

Zeitschrift: La vie musicale : revue bimensuelle de la musique suisse et étrangère
Herausgeber: Association des musiciens suisses
Band: 3 (1909-1910)
Heft: 15

Artikel: Après "Siegfried" de R. Wagner : au Grand-Théâtre de Genève
Autor: Humbert, Georges
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1068851>

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: 15.01.2026

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

La Vie Musicale

Organe officiel de l'Association des musiciens suisses, pour la Suisse romande.

SOMMAIRE : Après „Siegfried“ de R. Wagner, au Grand-Théâtre de Genève, GEORGES HUMBERT. — Ce que doit être un grand pianiste, FERRUCCIO BUSONI. — La musique à l'Etranger : Allemagne ; MARCEL MONTANDON ; France (Lettre de Paris), PAUL LANDORMY ; Italie, IPPOLITO VALETTA. — La musique en Suisse : Genève, Lausanne. — Communications de l'A. M. S. — Echos et Nouvelles. — Nécrologie. — Calendrier musical.

Après „Siegfried“ de R. Wagner au Grand-Théâtre de Genève.

« ... mon jeune Siegfried, le plus beau rêve de ma vie... » C'est Richard Wagner lui-même qui, vers la fin de 1854, écrivait en ces termes à Franz Liszt. Deux ans plus tard, le rêve prenait corps en des précisions merveilleuses, à la fois poétiques et musicales. Près d'un demi-siècle nous sépare de sa première réalisation scénique qui coûta de longues années d'efforts et fut une des étapes les plus glorieuses de l'histoire du théâtre lyrique, le point de départ et la consécration d'une réforme profonde dans la mise en œuvre — je ne dis point seulement mise en scène — du drame musical.

La matérialisation qu'avec les moyens dont il disposait et qu'il imagina, Richard Wagner réussit à donner de son rêve en l'admirable « Festspielhaus », cette matérialisation était-elle complète, était-elle parfaite ? Exprimait-elle avec toute la force possible et dans son intégrité la pensée du créateur telle qu'elle git cachée dans les profondeurs du beau rêve ? Ne craignons pas de répéter le mot, — il est significatif au plus haut degré.

A vrai dire, je ne crois pas que personne actuellement le prétende, en dehors des fanatiques que la lettre d'une tradition pieusement conservée aveugle et qui ne distinguent pas l'esprit. Si donc la tradition de Bayreuth, du Bayreuth de 1876, n'est pas l'expression par excellence, la manifestation absolue de la vie enclose dans l'œuvre gigantesque du maître, il reste que nous ayons à parfaire sans jamais nous lasser cette transfiguration de la partition en phénomènes sensibles, sonores et visuels, il reste que nous apportions à l'interprétation — poétique, musicale et scénique — les ressources toujours nouvelles d'une technique perfectionnée comme aussi d'une imagination et d'une sensibilité affinées.

Alors, mais alors seulement se justifiera ce terme de *création* d'une œuvre scénique que nous employons trop volontiers et trop souvent, ou plutôt nous

assisterons sur les différentes scènes à des *recréations* des chefs-d'œuvre lyriques en dehors de tout asservissement autre que l'asservissement à l'esprit de l'œuvre. Et la tradition ne sera plus l'ornière faite d'habitudes surannées et de mille détails matériels où s'enfonce la roue du progrès, mais la voie large et spacieuse ouverte à toutes les initiatives artistiques qui marchent résolument vers les hauteurs sereines de l'art.

* * *

Ces quelques réflexions, banales sans doute, mais qu'il n'est peut-être pas inutile de formuler à nouveau, s'imposaient à moi, au sortir d'une des dernières représentations de *Siegfried*, au Grand-Théâtre de Genève. Et je voudrais chercher ici à en tirer les dernières conséquences, plutôt que de parler d'une œuvre que la plupart de mes lecteurs connaissent, ou dont un pâle résumé ne leur donnerait qu'une idée bien imparfaite. Au reste, je serai bref, car mon dessein est tout pratique et se résumera en deux vœux dont l'accomplissement permettrait à la scène genevoise de s'élever très tôt aux premiers rangs des institutions d'art lyrique.

