

РИХАРД ВАГНЕР

LE VAISSEAU FANTÔME
(DER FLIEGENDE
HOLLÄNDER)

Richard Wagner

**Le Vaisseau fantôme (Der
Fliegende Holländer)**

«Public Domain»

Wagner R.

Le Vaisseau fantôme (Der Fliegende Holländer) / R. Wagner —
«Public Domain»,

Richard Wagner

Le Vaisseau fantôme (Der Fliegende Holländer)

La note de Richard Wagner, relative à la mise en scène du *Vaisseau fantôme*, qu'il nous a paru intéressant de reproduire, a été insérée dans le tome V de ses œuvres complètes. S'il en était besoin, elle démontrerait une fois de plus avec quel soin minutieux il savait régler tout ce qui doit contribuer à la bonne exécution de ses drames lyriques et rendre plus complète l'intime union du poème et de la musique. Cette note ne sera pas inutile aux artistes qui auront à interpréter *le Vaisseau fantôme*, et parfois elle peut rendre à l'œuvre originale quelque chose de ce que lui fait perdre forcément une traduction musicale.

Après avoir parlé des décorations et des effets de lumière, le maître passe à ce qui concerne le jeu des chanteurs:

Je m'adresse donc exclusivement aux acteurs, et parmi eux surtout, à celui qui est chargé du rôle d'homme principal «Le Hollandais», qui est si difficile.

C'est de l'heureuse exécution de cette partie principale seule que dépend le succès véritable de tout l'opéra. Il faut que l'acteur parvienne à faire naître et à faire durer la compassion la plus profonde; il pourra y arriver s'il suit exactement les traits principaux caractéristiques suivants:

Son aspect extérieur est suffisamment indiqué. Sa première entrée est excessivement solennelle et grave. La lenteur hésitante avec laquelle il avance sur la terre ferme doit faire un contraste tout particulier avec le tangage extraordinairement violent et inquiétant du vaisseau sur la mer.

Pendant les sons graves de trompettes (si mineur) tout à fait à la fin de l'introduction, il s'est avancé sur une planche placée par ses hommes du bordage du vaisseau jusqu'à une roche plate du rivage.

La première note de la ritournelle de l'air, le mi dièze grave des basses, accompagne le premier pas du Hollandais sur la terre; sa démarche chancelante, telle que l'ont les marins qui touchent terre, pour la première fois après une longue absence en mer, est de nouveau accompagnée par l'imitation musicale des vagues que font les violoncelles et les altos.

Sur le premier temps de la troisième mesure il fait le second pas, toujours les bras croisés et la tête baissée; il fait son troisième et son quatrième pas à la huitième et à la dixième mesure.

À partir de ce moment, ses mouvements suivent la spontanéité instinctive de son exécution vocale et dramatique, mais il faut que l'acteur prenne garde de jamais se laisser entraîner par une vivacité exagérée dans ses mouvements scéniques. Un certain calme, particulièrement effrayant, dans son attitude et son aspect extérieurs, même, en exprimant, avec la passion intérieure la plus forte, sa douleur et son désespoir, assurera l'effet voulu à tout ce qui doit vraiment caractériser son apparition.

Les premières phrases sont chantées sans la moindre passion, comme par un homme épuisé de fatigue; presque exactement en mesure, comme en général tout le récitatif. Aux paroles: «Ah! superbe océan, etc...», chantées avec une rage amère, il ne donne pas cours encore à la passion véritable: c'est plutôt avec un dédain terrible qu'il se contente de tourner à demi la tête vers la mer.

Pendant la ritournelle qui suit: «Et ma peine est sans fin», il baisse de nouveau la tête, comme fatigué et brisé de tristesse; il chante les paroles: «Mer, tu seras le témoin, etc...», avec les yeux hagards, le regard perdu devant lui.

Pour la mimique qui doit accompagner l'allegro: «Combien de fois las de souffrir, etc...», je ne veux pas restreindre trop étroitement le chanteur dans ses mouvements extérieurs, mais qu'il s'en tienne toujours, là aussi, à ma principale observation, de conserver encore la plus grande tranquillité possible dans son attitude, au moment même de la passion la plus grande, la plus saisissante, du sentiment de la plus profonde douleur, dont il doit animer l'expression de son chant; qu'il se contente d'un geste, pas trop large cependant, du bras ou de la main pour les quelques accents violents de la

diction. Même les paroles: «Mais ni la tombe, ni la mort!» qui doivent être chantées avec la plus puissante accentuation sont la «description» de sa souffrance plutôt que l'explosion véritable et directe de son désespoir. Il y arrive seulement dans le passage qui suit, et pour ceci il lui faut réserver la suprême énergie de l'action.

