

Zeitschrift: Gazette musicale de la Suisse romande
Herausgeber: Adolphe Henn
Band: 2 (1895)
Heft: 4

Artikel: Tannhæuser à Genève [à suivre]
Autor: Held, Ferdinand
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1068493>

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: 11.01.2026

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

La taille correspondrait exactement au *violoncello-piccolo* que J.-S. Bach a quelquefois employé. La basse devait être très analogue au violoncelle et nous trouvons déjà établi l'usage de porter cet instrument suspendu par un crochet, ce qui explique les trous que présente le dos de certaines basses de Stradivarius. Une des légendes qui lencombrent l'histoire de la lutherie a trait à l'invention du violoncelle, *monté d'abord à cinq cordes, puis à quatre cordes*, par un certain Père Tardien, de Tarascon, qui vivait au commencement du XVIII^{me} siècle. Nous espérons que cette fable, déjà réfutée par Vidal, n'a plus rien qui la soutienne après la connaissance de l'ouvrage de Philibert Jambe-de-fer.

Dr HENRY COUTAGNE.



TANNHÄUSER A GENÈVE

Les wagnériens ont été heureux de voir M. Dauphin monter cette année *Tannhäuser*, après leur avoir donné la saison passée le *Vaisseau Fantôme* (qui le précède dans l'œuvre du maître), et la reprise de *Lohengrin* au commencement de cet hiver. Ils ont pu ainsi se rendre bien compte de la fin de l'évolution du compositeur dans la période de formation de son drame dont *Tannhäuser* et *Lohengrin* marquent la dernière étape et sont la victorieuse conclusion. Jusqu'à cette paire d'ouvrages (ils ont toujours été créés par couples dans cette période de tâtonnement), le poète et le musicien étaient en lutte et s'embarrassaient mutuellement, Wagner ne sachant lequel faire prédominer. C'est ainsi que le *Vaisseau Fantôme* avait été une réaction du poète contre les empiètements du musicien dans *Rienzi*. *Tannhäuser* et *Lohengrin* sont aussi en opposition : dans le premier, c'est le poète qui domine, et le second est un ouvrage essentiellement lyrique où le poète s'efface devant le musicien, mais les deux œuvres se complètent l'une l'autre, et c'est du poème parfaitement dramatique du premier et de la musique émotionnelle du

second que naîtront les drames de la deuxième manière, où le maître possède la connaissance raisonnée de son génie et de ses forces, et marche en conquérant dans la voie nouvelle qu'il s'est ouverte.

Comme l'a dit M. Chamberlain « le poète de *Tannhäuser* est tellement saturé de l'atmosphère de la musique qu'il ne conçoit plus une situation ni n'écrit plus un mot que la musique ne puisse pénétrer de part en part. » Le poème remplit donc cette condition essentielle d'être né dans le sein de la musique et son action est tout *intérieure*. La lutte du héros entre le bien et le mal est une des plus belles conceptions wagnériennes, mais l'équilibre entre le poète et le musicien n'est pas encore parfait et le commentaire orchestral dont Wagner se servira plus tard pour mettre à nu l'âme de ses personnages et en montrer les dessous n'existe encore que sommairement. Il y a du reste dans *Tannhäuser* des parties conventionnelles qui sont celles qui ont le plus vieilli.

Tannhäuser a été écrit dans des circonstances plus favorables que les précédents drames du maître. Wagner était alors chef d'orchestre à Dresde et à l'abri du besoin. Il avait fait d'utiles expériences en voyant représenter son *Rienzi* et son *Vaisseau Fantôme*, et cependant, en ce temps où l'opéra conventionnel régnait, il se sentait plus isolé et moins compris que jamais et désespérait de voir ses idées et sa nouvelle conception d'art admises. Aussi a-t-on pu dire que *Tannhäuser* avait été écrit en pleine crise morale et en plein désespoir.

Tannhäuser est le quatrième ouvrage de Wagner que l'initiative artistique de la direction actuelle présente au public genevois, et il a été monté comme les précédents avec un soin et un goût qui font grand honneur à M. Dauphin. Directeur et chef d'orchestre avaient fait du reste tout exprès le voyage de Bayreuth cet été, aussi les études du drame ont-elles été préparées en parfaite connaissance de cause et dans l'esprit le plus wagnérien. M. Sabon a brossé pour l'œuvre trois remarquables décors. La grotte de Vénus, avec sa cascade et ses profondeurs bleues où évoluent des nymphes, ses anfractuosités peuplées de petits amours décocheurs de flèches, est fort réussie, de même que le tableau suivant, un

sous bois aux verdure printanières sur une perspective de prairies en fleurs, avec la colline de la Wartburg comme fond. Cette dernière ne domine peut-être pas le paysage avec suffisamment de majesté. La grande salle de la Wartburg aux arcades romanes et aux mosaïques byzantines est grandiose, et offre une jolie vue de sa galerie ouverte sur la ville d'Eisenach. Au troisième acte, qui se passe dans le même paysage que le second tableau, l'éclairage romantique de la Wartburg au soleil couchant et au crépuscule est artistement rendu, mais l'effet d'automne et de bois jaunissants qui était si impressionnant à Bayreuth a été omis.

