

**Zeitschrift:** Gazette musicale de la Suisse romande  
**Herausgeber:** Adolphe Henn  
**Band:** 1 (1894)  
**Heft:** 19

**Artikel:** Richard Wagner : poète dramatique [suite et fin]  
**Autor:** Draesecke, Felix  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-1068555>

#### 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:** 12.01.2026

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

Lysberg, A. Langert\*. Son influence sur cette branche de l'enseignement a été longtemps sensible.

Mais là ne devaient point s'arrêter les bienfaits de son séjour à Genève. Il embellissait par sa présence les séances de la Société de musique et contribuait aux succès de nombreux concerts; le mouvement musical reçut une nouvelle impulsion.

Le 6 avril 1836, il donna lui-même une grande soirée dans laquelle il joua avec Bloc, Thonon, Haenzel, Hess, Sabon et Rognon, le grand septuor de Hummel, avec son élève Hermann et Schad, un *pot-pourri brillant* (!) pour six mains, sur des thèmes de Mozart et Beethoven, et enfin, tout seul une fantaisie de sa composition sur un thème de Piccini.

Liszt, disait à cette occasion le *Journal de Genève*, « est un de ces artistes prédestinés à nous laisser entrevoir de certains rapports entre la vie universelle et notre existence individuelle; il élève la musique à la destination rêvée par ceux qui ont cru que la bénédiction éternelle consistait à entendre toujours de la musique. »

Le *Fédéral* qui ne pouvait décidément point supporter les pot-pourris, terminait ainsi son panégyrique : « Le pot-pourri a été exécuté de telle façon qu'il a bien fallu lui pardonner d'être un pot-pourri, c'est-à-dire, de toutes les choses musicales, à coup sûr, la plus absurde et la plus triste. »

A la fin de l'année scolaire du Conservatoire, un avis officiel annonça la démission de Liszt. C. Billet lui succéda.

Le 28 septembre, il prit part à un concert donné par son élève Hermann. Il y joua une de ses grandes fantaisies, et, avec C. Billet, Schad et Hermann, un grand pot-pourri. — M<sup>me</sup> Dudevant (George Sand) qui était depuis quelque temps à Genève et qui assistait à ce concert, partageait l'attention des auditeurs. Elle n'était probablement pas étrangère au départ de Liszt.

Enfin, le 3 octobre — après un séjour d'une année entière — Liszt fit ses adieux dans une soirée musicale de M. Mooser. Depuis ce temps, il ne s'est plus fait entendre en public à Genève.

\* Les noms de Hugo de Senger, Krause, W. Rehberg complètent cette liste. (Réd.).

Nous terminons ces menus détails sur Liszt par quelques vers qu'il reçut à cette époque. Ils sont du terroir et peu connus. G. BECKER.

#### LISZT AU PIANO.

Il s'assied; regardez! sur son front pâlissant  
Le précoce génie a gravé son empreinte;  
Il allume le feu de ce regard puissant  
Où l'âme de l'artiste est peinte.  
Son sourire à la fois mélancolique et doux,  
D'un charme inexprimable embellit son visage,  
Comme luit un rayon en un ciel plein d'orage.  
Il prélude, écoutez! ami, recueillez-vous.  
Sous ses doigts inspirés, la touche obéissante  
S'anime et fait entendre une langue éloquente,  
Langue passionnée et qui va droit au cœur.  
Car elle en a jilli. De l'improvisateur  
La foule a partagé l'émotion croissante.  
On entend éclater, dans ses savants accords,  
De longs cris déchirants, d'impétueux transports:  
Puis aussitôt l'expression plaintive  
D'un chant suave et pur calme l'âme pensive.  
Il frappe à coups pressés, le clavier frémissant.  
Il semble déchaîner, au gré de son génie,  
Tout un ouragan d'harmonie.  
Poète, il l'a suivi dans son fougueux élan?  
Il le dompte, et l'orage au loin va se perdant:  
Puis voici revenir ces voix mystérieuses  
Qui charment les douleurs rêveuses,  
Nous bercent dans l'oubli, nous entrouvrent les cieux...  
Liszt captive l'oreille, il fascine les yeux.  
Que j'aime de ces traits le changeant caractère,  
Où l'enthousiasme brûlant  
S'allie avec le sentiment!  
De son regard profond, caressant ou sévère.  
Mon avide regard ne se peut détacher:  
Je ne sais ce que je préfère:  
De voir Liszt ou de l'écouter.

