

Zeitschrift: Gazette musicale de la Suisse romande
Herausgeber: Adolphe Henn
Band: 3 (1896)
Heft: 17

Artikel: Le vaisseau fantôme : étude analytique et thématique [à suivre]
Autor: Destranges, E.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1068474>

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: 17.07.2025

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

longtemps, puis, tout intimidé de voir braqués sur lui les regards des musiciens qui n'attendaient, eux, que son signal pour attaquer le premier accord, il laissa retomber son bras, et s'écria, piteux : — « Et bien, mes bons messieurs, eh bien,.. quand vous voudrez ! »

C'était un naïf, avons-nous dit; c'était cependant un homme fort, qui avait de son art une haute et noble idée, qui le servit de toutes ses forces, qui ne compromit jamais son génie, le mettant toujours au service d'idées élevées et sincères, et qui méritait mieux certes que la misérable existence à laquelle le condamnèrent l'opposition entêtée et méchante ou la coupable indifférence de ses contemporains.

Nous nous permettons de demander à notre Comité des concerts, qui sert si utilement la cause de l'art musical à Genève, de faire entendre cet hiver à notre public, sinon une symphonie entière, tout au moins un fragment de l'œuvre de ce grand compositeur que l'Autriche et le monde musical viennent de perdre et attirons particulièrement son attention sur l'Adagio en *do* mineur de la 7^{me} symphonie, qui ne perd pas à être exécuté séparément, et a été inscrit déjà sur plusieurs programmes de concerts allemands.

E. JAKUES-DALCROZE.



LE VAISSEAU FANTÔME

ÉTUDE ANALYTIQUE ET THÉMATIQUE

I

Comme poème, comme musique, le *Vaisseau Fantôme*¹ est la première œuvre vraiment originale de Richard Wagner. Les *Fées*, *Défense d'aimer*, *Rienzi*, ne contiennent guère que des promesses. Toutes ces partitions, coulées dans le moule ordinaire, sont inspirées de Weber, de

¹ Le titre allemand du *Vaisseau Fantôme* est *Der Fliegende Holländer* (le Hollandais volant).

Meyerbeer, voire même d'Auber et de Bellini. Avec le *Vaisseau Fantôme*, au contraire, la personnalité du grand génie qui devait avoir une influence si considérable sur les destinées de l'Art, se dégage complètement et s'affirme avec une rare puissance. A partir d'aujourd'hui une ère nouvelle s'ouvre pour le compositeur : celle de la gestation et de l'éclosion ininterrompue de dix partitions admirables.

Le *Vaisseau Fantôme*, malgré certaines imperfections, tient une belle place dans cette galerie d'étonnants chefs-d'œuvre à laquelle il sert, en quelque sorte, de porte d'entrée.

Il n'existe pas — en France du moins, — d'étude spéciale, détaillée, sur la partition du *Vaisseau Fantôme*; c'est cette lacune que je veux essayer de combler.

En 1839, Wagner s'embarquait pour la France, désireux de venir tenter la fortune à Paris. Le navire qu'il avait pris à Riga essuya une violente tempête et fut jeté sur les côtes de Norvège. Ce fut pendant cette traversée agitée que des marins contèrent au musicien la légende du *Hollandais volant* qu'il connaissait vaguement déjà par un récit de Henri Heine. Cette légende dans laquelle Wagner voyait une analogie avec sa destinée errante et orageuse, frappa vivement son imagination. A son arrivée, tout plein d'illusions, il fit sur ce sujet dramatique le plan d'un opéra et il alla le porter à Pillet, directeur de l'Académie de musique, espérant qu'on allait lui commander la partition. Pillet trouva l'idée bonne, mais il proposa simplement au musicien de lui acheter l'esquisse de son livret. Wagner se rebiffa d'abord, puis, pressé par le besoin d'argent, il finit par consentir et céda son drame, pour la modeste somme de 500 francs.

Ce fut à Dietch qu'échut la périlleuse tentative de mettre en musique le livret de Wagner. Cet opéra sans la moindre valeur éprouva une chute lamentable. Il est permis de croire que si Pillet avait eu plus de confiance dans le jeune musicien inconnu que lui avait recommandé Meyerbeer, et avait accueilli non seulement le poème mais la musique, le *Vaisseau Fantôme*, quoique déjà d'une facture bien avancée sur celle des partitions de cette époque, aurait peut-être remporté un éclatant succès.

