Zeitschrift: Gazette musicale de la Suisse romande
Herausgeber: Adolphe Henn
Band: 1 (1894)
Heft: 2

Artikel: Le vaisseau fantôme à Genève
Autor: Held, Ferdinand
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1068525

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.01.2026

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

mot, la relativité de la vérité littéraire, que sera donc celle de la vérité musicale, et le drame lyrique ne s'éloignera-t-il pas infiniment plus que le drame ordinaire, de la réalité? Infiniment plus en effet. Que Rodrigue et Chimène parlent en vers, c'est déjà une première fiction; c'en est une autre qu'ils chantent, et si je puis dire, beaucoup plus fictive encore, que leur chant d'ailleurs affecte la forme de la romance ou celle du récitatif.

(Reproduction interdite.)

LE VAISSEAU FANTOME A GENÈVE

Après avoir donné successivement *Lohengrin* et la *Walkyrie*, M. Dauphin, directeur du Théâtre, a continué cette année sa belle tâche d'initiateur des drames lyriques de Richard Wagner, en faisant entendre mercredi dernier un troisième ouvrage du maître, le *Vaisseau Fantôme*, monté avec tous les soins et tout l'éclat qui avaient signalé les deux premiers. La réussite a été complète, et notre théâtre a désormais au répertoire trois pièces qui représentent le génie wagnérien dans ses diverses phases. On aurait dit autrefois ses trois manières, mais il est aujourd'hui avéré que la vie artistique de Wagner ne comprend que deux périodes : trente-cinq ans de recherches et d'essais — des *Fées* à *Lohengrin*—, et trente-cinq ans de mise en pratique de son nouveau genre de drame, créé de toutes pièces par lui, — de *Tristan* à *Parsifal*.

Arrivant sur notre scène après la *Walkyrie*, le *Vaisseau Fantôme* — ce troisième essai wagnérien — a offert un grand intérêt au point de vue du style et des idées du maître à son début. A côté de pages où Wagner se sert consciencieusement des formes, rhythmes et conventions alors à la mode, courtisant tour à tour Weber, Meyerbeer, Halévy et les Italiens (tels l'air de Daland et toute la fin du deuxième acte, avec son trio final genre Serment des trois Suisses ; tels encore le chœur du troisième acte et les ensembles dans les divers duos), on y trouve nombre de scènes dans lesquelles Wagner se montre déjà dans toute son originalité. Le monologue du premier acte et la grandiose marine orchestrale qui l'encadre ; le *Songe d'Eric*, traité dans la large manière du récit du Graal de *Lohengrin* ; l'emploi symphonique des *leitmotive* du Hollandais maudit et de Senta rédemptrice, tout cela montre clairement que, dès cette année 1843, Wagner possédait — peut-être inconsciemment encore — le secret du style qu'il devait adopter plus tard. Quant au livret, avec son sujet légendaire et ses grands effets scéniques, ses personnages clairement caractérisés, son habile concision aux situations essentielles, Wagner s'y révèle pour la première fois poète-musicien, tout dans ce drame étant du domaine de la musique, ce qui n'était pas le cas pour *Rienzi*. Il a du reste plus tard développé davantage la psychologie musicale de ses héros, les expliquant et les fouillant plus à fond, et l'on peut voir, dans la grande scène du deuxième acte entre le Hollandais et Senta, qu'il n'est pas encore tout à fait conséquent avec lui-même. En effet, après le dramatique roulement de timbales qui seul accompagne leur première entrevue et leurs premiers regards (à l'époque de *Tristan*, les *leitmotive* auraient pris le rôle psychologique de ce simple instrument), tandis que les spectateurs, se souvenant de *Lohengrin* et de la *Walkyrie*, attendent comme suite immédiate un échange de phrases haletantes et passionnées entre les deux personnages, ceux-ci interrompent leur contemplation pour se tourner vers le public et lui faire part de leur étonnement mutuel, d'abord le Hollandais, puis tous deux ensemble, achevant leurs monologues respectifs par un point d'orgue à entrelacs, dont le caractère conventionnel frappe d'autant plus qu'il n'est pas en situation. Après ce point d'orgue, nouvelle contemplation soulignée par l'orchestre, mais faisant longueur, cette fois, parce que c'est une simple répétition, puis enfin le Hollandais s'approche de Senta (ce qu'il aurait dû faire depuis longtemps) et se décide à rentrer dans la vérité dramatique. Nous citons ce curieux exemple pour montrer à quel point Wagner était, à cette époque encore, aux prises avec les conventions d'opéra, qu'il a plus tard vaillamment jetées par-dessus bord.