T. W.

## RICHARD WAGNER

POÈTE DRAMATIQUE

— o —

(Suite et fin.)

Passons au troisième acte de *Lohengrin*: les époux sont restés seuls, une scène d'amour, admirablement développée par le maître, amène sur les lèvres d'Elsa d'une façon aussi naturelle qu'irrévocable la question qui, à peine prononcée, doit détruire leur bonheur. « D'où viens-tu? quelle est ton origine? » demande Elsa, et Lohengrin voudrait l'interrompre, mais il est trop tard: « Malheureuse! tu as détruit notre bonheur. » Cette exclamation, malgré son accent de tristesse, ne porterait certainement pas, si des effets scéniques ne venaient au même instant faire pressentir d'une manière vivante toutes les

conséquences de ce qui s'est passé. Quatre chevaliers ennemis de Lohengrin se sont alliés pour tuer le héros ; Telramund, déshonoré et banni, les conduit jusque dans la chambre nuptiale. A peine Elsa a-t-elle prononcé la fatale demande, que les conjurés s'avancent. Elle les aperçoit, et saisissant une épée, la présente à son époux en criant : « Sauve-toi, voilà tes armes ! » D'un seul coup, Lohengrin transperce Telramund, les quatre chevaliers tombent, saisis de terreur ; puis, obéissant aux ordres de Lohengrin, ils emportent le cadavre de leur chef pour le déposer devant le trône du roi.

Comme nous le voyons, Wagner, par sa vive imagination, a su créer une scène des plus remarquables où l'action joue le rôle principal. — Nous nous associons pour un instant à la terreur d'Elsa, et oublions tout ce qui a précédé ; c'est la demande que la malheureuse femme a adressée à son époux, qui reste la chose principale — elle, elle seule est la cause du malheur qui les a frappés. Peut-être, sans les cris d'Elsa, Lohengrin aurait-il tué les traîtres ; rien ne pouvait détourner le dénouement fatal. Nous avons assisté au meurtre de Telramund, et cette scène a glacé d'effroi les spectateurs, mais, en réalité, ces simples paroles d'Elsa : « D'où viens-tu ? quelle est ton origine ? » ont fait plus de mal encore, car Lohengrin s'étant révélé chevalier du Graal, ne peut plus s'attarder sur les rives de l'Escaut ; il doit abandonner son épouse, et retourner au Monsalvat.

Les œuvres de Schiller et de Shakespeare ne manquent pas de scènes qui présentent une singulière analogie avec celles dont nous avons parlé. En voici quelques exemples :

Au troisième acte de la *Mort de Wallenstein*, Maximilien Piccolomini se trouve dans la dure obligation de transgresser ses devoirs envers l'empereur ou de renoncer à l'amour de Thécla, en même temps qu'à l'amitié de Wallenstein. Thécla à laquelle il s'adresse pour demander conseil, lui répond noblement : « Faites ce que votre cœur vous ordonne. » Résolu qu'il est de rester fidèle à son serment de soldat, Maximilien abandonne Thécla. Ainsi présentée, cette scène serait sans effet dramatique, aussi l'auteur a-t-il fait intervenir les soldats du régiment de Maximilien, qui, croyant leur chef emprisonné, se soulèvent et entourent le château. Au dehors retentissent les clairons, en appels toujours plus pressés et plus menaçants ; puis de nombreux soldats

pénètrent jusqu'à Maximilien qu'ils entraînent, bien que ce dernier, anéanti, le cœur brisé par l'amour de Thécla auquel il a dû renoncer pour toujours, eût mille fois préféré la mort. Aucun de ceux qui ont assisté à une exécution parfaite de cette scène n'en a pu oublier l'effet à la fois profond et grandiose.

