur, de m'adresser à la voix publique et de publier dans les journaux français que c'est un vol qu'on me fait, non-seulement de musique qui n'appartient qu'à moi, mais à ma réputation, en faisant entendre sous mon nom des morceaux estropiés. Pour éviter toutes querelles publiques, qui ne sont jamais avantageuses tant pour l'art que pour les artistes, je vous prie instamment, Monsieur, de vouloir lever de suite de l'ouvrage que vous avez arrangé, tous les morceaux, qui m'appartiennent.

J'aime à oublier le tort qu'on m'a fait ; je ne parlerai plus du « Freyschütz », mais finissez là, Monsieur, et laissez-moi l'espérance de pouvoir nous rencontrer une fois avec des sentiments dignes de votre talent et de votre esprit. Agréez, etc. Ch.-M. de Weber[30]. »

À la demande de Weber, ces lettres sont publiées simultanément dans deux journaux, *Le Corsaire* et *L'Étoile*, par l'intermédiaire de l'éditeur parisien de nationalité allemande Maurice Schlesinger. De manière surprenante, ce n'est pas la mise en scène d'un opéra italien de Rossini traduit en français, mais celle d'un opéra allemand, à savoir *Der Freischütz* de Weber, qui constitue le plus grand succès commercial de l'entreprise lyrique au Théâtre de

[30] Carl Maria von Weber, « Zwei Schreiben an Castil-Blaze in Paris », *Sämtliche Schriften*, *op. cit*., p. 404-407.

l'Odéon à Paris entre 1824 et 1828, au moment où les opéras rossiniens triomphent au Théâtre-Italien et à l'Opéra[31]. La version traduite et arrangée par Castil-Blaze sous le nom de *Robin des bois* est en effet créée sur cette scène le 7 décembre 1824, avant d'atteindre sa 100e représentation dès le 3 septembre 1825, puis sa 150e représentation le 1er janvier 1826, et de compter au final pas moins de 327 représentations. Selon le musicologue anglais Mark Everist, la moitié des ouvrages allemands mis en scène au Théâtre de l'Odéon durant cette période sont dérivés de la musique dramatique de Weber et la connaissance générale qu'a le public parisien de la musique d'opéra allemande se limite alors principalement à la réception de *Robin des bois*[32]. Dans l'année suivant sa création parisienne, cet « opéra-féérie » connaît une grande diffusion en province, avec des mises en scène à Bruxelles, Bordeaux, Marseille, Rouen, Nantes, Lyon et Lille pour la seule année 1825. François-Joseph Fétis évoque aussi le large succès de cet ouvrage, ainsi que les traductions postérieures par le même Castil-Blaze d'*Euryanthe* et d'*Oberon*, les deux autres opéras majeurs de Weber[33]. Malgré les protestations de la société des auteurs français, *Robin des bois* est ensuite repris en 1835 à l'Opéra-Comique, pour une soixantaine de représentations, puis en 1855 au Théâtre-Lyrique. La version originale de l'opéra est en outre mise en scène dans la langue de Goethe par des troupes allemandes de passage à Paris en 1829, 1830, 1831 et 1842, et une nouvelle traduction française d'Émilien Pacini avec récitatifs d'Hector Berlioz est représentée à l'Opéra de Paris entre 1841 et 1906, pour un total de 231 représentations. Dans le *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*, la musicologue Corinne Schneider présente un « tableau chronologique des opéras de Carl Maria von Weber donnés dans les théâtres parisiens au XIXe siècle » et montre comment les œuvres lyriques du compositeur allemand, à partir des représentations données au Théâtre de l'Odéon sous la Restauration, se maintiennent tout au long du siècle au sein du répertoire lyrique mis en scène dans la capitale[34]. Bref, les traductions, arrangements et pastiches de Castil-Blaze jouent un rôle décisif dans la diffusion des opéras de Weber en France, un rôle que l'on peut sans doute comparer à celui qu'il joue pour la diffusion des opéras de Mozart et de Rossini. Néanmoins, les relations entre les deux hommes, du vivant du compositeur allemand, sont loin d'être cordiales. Le succès financier de *Robin des bois* est à l'origine d'un litige entre les deux hommes illustré par les deux lettres de Weber présentées ci-dessus, auxquelles il convient d'ajouter entre autres deux lettres de Castil-Blaze et Maurice Schlesinger publiées respectivement le 25 janvier 1826 dans le *Journal des Débats*[35] et le 1er février 1826 dans *Le Corsaire*[36]. L'adaptation française du *Freischütz* n'ayant rapporté aucun bénéfice au compositeur allemand, ce dernier souhaite protéger ses droits pour une future publication de son opéra *Euryanthe* en France et ne parvient pas à interdire l'insertion d'extraits de cet ouvrage dans le pastiche de Castil-Blaze intitulé *La Forêt de Sénart*. À travers le vif plaidoyer exposé dans les deux lettres ci-dessus, Weber se montre largement en avance sur son temps et sur ses collègues européens dont les droits d'auteur ne seront véritablement reconnus et respectés au niveau international que dans la deuxième moitié du XIXe siècle. Selon l'historien Jean-Claude Yon, l'instauration d'un droit d'auteur international ne prendra en effet véritablement forme qu'à la fin du XIXe siècle,