La bacchanale du premier acte est assez bien réglée et sort des banalités de ballet que Wagner a tant recommandé d'éviter. Il est seulement regrettable que les dimensions de notre scène n'aient pas permis de la faire évoluer au second plan comme à Bayreuth, dans un lointain poétique. Wagner a raconté ses démêlés avec le maître de ballet de l'Opéra de Paris lorsqu'il voulut régler cette pantomime dansée. Comme il lui faisait remarquer combien son pas des Ménades et des Bacchantes allait mal avec la musique, le priant d'inventer quelque chose qui rappelât les cortèges de Bacchantes des bas-reliefs antiques, avec leurs attitudes sauvages et hardies, le maître de ballet siffla dans ses doigts et s'écria: « Je vous comprends assez, mais pour cela il me faudrait un ballet composé de premiers sujets seulement, car si j'indiquais à mes danseuses les attitudes dont vous parlez, elles danseraient tout de suite le cancan et nous serions perdus! » Le maître de ballet genevois a ordonné ces ébats de nymphes et de satyres avec assez de goût, mais il s'est surtout signalé dans les charmantes attitudes et poses plastiques des trois grâces, pendant les apparitions magiques de l'enlèvement d'Europe et de Leda et du cygne à travers les nuages roses de la fin de cette scène.

La musique de cette bacchanale, écrite dans la seconde manière de Wagner et composée pour Paris (1861) est une délicieuse symphonie. Les thèmes en ont été dès longtemps popularisés par l'ouverture, si connue que nous n'en parlons même pas. Aux motifs violents et sauvages des bacchantes, de l'amour sensuel et du désir, s'opposent

les accents charmeurs du chant des Sirènes aux dissonances troublantes, des caresses de Vénus et de la calme et plastique mélodie des Grâces, proche parente d'un thème de la *Valkyrie*. Lorsque toute cette mythologie a disparu sous le rideau de nuages roses, l'action s'engage et Tannhäuser sort de la coquille somptueuse où il reposait aux pieds de Vénus. La scène où Tannhäuser redemande sa liberté à la déesse, au son d'une lointaine sonnerie de cloches terrestres, est difficile à rendre. Le rôle de Vénus est surtout dangereux et M^{me} Bonade n'y est bonne que vers la fin. Elle devrait mettre plus de grâce et de tendresse dans ses premières phrases, où Vénus n'est qu'aimante et enjôleuse, sûre du pouvoir de ses séductions. C'est avec calme qu'elle demande à Tannhäuser de chanter un lied à sa gloire. Lorsqu'il jette sa harpe, elle a un premier cri d'indignation (ah traître!), fureur vite réprimée, car elle cache son dépit pour ensorceler Tannhäuser de son célèbre thème typique: « Viens, cher amant », mélodie d'un caractère absolument neuf pour l'époque et que Wagner prescrit de chanter « avec une expression séduisante ». Cette mélodie, à laquelle l'appel des sirènes invisibles fait un écho berceur, s'enguirlande du grupetto wagnérien et devient de plus en plus pressante. La déesse va vaincre, car Tannhäuser en délire saisit de nouveau sa harpe et redit le fameux lied, mais il le termine une fois de plus par un suppliant « laisse-moi partir ». C'est à ce moment seulement que Vénus entre dans une violente colère et c'est aussi à cet endroit que M^{me} Bonade devient excellente. Elle lance ses imprécations et sa malediction avec feu et il passe alors dans ses yeux un reflet du regard tragique d'Ortrude, mais elle devrait mieux marquer ensuite le changement réel ou feint qui s'opère dans l'esprit de la déesse, sa douleur et ses regrets, ses plaintes et son désespoir, lorsqu'elle supplie Tannhäuser de revenir à elle plus tard. Le rôle comporte une diversité de sentiments qu'on doit pouvoir discerner à la représentation, mais bien peu de chanteuses, même des plus illustres, parviennent à le rendre excellemment, tant la tâche est difficile.