Le principe dramatique de Shakespeare peut, dans ses effets, se comparer à l'impression qu'éveille l'architecture des pyramides. Large en est la base, mais plus on monte, plus les lignes extérieures se rapprochent, pour se rejoindre enfin au sommet, à la fin du dernier acte. Lisant *Hamlet* et l'étudiant à ce point de vue, j'arrivai à la fin du quatrième acte : l'action me paraissait si complexe, si enchevêtrée que, seul, un massacre général devait pouvoir servir de conclusion à l'acte final. Au début du cinquième acte, à la scène des fossoyeurs, un sourire me monta aux lèvres ; ne dirait-on pas que ces hommes sinistres vont creuser la fosse où doivent descendre tous les héros de la tragédie ? Mais il n'en est rien, les fossoyeurs ne font qu'accomplir leur labeur journalier. Tout étant prédisposé pour la catastrophe finale, le poète voulait simplement nous présenter celle-ci sur un fond dont les couleurs s'imprégnassent en notre esprit plus que toute autre chose.

Pour en revenir à Richard Wagner, qu'il me soit permis d'attirer une dernière fois l'attention du lecteur sur *Tristan* et plus particulièrement sur le troisième acte de cette œuvre géniale. Mortellement blessé, Tristan brûle du désir de revoir Iseult dont il est séparé par la vaste mer, mais qu'un navire ne tardera pas à lui ramener. Il était impossible, au moyen du décor, d'indiquer d'une manière suffisante l'approche du navire ; car, d'une part, la mer devait fermer le fond de la scène, de l'autre Tristan devait rester étendu sur sa couche. Cette scène ne pouvait être que monotone, si Wagner n'avait imaginé de nous faire participer aux secrètes émotions de Tristan, au moyen des motifs qu'un jeune pâtre fait résonner sur son chalumeau : c'est d'abord une douloureuse mélodie, vieille chanson qui s'harmonise à merveille avec la vision du château en ruines, habité par un seigneur cruellement malade, en lutte avec le désespoir et la mort. Cette émouvante mélodie répondant à Tristan qui, dans son délire, ne songe qu'au retour de la bien-aimée nous donne l'impression, plus nette que la vision même, de la mer immense et déserte. Et plus tard, lors-

qu'Iseult approche du rivage, lorsqu'elle débarque et que le pâtre entonne un gai refrain, tout change : à elle seule de nouveau, la mélodie provoque en nous l'idée exacte de ce qui se passe, sans que nos yeux aient perçu la moindre image.

En général ces détails passent inaperçus, grâce au suprême naturel de l'invention. Mais, quelle ne serait pas notre surprise, si le maître les avait négligés ou si, abandonné à un autre auteur, le drame avait dû procéder sans ces moyens d'un effet scénique absolument certain ? Le mérite de Wagner n'est donc point à dédaigner, sous ce rapport non plus, c'est pourquoi il nous a semblé utile de rappeler l'attention des admirateurs du poète sur une partie aussi importante de son œuvre dramatique.

FELIX DRAESECKE.

## ÉTRANGER

### LETTER DE PARIS

Je pense que, de l'autre côté des Alpes, nos voisins sont satisfaits. Paris est tout à Verdi ; le nom du compositeur figure aux affiches de deux grandes scènes lyriques. L'Opéra-Comique *Falstaff*, l'Opéra *Othello*. Encadré dans de superbes décors, très bien mis en scène, le drame shakespearien a été inauguré au commencement d'octobre, en présence du monde officiel : le président de la République, les ministres, quantité de notabilités artistiques et mondaines, habituées des grandes premières. Dans le cours de la représentation, Verdi recevait des mains du Président le grand cordon de la Légion d'Honneur; acclamé à la fin, demandé à plusieurs reprises, le maestro parut dans une petite loge sur le théâtre et, avec la noble simplicité qui le caractérise, remercia du geste spectateurs et interprètes.