[31] Mark Everist, *Music Drama at the Paris Odéon, 1824-1828*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2002, p. 266.
[32] *Ibid*., p. 281.
[33] François-Joseph Fétis, « Blaze (François-Henri-Joseph, dit Castil-Blaze) », *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris, Librairie de Firmin Didot frères, 1866, 2e éd., vol. 1, p. 442.
[34] Corinne Schneider, « Weber », *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*, Joël-Marie Fauquet (dir.), Paris, Fayard, 2003, p. 1311-1312.
[35] https://weber-gesamtausgabe.de/de/A000278/Schriften/A032167.html
[36] https://weber-gesamtausgabe.de/de/A001695/Schriften/A032188.html

avec la signature à Berne le 9 septembre 1886 d'une convention universelle « conclue par dix pays (Allemagne, Belgique, Espagne, France, Grande-Bretagne, Haïti, Italie, Libéria, Suisse, Tunisie) » qui « crée une Union pour la protection des œuvres littéraires et artistiques et pose les principes de la propriété littéraire internationale telle qu'elle sera appliquée au XX^{e} siècle[37]. »
L'action de Weber en faveur de la défense des droits d'auteur est également le sujet d'une lettre qu'il adresse en janvier 1826 à l'ensemble des scènes théâtrales germaniques :

« Rundschreiben an sämtliche Bühnen

Da, außer in Frankreich und England, das geistige Eigentum noch auf keine Weise gänzlich vor räuberischen Anfällen gesichert ist, diebische Kopisten und gewissenlose Musikhändler aber, wie z. B. Zulehner in Mainz, selbst Bühnen vom ersten Range durch ihr Zudrängen verleitet haben, sich meine Werke auf unrechtmäßigem Wege zu verschaffen, so sehe ich mich genötigt die Maßregel zu ergreifen, Sie mit Gegenwärtigem zu belästigen, indem ich mir die Ehre gebe, Ihnen anzuzeigen, daß die von mir zunächst für London komponierte Oper: Oberon, durch eine treffliche deutsche Bearbeitung des Herrn Hofrat Winkler (Theodor Hell) zur Aufführung in Deutschland vorbereitet, nur unmittelbar von mir selbst auf rechtmäßige Weise erhalten werden könne. Ich ersuche ergebenst, mir nur mit zwei Worten den Empfang dieser Anzeige gefälligst zu bestätigen und sich durch diese keineswegs zum Ankauf des Werkes aufgefordert zu glauben, da die eigentümlichen Verhältnisse jeder Bühne allein ihr Repertoire bestimmen können.

Zugleich werde ich diese Anzeige nebst dem Verzeichnis der geehrten Bühnendirektionen, denen sie zugesendet worden, in den gelesensten Zeitschriften zur Kenntnis des Publikums und Warnung der Unterschleifhändler öffentlich bekannt machen.

Der ich die Ehre habe mit Achtung zu sein
Dresden, im Januar 1826.

C. M. von Weber[38]. »

Échaudé par son différend avec Castil-Blaze et conscient de sa renommée européenne, le compositeur du *Freischütz* souhaite protéger autant que possible ses futurs droits d'auteur sur son opéra anglais *Oberon*, trois mois avant la création londonienne de l'ouvrage à Covent Garden le 12 avril 1826 et six mois avant son propre décès le 5 juin de la même année. Il anticipe les traductions allemandes frauduleuses de son opéra en proposant lui-même à la vente une traduction entreprise sous son contrôle par l'écrivain Karl Gottfried Theodor

[37] Jean-Claude Yon, « L'évolution de la législation internationale du droit d'auteur au XIX^{e} siècle : le cas du répertoire français à l'étranger », *Le Théâtre français à l'étranger au XIX^{e} siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*, Jean-Claude Yon (dir.), Paris, Nouveau Monde Éditions, coll. « Histoire », 2008, p. 22.