Revenons au sujet de cet article, qui doit n'être qu'un compte-rendu de première représentation, en disant quelques mots de l'interprétation des divers personnages. M. Layolle a mis sa belle voix au service du personnage principal. Il a fait une étude approfondie de la musique de son rôle, la nuançant avec soin et cherchant — sans y réussir toujours — à rendre fidèlement les effets de douceur, la note d'émotion et de détente qui alterne avec les cris tragiques et les paroxysmes de cette âme tourmentée. Sa voix se prête surtout à ces derniers, mais il manque parfois de franchise dans l'intonation, surtout dans le bas du registre, et il en résulte une sorte de malaise pour l'auditeur, qui ne perçoit que confusément le contour de la phrase et la mélodie. Ceci s'applique surtout au monologue du premier acte, car aux suivants le chanteur rencontre une musique mieux appropriée à sa tessiture. M. Layolle a de même beaucoup soigné son jeu et ses attitudes, mais — comme Wagner pour la musique de sa pièce — il ne sait pas complètement s'affranchir des conventions, jouant un peu cela comme il jouerait le répertoire. Wagner a indiqué lui-même la façon d'interpréter son sombre héros, qui doit avant tout chercher à éveiller la plus profonde pitié. Pendant l'invocation du premier acte, il faudrait que le public eût davantage l'impression d'un « ange déchu ». Au second acte, après son apparition solennelle, le Hollandais, en découvrant qu'il a enfin rencontré la femme qui doit le sauver, est en proie à une violente commotion morale ; sa prostration tragique fait place alors à une joie fiévreuse dont la musique exprime le transport et qui devrait être mieux marquée par l'artiste. C'est là du reste un terrible rôle dont M. Layolle prendra possession peu à peu ; à la seconde représentation, il était déjà beaucoup plus à son aise et mieux maître de ses effets.

Nous n'avons que des éloges à adresser à Mlle Bossi pour sa très remarquable interprétation vocale de Senta ; elle chante la célèbre *Ballade* en virtuose consommée et sa voix généreuse fait valoir toutes les parties du rôle. Comme on pouvait s'y attendre, elle réussit particulièrement à rendre le côté tragique du personnage, mais n'en montre peut-être pas tout à fait assez le caractère essentiellement naïf, point sur lequel Wagner insiste et qui, selon lui, peut seul expliquer l'amour prédestiné de cette fille du nord pour un héros dont elle ne connait que la légende.

M. Audisio possède une jolie voix dont il ne tire pas encore tout le parti désirable. Elle convient fort bien à la musique sentimentale du rôle d'Eric, mais Wagner prescrit justement de ne pas interpréter le rôle avec sentimentalité ; il voudrait que ce fût là un Norwégien emporté, sombre, violent, et recommande surtout de ne pas chanter la cavatine du troisième acte en amoureux transi. La musique de cette page ne s'y prête que trop, et M. Audisio n'oublie pas assez qu'il a été un excellent Roméo. Il a cependant déclamé avec beaucoup d'intelligence et de vigueur le *Songe d'Eric* au second acte et cette partie de son interprétation fait bien augurer de son avenir.

M. Silvain est un Daland accompli ; il chante avec rondeur son air du second acte, dont la phrase persistante et reprise trois fois rappelle, comme effet, l'insistance de Bartholo avec sa pupille, dans le célèbre : « Croyez-vous qu'il soit bien facile » rossinien. Ce père intéressé et tout à ses affaires, puisqu'il leur sacrifie sa fille, est un personnage presque comique, mais Wagner demande surtout à ce qu'on l'interprète en rude marin, bravant tempêtes et dangers pour amasser du bien et « vendant sa fille à un homme riche sans songer à mal, pensant et agissant comme cent mille autres ». M. Silvain a mis beaucoup de discrétion dans la composition de ce caractère ; il sait rester dans les limites voulues de sa belle voix, ne perd aucune des nombreuses occasions de briller que Wagner a ménagées à tout le monde dans son œuvre.

La partie chorale est importante et a été consciencieusement préparée. Les chœurs de marins, au premier et au troisième acte, marchent sans encombre ; on leur demanderait moins de cris, plus de nuances et de fondu, mais cela n'est guère possible, comme on sait. En revanche, le *Chœur des Fileuses* est chanté à merveille (bien que peut-être un peu lentement). Plusieurs artistes d'opéra, Mmes Gastineau, Raynaldi, Servet, Lormont, se sont mises à filer pour la circonstance et l'ensemble est aussi frais et sonne aussi bien que possible. Cette charmante page d'opéra-comique, où voix et orchestre rivalisent de grâce et de légèreté, a été l'un des succès de la soirée. Le petit rôle de la nourrice, qui gourmande les fileuses babillardes, est chanté par Mlle Gianoli, le contralto de la troupe, et cette intelligente artiste a su le mettre en relief de la plus heureuse façon. Quant nous aurons mentionné l'adresse avec laquelle M. Fioratti se tire de la chanson de matelot du premier acte, nous en aurons fini avec l'interprétation vocale. L'orchestre a fait aussi son devoir, mais quelques violons de plus ne nuiraient pas à l'ensemble, où les cuivres — voir l'ouverture — prédominent parfois trop. Nous ne croyons pas que le *Vaisseau Fantôme* ait jamais été mis à la scène avec de plus beaux décors. M. Laurent Sabon a brossé à son intention deux marines superbes, et les évolutions des navires sont tout à fait bien réglées. La scène finale, l'engloutissement du *Vaisseau Fantôme* dans les flots en furie et l'apothéose des deux amants, est un des plus beaux effets de théâtre qui se puissent voir, et tout fait présager que l'œuvre aura l'heureux sort de ses deux devancières.