Depuis 1887, date de son apparition, *Othello* ayant été joué sur bien des scènes avant de venir à Paris (qui n'a pas toujours des primeurs très fraîches), j'ai à peine besoin de parler de la pièce, dont le sujet est classique. L'adaptation de M. Boïto présente un ensemble assez favorable à la musique ; mais il y a des longueurs et certaines parties présentant peu d'intérêt. A ce point de vue, *Falstaff* nous semble beaucoup mieux fait, d'une trame plus serrée, d'une allure plus vive ; il est vrai que les genres peuvent difficilement se comparer. Dans *Othello*, quelques scènes se répètent, ralentissant la marche du drame, ou n'en montrant pas suffisamment l'évolution ; les rôles ne sont pas également développés. Iago, qui domine toute l'œuvre et qui, primitivement devait lui donner son nom, est d'une expression dramatique complète, saisissante ; en revanche les deux personnages, entre qui le drame éclate avec son terrible dénouement, n'ont qu'une psychologie rudimentaire ; à peine la passion

d'Othello pour Desdemona est-elle indiquée que le second acte nous précipite vers les scènes violentes et sans issue. Il en résulte que le troisième acte paraît être la répétition du précédent ; l'arrivée de l'ambassadeur de Venise, la présence de la foule dans ces querelles de ménage, en amenant un gros ensemble et une massive polyphonie, sont deux trucs empruntés à l'ancien opéra et qui ne se justifient pas, ici, par une surprise ou par un coup de théâtre. Nous savons en effet qu'au serment de la fin du deuxième acte, Othello a pris une décision irrévocable. L'ivresse de Cassio, l'intercession de Desdemona en sa faveur, l'histoire du mouchoir volé par Iago, sont de menus incidents qui n'ont d'importance que lorsqu'on les voit réalisés, évoluant dans l'âme jalouse du More ; précisément tout ce côté du drame se trouve écourté, sinon sacrifié.

Ces réserves faites, je reconnaiss volontiers que le dernier acte et le début même de l'opéra avec la tempête, les bruits de la bataille et la foule anxieuse, sont de très grand effet.

Dans une certaine mesure, de semblables reproches peuvent être adressés à la partition. Prise dans l'ensemble, c'est une œuvre vigoureuse, puissante, d'une remarquable entente de la scène et d'un dramatique saisissant en plusieurs endroits, tout à fait empoignant à la fin. Qualifié inexactement par certains critiques de drame symphonique, *Othello* est plutôt une sorte de compromis entre les deux écoles ; l'orchestre y garde le plus souvent, avec des combinaisons ingénieuses, de beaux élans dramatiques, un rôle purement accompagnateur. C'est un récitatif mélodieux qui suit fidèlement le drame et en partage la fortune. Les modulations, très fréquentes, paraissent juxtaposées, plutôt qu'aménées par la phrase même. *Falstaff* nous avait fait éprouver une sensation d'art plus complète ; l'écriture, à la fois plus serrée et plus libre, y est mieux dégagée des anciennes formules. Dans *Othello*, celles-ci reparaissent là et là, comme dans la scène de l'ivresse de Cassio où un brindisi assez vulgaire est répété jusques à quatre fois, comme dans une sorte de cantilène d'*Othello* au troisième acte, comme encore dans le chœur du second acte, accompagné par les mandolinistes, mais dont le début est une mélodie charmante. En résumé, les scènes les mieux venues du livret sont également les meilleures de la partition. Le rôle de Iago renferme de très belles pages : le *Credo*, et, dans une forme qui rappelle celle de *Falstaff*, le récit du rêve de Cassio, la scène où devisant familièrement avec ce dernier, Iago, par des mots perfides murmurés à mi-voix, fait éclater la fureur du More caché derrière les tapisseries du portique. A part le duo gracieux et poétique du premier acte, les rôles d'*Othello* et de Desdemona n'ont toute leur valeur musicale qu'au dénouement. Dans cette dernière phase du drame, si l'on peut regretter que la réalisation purement artistique n'en soit pas plus développée, plus ample, tout néanmoins est à citer : la chanson du Saule, les cris de douleur de la pauvre Desdemona,