[38] Carl Maria von Weber, « Rundschreiben an sämtliche Bühnen », *Sämtliche Schriften*, *op. cit.*, p. 404-407 [= https://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Schriften/A031682.html] : « Circulaire adressée à tous les théâtres / Étant donné que la propriété intellectuelle, en dehors de la France et de l'Angleterre, n'est encore en aucune manière protégée complètement contre les attaques prédatrices, les copistes voleurs et les éditeurs de musique sans scrupules, comme par exemple Zulehner à Mayence, et que même des théâtres de premier plan sont incités par eux à se procurer mes œuvres par des moyens illégitimes, je me vois ainsi contraint à prendre des mesures immédiates destinées à les importuner. J'ai ainsi l'honneur de vous annoncer que l'opéra *Oberon*, que j'ai d'abord composé pour Londres, est prêt à être représenté en Allemagne à travers une excellente adaptation allemande de Monsieur le conseiller Winkler (Theodor Hell) et ne peut être obtenu de manière légale que par mon seul intermédiaire. Je vous prie instamment de bien vouloir me confirmer en seulement deux mots la réception de cette annonce et de ne vous croire en aucun cas encouragé par elle à l'achat de l'œuvre, étant donné que seules la situation et les conditions propres à chaque théâtre peuvent en déterminer le répertoire. / Avec la liste des honorables directions de théâtres auxquelles elle a été envoyée, je porterai en même temps cette annonce – et la mise en garde des faussaires – à la connaissance du public dans les journaux les plus lus. / J'ai l'honneur d'être respectueusement, etc. / Dresde, janvier 1826. / C. M. von Weber. » Notre traduction.
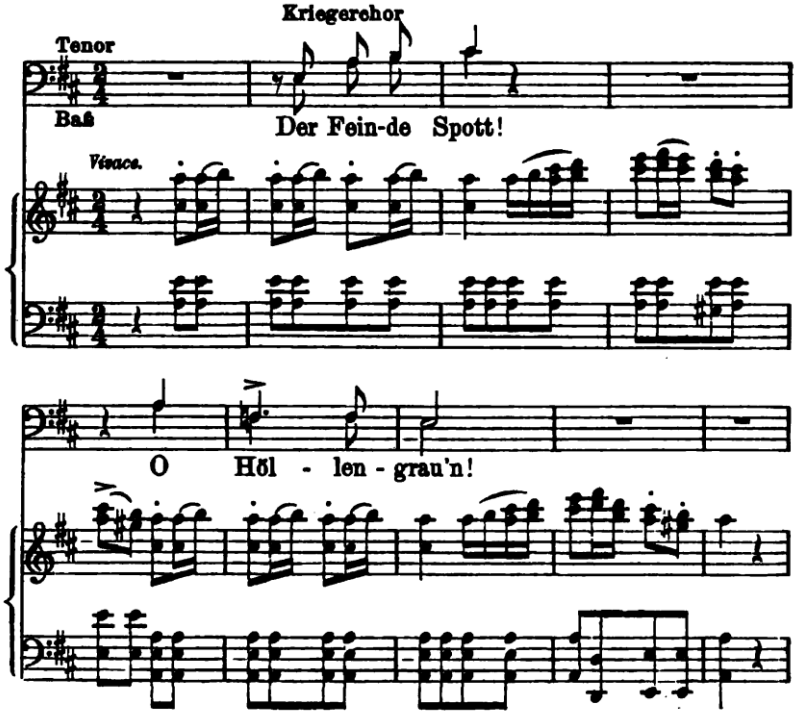
Winkler, directeur entre 1817 et 1843 de l'*Abend-Zeitung* de Dresde. Rappelons que l'importation d'œuvres lyriques étrangères, principalement françaises et italiennes, est peu réglementée en Allemagne dans la première moitié du XIX[e] siècle. Sous la Restauration et la monarchie de Juillet, le goût prononcé du public allemand pour le genre de l'opéra-comique et l'absence de traduction légalisée entraînent une libre et intense activité dans le domaine de la traduction. Il n'est pas rare d'observer la circulation parallèle de trois, quatre, voire cinq traductions allemandes d'un même opéra-comique, comme c'est le cas pour *La Dame blanche* de Boieldieu et plusieurs ouvrages d'Auber. Dans cette lettre, Weber s'attaque ainsi de front à un problème crucial pour l'amélioration du statut de compositeur, dont la portée va bien au-delà de son cas personnel.

Compositeur patriotique, chef d'orchestre ouvert et excellent organisateur

La question de la place de Weber dans l'histoire de la musique germanique et de l'opéra allemand est un sujet très connu qui a déjà été débattu d'innombrables fois par ailleurs. C'est pourquoi nous nous limiterons ici à quelques idées. Plusieurs écrits de Weber sont consacrés à l'interprétation de ses propres œuvres, notamment un long article dédié à la cantate patriotique *Kampf und Sieg*, autrement dit *Combat et victoire*, composée en 1815 au moment des guerres de libération contre l'Empire napoléonien[39]. Cet article compte plus d'une dizaine d'exemples musicaux sur portée commentés par le compositeur, notamment l'exemple ci-dessous qui oppose les chœurs des soldats de l'armée prussienne à l'armée française, symbolisée musicalement à l'orchestre par la citation du chant révolutionnaire *Ah! ça ira*, avec son rythme dactylique aisément identifiable :
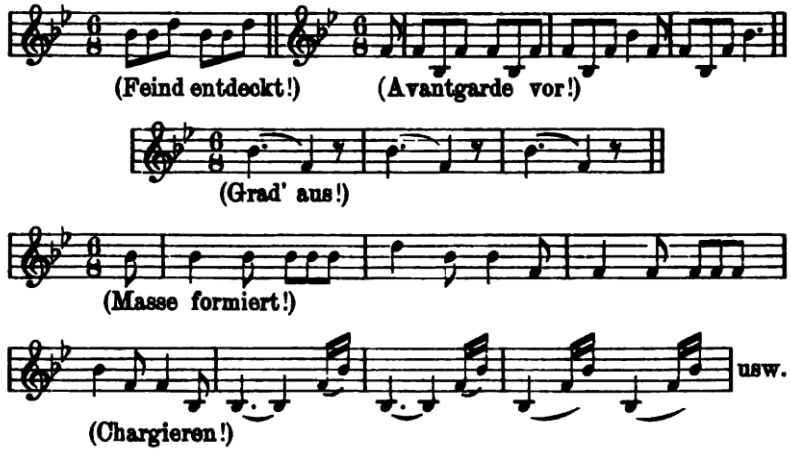
[39] Carl Maria von Weber, « Meine Ansichten bei Komposition der Wohlbrückschen Kantate Kampf und Sieg », *Sämtliche Schriften*, *op. cit.*, p. 199-218 [= https://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Schriften/A031194.html]. *Cf.* : Donald G. Henderson et Alice H. Henderson, *op. cit.*, p. XVI-XVII : « *Although Weber is known preeminently as a dramatic composer, his patriotical vocal works and lieder were first to establish his reputation. Among his 128 lieder are neglected gems, according to Lepel (item 570) and Servières (item 581). The cantata* KAMPF UND SIEG *and a collection of songs and choruses called* LEYER UND SCHWERT *made Weber a hero in the struggle for freedom from French domination*. »

und bis zu einem gewissen Ersterben forttobt, worauf das übermütige: ah, ça ira (D-Dur) mit blasenden Instrumenten frech eintritt. Dazwischen der Ausruf der Krieger: „der Feinde Spott?“,



nach welchem das ganze Orchester, das ça ira ergreifend, mit höllischem Jubel in gemeiner Trompetenfreude endet.