Quoique Wagner eût renoncé à l'espérance de faire accepter à l'Opéra son *Vaisseau Fantôme*, il n'en continua pas moins à s'occuper de cet ouvrage. Il écrivit la partition à Meudon où il avait loué un petit appartement. Ce ne fut pas

sans appréhension qu'il se mit au travail. Pendant l'année qu'il venait de passer à Paris il avait, pour ne pas mourir littéralement de faim, été obligé de consentir aux plus basses besognes, allant même jusqu'à arranger la *Favorite* pour cornet à pistons. Aussi se demandait-il avec anxiété s'il avait conservé la faculté créatrice. Il fut vite rassuré en constatant que les idées lui venaient plus nombreuses, plus originales que jamais. La composition du *Vaisseau Fantôme* marcha rapidement; elle fut achevée en quelques semaines. Wagner n'avait que vingt-sept ans quand il affirma ainsi, pour la première fois, son merveilleux génie.

Le 2 janvier 1843, le *Vaisseau Fantôme* fit son apparition à Dresde, avec un certain succès. De là, il se répandit, avec des alternatives diverses, dans les principaux théâtres allemands, puis bientôt il entra au répertoire pour ne plus le quitter.

En France, le *Vaisseau Fantôme* fut pour la première fois représenté à Lille, le 28 janvier 1893; Toulouse le joua ensuite en 1894; Rouen en 1896. Enfin, l'Opéra-Comique annonce pour mai 1897, la représentation à Paris¹ de cette remarquable partition de Richard Wagner. Comme toujours, la Ville Lumière arrive en retard.

II

Avant d'aborder l'étude sur la partition, quelques mots sur le poème ne sont pas inutiles. Nous ne saurions mieux nous adresser qu'à Wagner lui-même pour fixer le symbolisme du *Vaisseau Fantôme*.

« Le *Vaisseau Fantôme*, écrit-il² est une légende populaire : un trait primordial de la nature humaine s'y manifeste sous une forme saisissante. Ce trait, dans sa signification générale, c'est le désir du repos se faisant sentir au milieu des orages de la vie. Nous le trouvons déjà dans la fable d'Ulysse. Pour la joyeuse Grèce, le héros errant sur les mers, désire la patrie, le foyer et la femme;... la femme qui peut être réellement trouvée, et l'est finalement. Le christianisme qui ne connaît pas de patrie terrestre, donna au vieux mythe une forme nouvelle, celle du Juif

errant. Condamné à une longue existence sans but et sans joie, ce triste voyageur n'attend pas de délivrance sur terre : il n'aspire qu'à la mort; n'être plus est son unique espérance. A la fin du moyen âge les hommes se reprirent à aimer la vie; de nouveau ils sentirent le besoin d'agir. Les faits les plus importants auxquels cette impulsion donna lieu, sont les grands voyages de découverte. La mer devint alors pour ainsi dire le sol de la vie; non pas la petite mer *Méditerranéenne* mais l'océan qui entoure les continents. On avait rompu avec le vieux monde. Le désir qu'avait Ulysse de retrouver sa patrie, son foyer, sa femme, après être devenu sous le coup des souffrances du Juif errant, le désir de la mort s'était élevé et transformé en une aspiration vers quelque chose de nouveau, d'immense, qui n'était pas encore visible mais que l'on pressentait. Ainsi dans le *Vaisseau Fantôme* nous retrouvons, prodigieusement dilaté, le trait essentiel du vieux mythe grec. Ce conte de matelots date de l'époque des grands voyages de découverte. Le peuple y a effectué une fusion remarquable des deux types précédents. Le navigateur hollandais est condamné par le diable (symbole visible des flots et des vents), à errer sans repos de toute éternité sur la mer : c'est là le châtement de sa témérité. Le terme de ses souffrances est la mort, à laquelle il aspire tout comme Ahasvérus. Mais cette délivrance, encore refusée au Juif errant, il peut l'obtenir; il peut l'obtenir par le sacrifice d'une femme qui se dévouerait pour lui. Le désir de la mort le pousse donc à la recherche d'une femme. Mais cette femme n'est pas Pénélope, l'épouse, la gardienne du foyer domestique; c'est la Femme en général, l'être encore inconnu, mais désiré, pressenti, en qui l'instinct du cœur féminin se trouve développé à l'infini, en un mot la femme de l'avenir.

* * *

Le poème du *Vaisseau Fantôme* marque chez Wagner un pas décisif en avant. Avec lui il abandonne les sujets exclusivement historiques pour adopter des données purement légendaires ou simplement humaines et il délaisse, pour jamais, la lourde coupe en cinq actes, pour celle, plus logique, en trois. Bien que l'œuvre porte encore le titre d'« opéra », c'est déjà bel et bien un véritable drame lyrique. Ici, plus de marches, de cortèges, de finals étourdissants, de ballets n'ayant aucun rapport avec le sujet, de personnages multiples s'agitant vainement dans une action délayée.

¹ Il eut été logique de commencer les représentations d'œuvres wagnériennes en France par le *Vaisseau Fantôme* pour continuer, par *Tannhäuser*, *Lohengrin*, et enfin arriver à la *Walkyrie* et aux *Maîtres Chanteurs*, mais notre pays est brouillé depuis longtemps avec la logique.

