

Zeitschrift: Gazette musicale de la Suisse romande
Herausgeber: Adolphe Henn
Band: 3 (1896)
Heft: 18

Artikel: Le vaisseau fantôme : étude analytique et thématique [suite]
Autor: Destranges, E.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1068477>

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: 14.01.2026

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

GAZETTE MUSICALE

DE LA SUISSE ROMANDE

III^e ANNÉE

19 Novembre 1896.



LE VAISSEAU FANTOME

—
ÉTUDE ANALYTIQUE ET THÉMATIQUE

(Suite)

La personnalité de Wagner, en tant que poète, apparaît donc pour la première fois, avec éclat, dans le *Vaisseau Fantôme*. L'œuvre vit déjà littérairement et l'on avouera que l'apport de Wagner n'est pas mince si l'on songe qu'il n'a eu pour se guider dans la réalisation dramatique qu'un conte grossier de matelots et une demi-douzaine de pages de Heine, pleines de railleries, de scepticisme, par contre peu propres à exciter l'émotion intime nécessaire à la création d'une belle œuvre d'art.

Le *Vaisseau Fantôme* commence à rompre les entraves de l'ancien opéra. La musique n'en est pas la seule et unique raison. Le drame, un drame poignant et humain, rapide, concentré, est là qui réclame hautement ses droits. L'union, il est vrai, n'est pas encore parfaite entre les deux facteurs, mais elle tend à le devenir de plus en plus, et ce, avec une telle puissance, une évidence si absolue qu'on sent qu'elle le deviendra inévitablement.

Avec un beau courage, Wagner s'apprête déjà à tenir tête au public ; il ne craint plus de choquer ses habitudes et ses goûts. Dès le début de l'œuvre l'indépendance du poète se fait jour d'une façon remarquable. En effet, le premier acte ne contient que des rôles d'hommes. La simple logique le voulait ainsi. Mais tout autre musicien que Wagner, un Meyerbeer par exemple, aurait bien su exiger de son librettiste l'introduction d'une femme par un moyen quelconque, quitte, par exemple, à faire tenir par un travesti le personnage épisodique du pilote... Wagner n'a plus de ces préoccupations mesquines. Désormais il est libre et il s'élance, sûr de lui-même, dans cette voie qui faisait dire à Gounod : « Le chemin que suit cet homme est un sillon de feu. »

Le poème du *Vaisseau Fantôme* n'a aucune ressemblance avec les vulgaires livrets d'opéras. Un abîme est entre eux. Les personnages principaux, c'est-à-dire le Hollandais et Senta, sont dessinés avec une vigueur, un relief extraordinaires. Ce ne sont plus des marionnettes douées d'une vie factice, chargées de roucouler de fades romances ou d'égrener d'absurdes vocalises. Ils vivent, eux, ils souffrent, ils pleurent, ils aiment avec une intense réalité. Erik, lui-même, quoique d'une venue moins originale, se distingue des ténors amoureux par une sincérité, une spontanéité, un élan de jeunesse qui le sauve du ridicule. Seul, le personnage de Daland, pourtant si bien esquisonné dans sa bonhomie vulgaire et sa cupidité naïve, paraît d'une psychologie peu étudiée pour ne pas dire invraisemblable. Sa facilité, par trop intéressée, à donner sa fille à un inconnu, dont la ressemblance frappante avec le portrait accroché dans la salle devrait lui révéler l'identité, est réellement choquante. Il est vrai que Wagner faisait reposer, avec raison, tout l'intérêt du drame sur le Hollandais et sur Senta. Il a donc laissé les autres personnages plus ou moins dans la pénombre.

III

L'étude approfondie de la partition démontrera d'une façon évidente les énormes progrès accomplis par Wagner entre *Rienzi* et le *Vaisseau Fantôme*.

Il est aujourd'hui de bon ton dans certains milieux néo-wagnériens, de hausser les épaules quand on parle du *Hollandais volant*, de faire une moue dédaigneuse au nom de *Tannhäuser*, de sourire à celui de *Lohengrin*. Pour ceux-là Wagner commence avec *Tristan*, qu'ils ne connaissent d'ailleurs qu'approximativement et dont ils seraient très embarrassés d'analyser seulement une ou deux pages. Le présent travail veut essayer de réagir contre ce *snobisme* ridicule en mettant en lumière, avec preuves à l'appui, la haute valeur du *Vaisseau Fantôme*.