Pause. Dann einzelne Hornstöße in Es und hoch B, wozu ich die echt preußischen Jägersignale, als: „Feind entdeckt, Avantgarde vor — Masse formiert — Angriff“ usw., benutzt habe,



dazu die Krieger bloß deklamierend beinah: — „Ha, welch ein Klang“ usw., die Singstimmen allein, und die Melodie aus meiner Komposition von „Lützows wilde Jagd“ von Körner gewählt bei den Worten: „O Himmelslust in Todesdrang, das ist Freundes mutiger Schlachtengesang“.

Ce procédé rappelle celui utilisé deux ans auparavant par Beethoven dans son opus 91, l'œuvre orchestrale *Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria*, c'est-à-dire *La victoire de Wellington ou la bataille de Vitoria*, dans laquelle le compositeur oppose le chant patriotique britannique *Rule, Britannia!* au chant populaire français *Marlbrough s'en va-t-en guerre*. Tchaïkovski emploiera le même procédé en 1880 dans son *Ouverture solennelle 1812*, en opposant *La Marseillaise* à l'hymne impérial russe *Dieu sauve le tsar*, pour commémorer la victoire russe dans les guerres napoléoniennes.
Weber partage les préjugés souvent défavorables de la presse musicale allemande sur les opéras italiens[40], mais reconnaît le talent mélodique du compositeur d'*Il barbiere di Siviglia* : « *Wer wird nicht gern Rossinis lebendigem Ideensturme, dem pikanten Kitzel seiner Melodien lauschen? Wer wird aber auch so verblendet sein, ihm dramatische Wahrheit einräumen zu wollen*[41]? » Son ironie n'est cependant pas réservée à la production lyrique transalpine. Dans le sixième chapitre de son roman inachevé *Tonkünstlers Leben*, Weber met en scène Hanswurst, le personnage récurrent des comédies populaires allemandes, lors d'un bal donné à l'Opéra. Hanswurst présente à tour de rôle trois personnifications symboliques et satiriques de l'opéra italien, de l'opéra français et de l'opéra allemand sous forme de pastiches et dénonce les réactions caricaturales du public[42]. L'opéra italien est condamné pour la platitude de ses livrets, la virtuosité gratuite des chanteurs et le manque de vérité dramatique, ainsi que pour le goût passionné et aveugle des spectateurs dont un exemple vous est présenté ci-dessous, à savoir les applaudissements inhumains du public à la suite d'un trille de dix mesures du soliste sur la dernière syllabe du mot *felicità*, l'un des mots les plus souvent répétés dans les opéras de Rossini :

> « *Er entfernte sich unter einer Verbeugung, und die große italienische Oper trat auf [...].*
> *Sie fing an zu singen:*
> *Scena*
> Rezit.*: Oh Dio – – – addio – –*
> *– – – – – – – – – –*
> Arioso*: Oh non pianger mio bene*
> *– – – – – –*
> *Ti lascio – Idol mio –*
> *– – – oime – –*
> Allegro*: Già la Tromba suona – –*
> *– – – – – – – – – –*
> Colla parte*: Per te morir io voglio –*
> *– – – – – – – – – –*
> Piu stretto*: – O Felicita – –*

[40] Voir : Sebastian Werr et Daniel Brandenburg (dir.), *Das Bild der italienischen Oper in Deutschland*, Berlin/Münster, Lit Verlag, coll. « Forum Musiktheater » vol. 1, 2004.
[41] Carl Maria von Weber, *Kunstansichten. Ausgewählte Schriften*, *op. cit*., p. 228-229 : « Qui n'écoutera pas volontiers la tempête d'idées de Rossini, le chatouillement piquant de ses mélodies ? Mais qui sera aveuglé au point de vouloir lui reconnaître une quelconque vérité dramatique ? » Notre traduction. – *Ibid*., p. 232 : « *Rossini selbst, der während seines Aufenthaltes zu Mailand auf des dortigen Berichterstatters Klage, „dass die heutige italienische Opernmusik im höchsten Grade weichlich sei, bloss dem Ohre zu schmeicheln suche und die daraus entstehende Apathie durch den mechanischen Lärm der Instrumente zu verjagen trachte", ganz schlicht entgegnete: „Glaube mir, es ist vergebene Mühe, in Italien höhere Musik zu schreiben, die Zuhörer schlafen dabei ein.* » Notre traduction : « À la plainte du correspondant local selon lequel « la musique actuelle d'opéra italien serait molle au plus haut degré, chercherait uniquement à flatter l'oreille et s'efforcerait de chasser l'apathie occasionnée de la sorte par le bruit mécanique des instruments », Rossini lui-même répondit très simplement durant son séjour à Milan : « Crois-moi, c'est une vaine peine que d'écrire une musique plus profonde en Italie, les auditeurs s'y endorment. » Voir : *ibid*, p. 178 et 195-196.
[42] *Ibid*., p. 58-70.