² *Gesammelte Schriften*. T. IV. Fragment traduit par M. Noufflard.

« Dans le *Vaisseau Fantôme*, dit Wagner (*), la seule chose que je me fusse proposée principalement était de ne pas sortir des traits les plus simples de l'action, de bannir tout détail superflu, et toute intrigue empruntée à la vie vulgaire, et, en revanche, de développer davantage les faits propres à mettre sous un vrai jour le coloris caractéristique du sujet légendaire; ce coloris me semblait en effet complètement approprié aux motifs internes de l'action, et par conséquent, s'identifie avec l'action même. »

E. DESTANGES.

(A suivre).



PUNCTUM SALIENS

Pensées sur la musique.

(Suite)

XVIII. Vous pouvez avoir le cœur chaud, une tête remplie de pensées originales, et cependant être incapable d'exprimer artistiquement quoi que ce soit. Que vous manque-t-il donc? Le côté mécanique du travail, la faculté de représentation, la technique, en un mot, le savoir-faire.

XIX. Quand un enfant apprend à marcher, il fait avec ses petites jambes et même avec tout le corps des mouvements inutiles et des efforts trop grands, jusqu'à ce que l'action des muscles se soit petit à petit limitée au strict nécessaire pour le but à atteindre. On peut observer quelque chose de semblable chez les jeunes pianistes qui, d'abord, pour donner un son, font toutes les contorsions possibles des mains, du bras, du corps entier, jusqu'à ce qu'après de longues années d'études, ils arrivent enfin à localiser le mouvement. Le *trop* dans l'action musculaire est nuisible à la bonne exécution.

XX. Le pouce est, parmi les doigts, un paysan. D'accord. Il a les mouvements lourds parce qu'il est moins exercé, mais ces mouvements sont d'une nature très différente et demandent une étude spéciale. Règle générale: le mouvement du pouce ne doit en aucun cas occasionner un mouvement du bras, car celui-ci doit conserver une parfaite tranquillité.

XXI. Il est à remarquer que la fatigue musculaire engendrée par l'exécution lente d'un mor-

ceau, n'est pas moins grande que celle qu'engendre un jeu rapide, mais qu'elle est d'une nature différente. Ce qui le prouve c'est que les muscles douloureusement affectés par la répétition fréquente d'un passage lent sont autres que ceux que fatiguent des exercices de grande vélocité. Dans ce sens, un passage rapide et *pianissimo* fatigue autrement qu'un morceau *presto* et *fortissimo*.

XXII. Le compositeur met en musique une pensée qui doit être rendue dans son entité par deux mains. (C'est par hasard que nous n'en possédons que deux.) Avec deux mains, dix doigts, deux pointes de pieds, quand il s'agit des pédales du piano; avec deux talons et autant de pointes, quand il s'agit d'orgues, il faut donc exprimer la pensée de l'auteur comme un tout harmonique. Notre personnalité siège aussi bien dans les doigts, dans les pieds que dans la tête. Mais cette transmission quasi-télégraphique des intentions musicales de la tête, aux bras et aux jambes, fonctionne parfois fort mal chez les élèves. Même un pianiste plus expérimenté aura plus d'une observation à faire sur ce point. Essayez de jouer une fois une sonate les mains croisées, de telle sorte que chaque main joue la partie écrite pour l'autre. Vous aurez pour y arriver presque autant de difficultés à vaincre qu'un commençant avec la position normale des mains.

XXIII. Il faut se garder d'accélérer l'allure d'un passage technique sous prétexte qu'il est d'exécution facile, comme de ralentir le mouvement si la difficulté augmente. Cependant lorsque les complications techniques se trouvent alliées à une harmonie riche et touffue, cette accumulation de difficultés peut motiver un *ritardando*. Du reste, l'auditeur comme l'exécutant, éprouve une sensation angoissante à l'approche du passage difficile, se demandant s'il sera joué sans accroc. Aussi, faut-il laisser les détails se développer lentement et posément avec l'accentuation nette de certaines notes initiales: le temps ne manquera pas pour rendre saisissables et compréhensibles les formes et les harmonies.

XXIV. Le toucher fondamental est celui qui produit l'articulation seule des doigts, la pointe s'appuyant en droite ligne sur l'extrémité des touches noires et blanches. C'est celui qui doit être pratiqué le premier. Le jeu *legatissimo*, surtout, dans une phrase polyphone, peut servir de pierre de touche. Mais enfoncer les doigts dans le creux des touches avec une articulation raide des doigts ou de la main, rappelle un peu le bruit des noix qu'on casse et produit un cliquetis dur où le chant se distingue à peine. Ce toucher doit

(*) Lettre sur la Musique.