Lorsque Tannhäuser a nommé la Vierge, la grotte de Vénus et ses enchantements s'effon-

drent et le décor de la Wartburg apparaît dans sa fraîcheur printanière. Pendant toute la pastorale qui suit, Tannhäuser demeure immobile, les yeux fixés au ciel, dans une attitude extatique. C'est un de ces effets où la mimique de l'acteur est seule en jeu, et dont Wagner a tiré plus tard tant de parti dans ses autres ouvrages, tel *Parzifal* à l'acte de la coupole. Tannhäuser est à ce moment un peu dans les sentiments du *reiner Thor*. Sur un tertre du bois, un jeune berger chante une villanelle printanière, le lied à Holda, dont les naïfs accents alternent avec les répliques de son chalumeau (cor anglais), tandis qu'un discret tintement de clochettes chevrières complète l'agreste impression du tableau. M^{lle} Lacroix est chargée de la chanson du petit pâtre, mais sa voix un peu malaisée ne s'y prête guère. Il y faudrait un timbre pur et cristallin et presque une voix d'enfant. Même à Bayreuth ce lied ne produit pas l'effet qu'on en attendrait après l'avoir lu. Le cortège des pèlerins s'approche, disant ses graves litanies, que traverse les répons du chalumeau du pâtre. L'effet est joli, mais Wagner l'aurait bien plus artistement symphonisé dans sa seconde époque, témoin le même cor anglais qui module les appels d'un autre berger au dernier acte de *Tristan*. Lorsque le petit pâtre a jeté son joyeux salut aux pèlerins qui s'éloignent sur un *pizzicato* des basses, dont l'effet est assez banal, Tannhäuser sort de sa prostration, la détente se produit et il tombe à genoux en bénissant Dieu.

Il faudrait pour cette effusion de reconnaissance une belle voix qui fasse valoir la phrase. C'est ce qui fait défaut à M. Engel, dont le moment est venu de dire quelques mots. Pendant toute la scène de Vénusberg, il déclame avec son autorité accoutumée et son jeu plein d'animation la partie dramatique de son rôle. Sa diction d'une netteté parfaite ne laisse aucune parole dans l'ombre et l'on sait que c'est la première des qualités d'un chanteur wagnérien. Mais il y a dans ce rôle de Tannhäuser des parties lyriques qui demandent une voix franche et pure, l'hymne à Vénus par exemple, dont les deux reprises à cet acte ont paru, malgré le grand art de l'artiste, bien laborieuses. Ajoutons que ce sont ces parties lyriques auxquelles Wagner tenait le moins,

car il enrageait de voir que c'étaient elles qui faisaient à la première tout le succès de l'ouvrage, tandis qu'il avait espéré frapper le public par la nouveauté du traitement des parties dramatiques.

Les pèlerins passés et le son des cloches éteint, résonne la fanfare de chasse, cors un peu timorés et indécis, mais dont les fausses notes sont de la vraie couleur locale, car en ce temps-là, la fabrication des instruments de musique devait laisser à désirer! Le landgrave et sa suite apparaissent. Toute la scène de reconnaissance et le beau séptuor suivant sont traités à l'italienne et contrastent avec la musique plus moderne du Vénusberg, mais, le style admis, ces pages frappent par leur ample ordonnance et les phrases et mélodies chaleureuses du rôle de Wolfram, l'ami fidèle, sont du plus heureux effet. Le *lento* « était-ce un charme » est d'une richesse mélodique accomplie. Ce joli rôle de Wolfram a joué de malheur sur notre scène. M. Rey, qui en était chargé, est tombé malade à la première représentation et a dû le passer à son confrère M. Dechesne, qui l'a lu, partition en main, aux deux représentations suivantes, s'y faisant du reste applaudir. Lorsque Wolfram a prononcé le nom d'Elisabeth, Tannhäuser, à qui ce nom rend l'espoir, cède aux affectueuses sollicitations de ses amis et accepte d'accompagner le landgrave à la Wartburg. Toute la chasse, veneurs, piqueurs et fauconniers très pittoresquement costumés (mais sans la meute et le bagage de chasse qui donnaient tant d'animation au spectacle de Bayreuth) envahissent alors la scène et la toile tombe sur ce tableau brillant au milieu d'éclatantes fanfares.

(A suivre).

FERDINAND HELD.



CHRONIQUES

GENÈVE. — A mes yeux, ou plutôt : à mes oreilles, — si ce néologisme est permis en la langue d'un peuple plus « visuel » qu'« auditif », — l'événement musical de la quinzaine dernière est une exécution splendide de la *Sonate à Kreu-*