(Auf Ta ein Triller von zehn Takten; das Publikum applaudierte unmenschlich.)
Duetto
– Caro – – !
– Cara – – !
A due*: Sorte amara – –*
(*Auf amara, wegen des a, die süßesten Terzienpassagen.*)
Allegro*: – oh barbaro tormento –*
(*Es hatte kein Mensch zugehört, aber ein Kenner rief Bravo! Bravo! [applaudierte] und das ganze Publikum fiel fortissimo ein*[43].) »

L'opéra français est critiqué pour la rigidité de ses conventions, telles que l'unité de temps, le ton grandiloquent et pompeux de chanteurs au registre trop aigu, ou le goût invariable du public pour la danse. L'opéra allemand en prend également pour son grade, notamment en raison de la faiblesse et de l'incohérence de ses livrets, trop souvent caractérisées par des attributs romanesques, fantastiques ou patriotiques.
En 1815, Weber « regarde à contrecœur le répertoire des scènes allemandes qu'il voit inondées de productions étrangères » le plus souvent mutilées et mal traduites, au détriment des opéras de compositeurs locaux[44]. Cette idée est un poncif que l'on retrouve constamment dans les écrits de musiciens et les périodiques musicaux allemands au XIX[e] siècle[45]. Weber regrette en 1820 que son ami et condisciple Meyerbeer, avec lequel il avait suivi à Darmstadt l'enseignement de l'abbé Vogler, renonce au développement d'un opéra national allemand au profit de l'opéra italien[46].

---

[43] *Ibid*., p. 60-61 : « Il [Hanswurst] s'éloigna avec une révérence et le grand opéra italien fit son apparition [...]. / Il commença à chanter : / Scène / *Récit. :* Oh Dieu – – – adieu – – / – – – – – – – – – – – / *Arioso :* Oh ne pleure pas mon bien-aimé / – – – – – – / Je te laisse – mon amour – / – – – hélas – – / *Allegro :* La trompette sonne déjà – – / – – – – – – – – – – – / *Avec la partie :* Je veux mourir pour toi – / – – – – – – – – – – – / *Plus serré :* – Ô bonheur – – / (un trille de dix mesures sur « ta » ; le public applaudit de manière inhumaine.) / Duetto / – Mon cher – – ! / – Ma chère – – ! / *À deux :* Destin amer – – / (Sur « amer », à cause du « a », les plus doux traits en tierces.) / *Allegro :* – Ô tourment barbare – / (Personne n'avait écouté, mais un connaisseur cria Bravo ! Bravo ! [applaudit] et le public entier suivit *fortissimo*. » Notre traduction. Cf. : John Warrack, *Carl Maria von Weber*, traduit de l'anglais par Odile Demange, Paris, Fayard, 1987, p. 102-103.

[44] Carl Maria von Weber, « *Alimelek*, Oper von Meyerbeer (1815) », [= *K. K. Privilegierten Prager Zeitung*, n° 294, 21 octobre 1815], *Kunstansichten. Ausgewählte Schriften, op. cit*., p. 188 : « *Ungern blickt Ref. auf das Repertoire der deutschen Bühnen, das er überschwemmt mit fremden Erzeugnissen sieht, die uns noch meistens durch schale Übersetzungen, lokal-notwendig scheinende Verstümmelungen, von der Laune eines einzelnen gewichthabenden Mitgliedes oft erzeugt, nicht einmal in ihrer ganzen Eigentümlichkeit erscheinen und grösstenteils ihren glücklichen Erfolg dem Rufe von aussen zu verdanken haben*. » Notre traduction : « Le rédacteur de ces lignes regarde à contrecœur le répertoire des scènes allemandes qu'il voit inondées de productions étrangères qui nous parviennent le plus souvent sous la forme de traductions insipides, de mutilations qui semblent nécessaires localement, souvent provoquées par le caprice d'un seul membre très influent, qui ne peuvent même pas apparaître dans toute leur particularité et qui, pour la plus grande partie d'entre elles, doivent leur heureux succès à leur réputation acquise à l'étranger. » *Cf.* : *ibid*., p. 215-217.

[45] Matthieu Cailliez, *La diffusion du comique en Europe à travers les productions d'*opere buffe*, d'opéras-comiques et de* komische Opern *(France - Allemagne - Italie, 1800-1850)*, thèse de doctorat, Universités de Paris-Sorbonne, Bonn et Florence, 2014, p. 211-216 : « 2.3.1 Rochlitz, Wagner, Weber, Lindner, Pohl et Adam, ou le constat de l'occupation des scènes allemandes par les opéras étrangers » [https://bonndoc.ulb.uni-bonn.de/xmlui/handle/20.500.11811/6808].