F. Held.

SUISSE

Genève

Ma première chronique a, paraît-il, suscité quelque émoi dans le monde de l'orchestre. L'on n'a pas, que je sache, contesté l'exactitude de mes critiques, l'on s'est borné à me blâmer de ce que je signalais des défectuosités sans en chercher les causes et sans démêler les responsabilités.

Mais on ne peut pas tout faire à la fois. La cause des insuffisances dont j'ai parlé peut être dans le chef d'orchestre, ou dans certains de ses musiciens, ou dans une surcharge de travail des uns et des autres, ou dans le fait que les œuvres jouées sont trop rarement reprises, pour une légère part aussi dans les conditions acoustiques de notre salle de concerts. Mais cette cause, ou ces causes, je n'ai pas pour le moment à les chercher et, après tout, ce n'est pas mon affaire. Ce qui est certain, c'est que, si tous les critiques admirent, personne ne cherchera à rien améliorer et que les choses iront de mal en pis. Je ne suis donc pas de ceux qui pensent qu'en parcille matière toute vérité n'est pas bonne à dire. Et, encore une fois, je ne dois pas entrer dans la considération de ce qu'on *peut* et de ce qu'on ne *peut pas* faire dans une ville comme Genève ; à ce point de vue, la plus piètre fanfare de village serait digne d'admiration.

Si certains m'ont blâmé, d'autres ont été plus loin. L'indépendance de ma position musicale empêchant d'attribuer mes critiques à aucun sentiment d'animosité personnelle, ils m'en ont refusé la paternité, pour en faire hommage aux directeurs de cette revue ou à d'autres musiciens de mes amis.

Je le regrette vivement, désirant porter seul la responsabilité de ce que je fais seul. Ce que j'ai signé moi-même, je l'ai écrit moi-même, sans consulter personne. A ceux qui en douteraient, je rappellerai que pendant toute la saison dernière, à une époque où je ne connaissais pas même de vue ceux qui dirigent aujourd'hui la *Gazette*, j'ai publié dans l'*Echo de Genève*, journal trop peu répandu dans le monde musical pour que personne pût être intéressé à m'y guider la main, toute une série d'articles où je me suis toujours efforcé, comme aujourd'hui, de critiquer et de louer avec une égale impartialité. J'y ai signalé à plus d'une reprise, et notamment à propos de la symphonie de Haydn en *si bémol*, l'incertitude des mouvements au début des diverses parties. J'y ai plus d'une fois prononcé le mot *mauvais* à la suite du mot *excellent*, et j'ai toujours dit ce que je pensais de l'interprétation des œuvres au programme, — question dont la place m'a manqué pour parler l'autre jour. — Je me bornerai à citer, à titre d'exemple, ce que j'écrivais après avoir entendu la septième symphonie de Beethoven :

« L'orchestre s'est montré très inégal dans son exécution de cette symphonie. Le final a été excellemment rendu, avec la folle ardeur qu'il y faut, et je ne veux pas blâmer l'escamotage de la double croche du thème : il est peut-être inévitable, les instruments à vent dominant les violons... Dans la première partie, l'orchestre a été moins bon, satisfaisant pourtant. Mais l'*Allegretto !* le célèbre *Allegretto !*... qu'il a dû désenchanter ceux qui l'entendaient pour la première fois. Il a été exécuté de façon lourde et confuse et dans un mouvement par trop lent, que ne suffit pas à justifier l'épithète d'*Andante quasi allegretto* que Beethoven lui-même donnait volontiers à ce morceau ; la phrase en majeur surtout doit, d'après la tradition, être prise plus vite. J'en dirai autant du trio du *Scherzo*. »

Je n'aurai donc qu'à suivre à l'avenir la ligne de conduite que je m'imposai du jour où je pris la plume pour parler musique, à être franc, sans excès de langage.

Mais c'est assez parlé de ma personne. Je regrette qu'on m'y ait obligé, en n'accueillant pas mon premier article comme on devait le faire, soit comme une œuvre personnelle et sincère, et j'espère qu'on ne me forcera pas à revenir sur ce sujet.

* * *

Le quatrième concert d'abonnement n'a pas manqué de variété : un compositeur, trois chefs d'orchestre, quatre solistes et, pour donner aux spectateurs l'émotion qu'on craignait sans doute que certaines œuvres au programme ne fussent pas de taille à faire naître, la perspective d'une bombe venant ensevelir sous les décombres du théâtre l'élite de notre public musical. La bombe n'a pas éclaté, et c'est fort heureux : c'eût été la mort, pour bien des années, des concerts classiques, sinon faute d'artistes, car l'armée artistique se recrute partout, du moins faute d'auditeurs et d'argent. Les survivants, — je veux dire ceux qui auraient survécu, — l'ont échappé belle !...