Pour la première fois on voit apparaître dans une œuvre lyrique le thème conducteur, le *leit-*

motiv. On a voulu râvir à Wagner l'honneur de l'invention de ce procédé qui allait apporter à la musique un nouvel et riche élément d'expression. On a prétendu que Weber, Meyerbeer, voire même Mozart (!!!) connaissaient le *leitmotiv*. Or, si ces musiciens ont, en réalité, fait parfois un timide usage de certains rappels de thèmes, ils ne paraissent nullement avoir songé un seul instant à en faire un emploi raisonné pour caractériser non seulement un personnage, mais aussi et plus souvent, des états d'âme ou des situations. C'est Wagner, Wagner seul, qui a su dégager la formule du *leitmotiv*, qui a compris le parti qu'on pouvait en tirer, qui, le premier, en a usé d'une façon suivie. C'est en composant le *Vaisseau fantôme*, que le Maître fit cette découverte dont les résultats allaient jouer un grand rôle dans toutes ses œuvres à venir. Wagner a raconté comment il fut amené inconsciemment à employer le *leitmotiv*. Il avait d'abord écrit la *ballade* de Senta qui est, en quelque sorte, un résumé du drame. Ensuite, il s'aperçut que les thèmes de ce morceau revenaient tout naturellement prendre place dans la trame musicale et cela avec une telle justesse, on pourrait même dire avec une telle nécessité, qu'il fut sur le point de se contenter de ces seuls motifs pour tout l'ouvrage. Il renonça pourtant à une mesure aussi radicale mais le système, dès lors, était né. Peu à peu il allait grandir pour atteindre son plein développement dans *Tristan*, les *Maîtres*, la *Tétralogie* et *Parzifal*.

(A suivre.)

E. DESTRANGES.



PUNCTUM SALIENS

Pensées sur la musique.

(Suite)

XXVI. Une composition doit être si bien orthographiée que l'auteur ne soit pas le seul à pouvoir l'interpréter fidèlement. Chaque musicien doit pouvoir en saisir l'esprit sans le secours d'une foule de signes rythmiques et de mots italiens. On ne trouve que des notes dans les compositions écrites par Bach; mais dans les Inventions de Bach, annotées par le Dr Riemann, les signes et les désignations sont si touffus, que la masse des arbres cache la forêt.

XXVII. L'élève d'harmonie doit chaque jour se promener sur quatre routes: 1^o *La basse chiffrée*;

2^o *L'accompagnement de mélodies*, d'après ses connaissances harmoniques; 3^o *Le contrepoint* ou accompagnement des mélodies sur le triple terrain des théories de l'harmonie, de la mélodie et de la rythmique; 4^o *La composition*, c'est-à-dire la transcription de pensées musicales quelconques.

XXVIII. La mélodie vogue sur les ondes aériennes de l'harmonie. Toutes deux ont la même source invisible. La mélodie rythmée n'est-elle pas le concret, le personnel porté par l'abstrait, l'impersonnel de l'harmonie? Elle est l'esprit qui habite le corps de l'harmonie.

XXIX. La mélodie est comme la fleur épanouïe, éclatante et parfumée de l'arbre dont la base fondamentale est la racine; l'harmonie et ses développements successifs le tronc avec les branches, tandis que le feuillage sera représenté par l'élément rythmique.

XXX. La leçon d'harmonie en est aussi une de langage; car, ce que l'élève sait, il faut qu'il puisse l'exprimer. En tout cas, cet enseignement gagnera à ne pas être donné sous forme de conférences, où le maître seul a la parole. Celui-ci donne une règle et demande si l'élève l'a comprise; la réponse est presque toujours affirmative. Mais qu'il ne s'en contente pas et exige au contraire une explication détaillée de ce que l'élève prétend avoir compris. La surprise sera souvent forte en voyant combien peu l'explication donnée avait été saisie.

XXXI. Que celui qui veut s'occuper sérieusement de musique et spécialement d'harmonie, prenne pour guide cette devise: *Nulla dies sine linea!* Qu'il apprenne chaque jour quelque chose, et cela à fond; que la notion acquise entre pour ainsi dire dans le sang de ses veines, et, d'elle-même, se fasse jour dans la pratique.

XXXII. Il faut se placer à une certaine distance d'un tableau pour l'apprécier, — plus les proportions en sont considérables, plus le point de vue sera éloigné. — Il en va de même avec la musique. L'auditeur doit garder au moins une impression de ce qu'il vient d'entendre; le praticien doit pouvoir exécuter le morceau d'un seul jet; quant au compositeur, il faut qu'il sache où il veut conduire sa barque.

Une œuvre d'art ne tombe pas du ciel et, ce qu'on appelle « inspiration » est un pressentiment, une prescience de ce qui se développera plus tard et petit à petit par la méditation. Un motif, qu'il soit de sa nature rythmique, mélodique ou harmonique, est comme un grain de blé qui doit germer. C'est au compositeur à savoir ce qu'il en peut faire sortir, et, s'il a une