[46] Carl Maria von Weber, « *Emma di Resburgo*, Oper von Meyerbeer (1820) » [= *Abendzeitung*, Dresde, n° 17 et 18, 21 et 22 janvier 1820], *Kunstansichten. Ausgewählte Schriften, op. cit*., p. 215 : « *Herr Meyerbeer hat nun also das Vielseitige seines gewiss originell sein könnenden Talentes bewiesen und dass er vermöge, was er wolle. / Darf der Schreiber dieses einen Wunsch aussprechen, so ist es der, dass Herr Meyerbeer nun, nachdem er die Kunst in ihren vielseitigen Abzweigungen nach der Gefühlsweise der sie pflegenden Nationen studiert und seine Kraft sowie die Geschmeidigkeit seines Talents erprobt hat, ins deutsche Vaterland zurückzukehren und mit den wenigen, die Kunst wahrhaft Ehrenden, auch mit fortbauen helfen wolle an dem Gebäude einer deutschen Nationaloper, die gern von Fremden lernt, aber es in Wahrheit und Eigentümlichkeit gestaltet*

Les talents d'organisateur de Weber trouvent une illustration marquante en 1817 dans son *Esquisse d'un projet de composition pour la troupe allemande de l'Opéra de Dresde, synthétisé sous forme de tableau*. Il y déclare en préambule :

> « *Die italienische Oper hat ihre feststehenden Figuren und Gesangsfächer für die Opera seria und buffa, die französischen desgleichen. Von einer deutschen Operngesellschaft aber verlangt man nebst dem ihr Eigentümlichen auch die Vereinigung alles obigen, da die Werke der beiden genannten Nationen in Übersetzungen auf die deutsche Bühne gebracht werden.*
> *Hieraus folgt ein mehrzähligeres, vielseitigeres, und daher schwer bis zu einem gewissen vollkommenen Grade zusammenzubringendes Personal.*
> *Bei der Wahl desselben ist besonders darauf zu sehen, dass die Individualität der Mitglieder sich zu vielseitiger Benutzung darbiete*[47]. »

Le tableau ci-dessous est une proposition de traduction du tableau de Weber. Seules les deux premières et la quatrième colonnes de ce tableau sont reproduites ici. La troisième colonne, intitulée « *Vorschlag zur allenfallsigen Besetzung* », propose des noms de chanteurs et de chanteuses à engager, et est moins pertinente pour notre sujet.

---

wiedergibt, um uns so endlich auch den Rang unter den Kunstnationen festzustellen, dessen unerschütterlichen Grund Mozart in der deutschen Oper legte. »

[47] Carl Maria von Weber, « *Versuch eines Entwurfes, den Stand einer deutschen Operngesellschaft zu Dresden in tabellarische Form zu bringen, mit kurz erläuternden Anmerkungen* (1817) », *Kunstansichten. Ausgewählte Schriften, op. cit.*, p. 181 [= https://weber-gesamtausgabe.de/de/A002068/Schriften/A032183.html] : « L'opéra italien a ses personnages types et ses emplois bien définis pour l'*opera seria* et pour l'*opera buffa*, l'opéra français de même. Mais on exige d'une troupe allemande d'opéra qu'elle maîtrise les personnages et emplois présentés ci-dessus en plus de ceux qui lui sont propres, étant donné que les œuvres des deux nations mentionnées précédemment sont représentées sur les scènes allemandes. / Il en résulte par conséquent un personnel nombreux, polyvalent et donc difficile à rassembler jusqu'à un certain degré de perfection. / Lors de sa constitution, il faut particulièrement faire attention à ce que l'individualité des membres permette une utilisation polyvalente. » Notre traduction.

Esquisse d'un projet de composition pour la troupe allemande de l'Opéra de Dresde (1817), synthétisé sous forme de tableau[48]

Individus nécessaires	Leur emploi et leur utilisation	Montant approximatif du salaire
1. Une première chanteuse	Pour des parties chantées dans lesquelles le chant est l'élément prédominant	3400 Tlr. (thaler)
2. Une première chanteuse	Pour des rôles de caractère, des rôles d'hommes, Athalia, Sextus, Sargino, mais également des rôles de nature plus déclamatoire comme Médée	2000 Tlr.
3. Une première chanteuse	Pour l'emploi naïf et gai. Savoyarde, Cendrillon, Zerline, Aline, etc.	1500 Tlr.
4. Une chanteuse	Pour des rôles solennels, des rôles de mères, mais aussi des rôles comiques	
5. Une chanteuse	Rôles moins importants, confidentes, etc.	
6. Un premier ténor	Pour [jouer] les premiers amants et jeunes héros	2000 Tlr.
7. Un deuxième ténor	Pour les mêmes emplois, mais de rang ingérieur	
8. Un ténor	Pour les rôles joués (*Spielrollen*), principalement dans les opéras français. Jean de Paris, rôles de valet léger, etc.	
9. Ténor bouffon	-	
10. Une première basse	Pour des rôles chantés sérieux, le duc dans Camilla, Mafferu, Sarastro	1600 Tlr.
11. Une première basse	Pour des rôles plutôt ce caractère, Sénéchal, Barbe-bleue, Moritz dans Helene, etc., où le jeu domine	
12. Une basse	Pour des rôles secondaires, de caractère comique ou borné	
13. Un chanteur	Pour des rôles de bas comique	400 Tlr.