Mais avant tout je tiens à rendre hommage, comme l'ont fait avec beaucoup de justice tous mes confrères de la presse quotidienne, au sens artistique très remarquable de M. Constantin Bruni, — le meilleur directeur que le Théâtre de Genève ait eu depuis longtemps, à la parfaite entente du métier comme à la belle intelligence musicale de M. Henri Kamm, le chef d'orchestre dont chacun espère voir la carrière se prolonger à la scène de la place Neuve, pour le plus grand bien de l'art et des artistes. Enfin, sans m'arrêter aux qualités et aux défauts des autres interprètes, je dois dire du moins l'incarnation admirable dans sa laideur, extraordinaire dans sa constante simplicité que M. Henri Fabert a su réaliser du rôle difficile entre tous de Mime, — de ce Mime dont M. Guido Adler dit qu'il est « un mélange de méchanceté, de vilénie, d'astuce, de ruse grossière, un personnage grotesque en un mot, et dont la caractérisation musicale conduisit Wagner jusqu'aux limites de ce que l'art supporte. » Musicalement ce fut parfait, — scéniquement d'une habileté extrême.

* * *

D'où vient donc que le « rêve » de Richard Wagner dont *Siegfried* est la réalisation partielle la plus exquise, le « poème de la forêt » — forêt légendaire, forêt symbolique, forêt romantique toute bruisante de sonorités étranges et prophétiques — n'agit plus sur nous comme aux premiers jours, pleins de ravissements et d'extases, de l'initiation wagnérienne ?

D'aucuns prétendent sans doute, par un de ces jugements hâtifs trop fréquents et à l'emporte-pièce, que c'est affaire d'âge ou de raison, que le temps émousse la sensibilité, que l'habitude ternit les joies les plus pures de l'art.

Je crois tout au contraire que cette sorte de déception que nous éprouvons — presque tous — en face de la matérialisation du rêve wagnérien a précisément pour cause une sensibilité affinée, en même temps qu'une connaissance toujours plus profonde de l'œuvre en elle-même. Dès lors, des obstacles divers et également redoutables s'opposent à l'avènement de la joie esthétique, et j'entends parler seulement des représentations « ordinaires », même préparées avec le plus de soin et de ferveur artistique comme ce fut le cas de celles

de Genève. Ces obstacles sont de trois sortes : le manque d'homogénéité des troupes de théâtre ; l'imperfection relative de la mise en scène ; la prépondérance sonore excessive de l'orchestre.

Au premier je ne m'arrêterai guère, de peur d'affaiblir la cause que je plaide en me faisant reprocher de me complaire dans le domaine de l'idéologie. Tant il est vrai que cette question de l'homogénéité d'une « compagnie lyrique » est étroitement liée à toutes les contingences matérielles qui enserrant nos entreprises théâtrales ! Il faut, pauvres humains que nous sommes, nous résigner à vivre dans la zone *tempérée* de la pratique artistique, à une certaine distance des flammes ardentes de l'idéal.

Il est cependant, dans le domaine qui nous préoccupe, plus d'un chemin par lequel nous pouvons nous rapprocher de l'idéal rêvé. Et j'en arrive enfin aux solutions pratiques qu'il me paraît urgent de proposer, — en attendant que quelque bon génie passe du projet à l'exécution.

Notre mise en scène tout d'abord écrase souvent l'œuvre, à vouloir trop *exprimer*, alors qu'elle pourrait et devrait se borner à *suggérer*. « S'il était permis — écrit M. G. Rivet, dans son rapport sur le budget des Beaux-Arts, en France — sinon de pousser un cri d'alarme, du moins de risquer un avertissement, on pourrait dire avec un critique éminent : Aujourd'hui le péril n'est pas en l'indigence de la décoration. Tout au contraire, le péril... c'est l'accessoire étouffant le principal..., c'est le sacrifice de la vérité de l'ensemble et de son harmonie à la stérile exactitude du détail ». Pourquoi, demandons-nous, en un art où tout est convention supérieure et stylisation esthétique, pourquoi vouloir à tout prix s'en tenir à cette espèce de faux réalisme scénique que ses procédés mêmes rendent souvent puéril et ridicule ? Je voudrais, dans la ville d'un Adolphe Appia — l'auteur génial de « La Musique et la mise en scène », voir tenter cette réforme complète de la mise en scène qui, devenant plus suggestive que platement expressive, ferait enfin du théâtre lyrique l'« œuvre intégrale d'art ». Et c'est là mon premier vœu.