Sur les treize chanteurs, cinq femmes et huit hommes, voulus par Weber pour constituer la troupe allemande de l'Opéra de Dresde, six ont un emploi lié au comique. La *prima donna* ou « *erste Sängerin* » a de loin le salaire le plus élevé avec 3400 thalers. Le chanteur chargé des rôles de bas-comique a au contraire de loin le salaire le plus bas avec 400 thalers, un salaire plus de huit fois inférieur à celui de la première chanteuse, ce qui dénote une moindre considération des rôles comiques. Il faut noter la présence d'un ténor spécialisé dans les « *Spielrollen* » des opéras français, ainsi que celle d'un ténor bouffon. Deux ténors et deux basses ont ou peuvent avoir un emploi comique, ce qui traduit une prise en considération des deux traditions comiques française et italienne. Plusieurs rôles comiques et tragiques d'opéras italiens et français sont expressément spécifiés dans ce tableau et prennent la valeur d'emploi. Les quatorze opéras sous-entendus sont *Don Giovanni* (1787), *La clemenza di Tito* (1791) et *Die Zauberflöte* (1791) de Mozart, *Raoul Barbe-Bleue* (1789) de Grétry, *Les Deux Petits Savoyards* (1789) et *Camille ou le Souterrain* (1791) de Dalayrac, *Das unterbrochene Opferfest* (1796) de Winter, *Médée* (1797) de Cherubini, *Héléna* (1803) de Méhul, *Sargino* (1803) de Paër, *Aline, reine de Golconde* (1803) de Berton, *Cendrillon* (1810) d'Isouard, *Jean de Paris* (1812) de Boieldieu et *Athalia* (1814) de Poiβl, soit huit opéras-comiques, le genre dominant, suivis de deux *opere serie*, deux *opere buffe*, deux *Singspiele* et une *große Oper*[49]. Dans son ouvrage consacré à l'opéra allemand à Dresde sous la direction de Carl Maria von Weber, Wolfgang Becker remarque que 53 % des ouvrages comiques dirigés par le

[48] *Ibid*., p. 182. Notre traduction.

[49] Dans une lettre adressée le 27 janvier 1817 aux habitants amateurs d'art de la ville de Dresde, Weber annonce son désir de présenter au public de l'Opéra les meilleurs ouvrages de tous les temps et de tous les pays. Voir : *ibid*., p. 196 et 227-228.

compositeur allemand entre 1817 et 1826 à l'Opéra de Dresde sont des opéras-comiques et que le genre français domine ainsi très largement le répertoire comique représenté sur cette scène[50].

En 1814, E. T. A. Hoffmann fait le lien entre le genre de l'opéra-comique et l'art de la conversation qui serait propre au caractère du peuple français[51]. Cette idée est reprise peu après par Weber qui qualifie l'opéra-comique d'opéra de conversation ou *Konversationsoper*, et insiste également sur son caractère national :

> « *Die Gattung, welcher diese Oper angehört, hat sich seit einem Jahrzehnt und darüber in Frankreich gebildet und von da auch über Deutschland verbreitet. Man hat sie mit der Benennung von Konversationsopern zu bezeichnen gesucht, da sie meist ohne Rücksicht auf ihre historischen Beziehungen – durch welche sie uns zuweilen sehr fern gerückt werden – doch nur das eigentliche Geselligkeitsleben der jetzigen oder vielmehr zunächst der französischen Welt enthalten.*
> *Sie sind die musikalischen Schwestern der französischen Lustspiele und geben uns, wie diese, das an jener Nation Liebenswürdigste. Heitere Laune, spielender, fröhlicher Witz, auf angenehme Weise durch einige hübsche Situationen herbeigeführt, sind diesen Opern eigentümlich und durch den Geschmack der Nation so zur Hauptsache erhoben, daß man (wie bei ihren Lustpielen) eine sehr große Zahl derselben nennen könnte, die sich in Hinsicht der Art der Erfindung, in Zuschnitt, Behandlung und Charakterzeichnung beinahe völlig gleichen und nur durch die mehr oder minder glückliche Behandlung des einmal beliebten Materials voneinander unterschieden und anziehend werden können*[52]. »

---

[50] Wolfgang Becker, *Die deutsche Oper in Dresden unter der Leitung von Carl Maria von Weber, 1817-1826*, Berlin-Dahlem, Colloquium Verlag, 1962, p. 90-91 : « *In der Erfolgliste der Oper liegt* „Der Freischütz" *mit 51 Aufführungen weit in Führung. Es folgen* „Johann von Paris" *von F. A. Boieldieu (29 Aufführungen) und* „Zauberflöte" (20) *und* „Don Giovanni" (15) *von Mozart. Werke mit hervorragender Wirkung waren außerdem nur die besprochenen lyrischen Opern. In der komischen Oper ist das Übergewicht der französischen Werke auffällig, die 53 Prozent dieser Gattung in Anspruch nehmen; erfolgreich waren ausschließlich französische komische Opern*: „Das Geheimnis" *von J. P. Solié (10 Aufführungen)*, „Der neue Gutsherr" *von F. A. Boieldieu* (9) *und* „Die vornehmen Wirte" *von C. S. Catel* (8). »

[51] Anonyme [= Ernst Theodor Amadeus Hoffmann], « Der neue Gutsherr, (le nouveau Seigneur de Village,) Singspiel, im Klavierauszug, mit französischem und deutschem Texte. Musik von Adrien Boieldieu. Bonn, bey N. Simrock (Preis 9 Franks.) », *Allgemeine musikalische Zeitung*, 5 octobre 1814, vol. 16, n° 40, p. 669-670 : « C'est bien à partir du centre du caractère des Français, à partir de leur vie et de leurs activités dans la conversation, que s'est formée leur comédie. […] en conséquence, il est compréhensible que les Français n'aient pas d'opera buffa, mais seulement des comédies dans lesquelles le chant survient comme une addition fortuite, et qui de ce fait s'appellent à tort opéras-comiques. La musique, qui n'apparaît pas ainsi comme une condition indispensable, mais seulement comme une décoration fortuite du livret, suit la même tendance. On peut l'appeler « conversationnelle » ; car ici aussi, on n'aspire qu'à ce qu'elle assemble tout avec confort et légèreté, à ce que rien d'inconvenant ne se fasse remarquer, et à ce que l'ensemble amuse comme il se doit – c'est-à-dire qu'il puisse être compris et apprécié sans effort, sans attention particulière. Cette tendance principale du *Singspiel* comique français ressort trop du caractère du peuple pour qu'elle ne puisse jamais disparaître ». Notre traduction.

[52] Carl Maria von Weber, *Kunstansichten. Ausgewählte Schriften*, *op. cit.*, p. 200-201 : « Le genre auquel appartient cet opéra s'est formé depuis plus d'une décennie en France et de là s'est également diffusé en Allemagne. On a cherché à le qualifier d'opéra de conversation, étant donné qu'il ne tient généralement aucun compte des liens historiques – dont il nous semble parfois très éloigné –, et ne contient au contraire que la véritable vie de sociabilité du monde actuel, ou plutôt du monde français. / Ils [les opéras-comiques] sont les frères musicaux des comédies françaises et nous donnent, comme celles-ci, ce que cette nation a de plus aimable. Une humeur gaie et un esprit joueur et joyeux, amenés de manière agréable à travers quelques charmantes situations, sont ce qui caractérise ces opéras et sont jugés si essentiels au goût de la nation que l'on pourrait nommer (comme pour leurs comédies) un grand nombre d'entre eux qui se ressemblent presque complètement à l'égard de l'invention, de la coupe, du traitement et de la peinture des caractères, et qui ne se différencient et ne peuvent être attrayants que par le traitement plus ou moins heureux de la matière qui a déjà été aimée une fois. » Notre traduction.

Weber n'hésite pas à faire la promotion du genre français et de ses confrères parisiens dans ses critiques musicales, démontrant au passage une indépendance de jugement qui remet largement en question une grille de lecture trop souvent nationale ou nationaliste de son esthétique. On retrouve la notion de *Konversationsoper* dans de multiples articles et ouvrages allemands de cette époque, entre autres sous la plume de Ferdinand Hiller et de Ferdinand Gleich[53], et dans plusieurs articles de dictionnaires musicaux[54].

En conclusion, les écrits de Weber, traduits en anglais[55], mais non traduits en français ou en italien, constituent cependant un corpus essentiel pour une meilleure connaissance d'un musicien trop souvent réduit au nom et à la réception de son plus célèbre opéra, *Der Freischütz*. Son intense activité de pianiste, de chef d'orchestre et de compositeur, mais aussi de directeur de théâtre, d'écrivain, de critique musical, de feuilletoniste, de pédagogue, de poète ou de traducteur, transparaît largement au travers de ses multiples écrits et montre une qualité de discernement et de jugement qui fait de Weber un observateur avisé de la vie musicale, littéraire et artistique de son temps. Le présent article a proposé un survol rapide et très incomplet de cette production qui est actuellement mise en valeur outre-Rhin par le projet d'édition complète mentionné en introduction et qui mériterait amplement une traduction dans la langue de Molière.

Matthieu CAILLIEZ
Université Jean Monnet - Saint-Étienne

[53] Ferdinand Hiller, « Vierzehn Tage in Paris (1851) », *Aus dem Tonleben unserer Zeit*, Leipzig, Hermann Mendelssohn, 1868, vol. 1, p. 23 : « *So könnte man denn allenfalls die* Opéra comique *mit dem Namen Conservations-Oper in Deutschland bezeichnen, in welchem freilich nichts als das der Conversation angehängte S deutschen Ursprungs ist* ». Notre traduction : « Ainsi, on pourrait tout au plus qualifier en Allemagne l'*opéra comique* de *Conservations-Oper* [opéra de conversation], dans lequel cependant seul le « s » ajouté au mot conversation [marque du génitif saxon] est d'origine allemande. » – Ferdinand Gleich, *Wegweiser für Opernfreunde. Erläuternde Besprechung der wichtigsten auf dem Repertoire befindlichen. Opern nebst Biographien der Componisten*, Leipzig, Heinrich Matthes, 1857, p. 81, 91 et 95.

[54] « *Conversations-Oper* », *Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyklopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde*, Robert Blum, Carl Herlosssohn et Hermann Marggraff (dir.), Altenburg/Leipzig, 1839, vol. 2, p. 219 ; « *Conversations-Oper* », *Theater-Lexikon. Theoretisch-practisches Handbuch für Vorstände, Mitglieder und Freunde des deutschen Theaters*, Philipp Jakob Düringer et Heinrich L. Bartel (éd.), Leipzig, Otto Wigand, 1841, p. 225. Voir : Matthieu Cailliez, *La Diffusion du comique…*, *op. cit.*, p. 435-438.

[55] Carl Maria von Weber, *Writings on music*, traduction de Martin Cooper sous la direction de John Warrack, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.