Le second est d'une réalisation plus aisée encore. Il faut que l'on nous donne enfin l'orchestre abaissé et en partie recouvert. Il le faut pour que le plaisir sensoriel que produit la sonorité orchestrale ne soit point troublé par tous les « bruits accessoires » qui accompagnent sa formation : procédés techniques divers, frottement des archets, pincement des lèvres, évacuation de la salive par les pompes des instruments à vent, etc. ; — il le faut pour que l'élément symphonique ne soit plus comparable à quelque élément dévastateur dont la fureur emporte tout ou presque tout sur son passage, mais simplement, comme le dit si bien M. W. Kienzl, la « projection psychologique de l'action. »

L'orchestre abaissé et recouvert, c'est l'équilibre rétabli entre les différentes parties de l'ensemble, c'est la sonorité orchestrale idéalisée en même temps que ramenée à de justes proportions, c'est l'attention portée de nouveau sur l'objet essentiel, unique de l'œuvre, sur le drame, et c'est surtout l'aisance, la liberté, le naturel rendus au chanteur, à l'acteur. Au lieu de lutter contre le flot déchaîné des instruments, au lieu de faire des efforts héroïques pour dominer la saturation sonore qui caractérise même le *piano* de l'orchestre wagnérien, le chanteur se laissera aller à l'interprétation toute simple et toute vraie de son rôle...

Et Siegfried pourra *chanter* à l'ombre de la forêt dont les bruissements mystérieux berceront son rêve, — Siegfried « éternellement jeune » renaîtra, car « il est la Joie, il est la Jeunesse, il est l'Action, il est la Liberté ».

GEORGES HUMBERT.

La Vie Musicale publiera dans son prochain numéro :

WIELAND MAYR : *Un Orchestre interurbain*.

Ce que doit être un grand pianiste

Non, la technique n'est pas et ne sera jamais l'Alpha et l'Oméga du jeu du piano, non plus qu'elle ne l'est d'aucun autre art. Néanmoins je prêche comme de juste à mes élèves : faites vous une technique, voire même une technique solide. Il faut pour être un grand artiste remplir des conditions très diverses, et c'est précisément le petit nombre de ceux qui sont en état de les remplir qui fait l'extrême rareté du vrai génie.

Plus d'un pianola bien construit nous révèle une technique en soi parfaite. Mais si un grand pianiste doit être tout d'abord un grand technicien, il n'en est pas moins vrai que la technique, qui ne constitue qu'une partie de l'art du pianiste, ne réside pas toute dans les doigts, dans les poignets, qu'elle n'est pas toute force et endurance. La vraie, la grande technique a son siège dans le cerveau, elle est faite à la fois de géométrie, d'appréciation des distances et de sage ordonnance. Encore tout ceci n'est-il qu'un commencement, car toute technique vraiment digne de ce nom comporte encore l'art du toucher et tout particulièrement celui de l'emploi des pédales.

De plus un artiste n'est grand que s'il possède une intelligence remarquable, de la culture, une connaissance étendue des choses de l'art et de la littérature, enfin une expérience réelle de toutes les questions qui se rattachent à l'existence humaine. Et l'artiste doit avoir du caractère. S'il manque à sa personnalité un seul de ces éléments, le vide se fera sentir aussitôt dans chacune des phrases qu'il interprétera. Puis c'est encore la sensibilité, la passion, l'imagination, le sens poétique qu'il lui faut avoir, avec cette espèce de magnétisme personnel qui lui donne la faculté d'imposer un seul et même état d'âme à quatre mille hommes étrangers les uns aux autres aussi bien qu'à lui et que le hasard seul a réunis. Enfin on peut exiger de lui de la présence d'esprit, une force de volonté suffisante pour vaincre sa sensibilité qu'irritent parfois les circonstances extérieures, la faculté d'exciter l'attention du public, comme aussi celle d'oublier ce public dans les « moments psychologiques ».

Faut-il ajouter à tout cela le sens de la forme, du style, l'originalité ou la vertu précieuse du bon goût ? Mais je n'en finirais pas à vouloir simplement énumérer tant d'exigences.

Qu'on veuille donc bien avant tout retenir ceci : *celui dont l'âme n'a point été fécondée par la vie ne se rendra jamais maître du langage de l'art*¹.

FERRUCCIO BUSONI.

La Musique à l'Etranger

ALLEMAGNE

8 avril.

Munich. Je ne sais si en réalité la IX^{me} de Beethoven risque de perdre à être exécutée d'une manière périodique et même à être entendue plusieurs fois par saison. Il me

¹ D'après une interview du « Minneapolis Journal » citée par les « Signale ».