En répétant les paroles: «Tel est l'arrêt cruel du sort», il a courbé la tête et s'est un peu incliné: il reste ainsi jusque pendant les quatre dernières mesures avec le trémolo des violons dans la cinquième mesure, et, conservant toujours la même attitude, il lève les yeux vers le ciel. À l'entrée pianissimo des timbales, dans la neuvième mesure, il commence à trembler épouvanté, les mains baissées se crispent, serrant le poing, ses lèvres frémissent, jusqu'à ce qu'il commence enfin, les yeux hagards toujours tournés vers le ciel, la phrase: «Ange du ciel». Toute cette apostrophe presque directe à «l'ange, du ciel» qui doit être chantée avec la plus terrible expression, sera exécutée dans l'attitude déjà indiquée sans autres changements importants que ceux qui sont exigés par la diction de tels ou tels passages: nous devons voir devant nous un ange déchu, qui, en sa terrible torture, exhale sa tragique fureur, en s'adressant à la justice éternelle. Enfin, aux paroles: «En vain, j'espère», toute la force de son désespoir se déchaîne; il se redresse avec rage, et, les yeux toujours dirigés vers le ciel, il exprime toute la plus violente énergie de la douleur.

Vaine espérance: il ne veut plus rien savoir de la délivrance promise, et son attitude change maintenant, à l'entrée des timbales et des basses, comme s'il était anéanti.

À l'entrée de la ritournelle de l'allegro, ses traits se raniment, il revient à une nouvelle espérance, espérance horrible, la dernière, l'espérance en la fin du monde, où il devra périr, lui aussi.

Cet allegro final exige la plus effrayante énergie dans le chant comme dans la mimique, car tout ici est émotion directe. Que le chanteur parvienne cependant à faire paraître ce «tempo», entier, malgré toute la puissance de la diction, comme n'étant que l'effet de toutes ses forces réunies: cette explosion devient la plus extrême et la plus écrasante, aux paroles: «Ô mondes, cessez votre cours.» C'est là que la sublimité de l'expression doit atteindre à son comble.

Après les dernières paroles: «À moi, néant, et pour toujours», il demeure debout, pendant tout le fortissimo dans une fière attitude, presque semblable à une statue. Ce n'est qu'à l'entrée du «piano», pendant le chant sourd qui vient du vaisseau, que cette violente fixité se détend peu à peu; ses bras s'abandonnent, retombent.

Aux quatre mesures «expressivo» des premiers violons, il baisse la tête, épuisé, et va en chancelant sur les dernières huit mesures vers les roches de la falaise opposée: là il s'adosse au roc, et alors les bras croisés sur la poitrine, il demeure longtemps dans cette position.

Je n'ai détaillé si soigneusement cette scène qu'afin de montrer en quel sens je veux que le «Hollandais» soit représenté, et combien est grande l'importance de la plus minutieuse concordance du jeu avec la musique.

Que l'acteur se donne la peine de chercher à concevoir dans le même sens son rôle tout entier. Au reste, cet «air» est la partie la plus difficile du rôle, surtout parce que c'est de la bonne réalisation de cette scène qui dépend, pour le public, la compréhension ultérieure du sujet.

Si ce monologue, selon mes intentions, a su saisir et émouvoir complètement, le succès est assuré pour la partie la plus importante de l'œuvre entière, tandis que tout ce qui suit ne serait pas capable de faire regagner ce que l'on aurait abandonné ici.

Dans la scène avec Daland, le «Hollandais» reste pour un moment dans l'attitude précédente. Il répond, en relevant un peu la tête, aux paroles que Daland lui adresse de son bord.

Quand Daland le rejoint à terre, le Hollandais s'avance, avec un calme imposant, vers le milieu de la scène.

Tout son aspect dénote ici une dignité calme et tranquille; dans tout ce qu'il dit l'expression est mesurée, noble, mais sans aucun accent de force: il agit et parle comme s'il était habitué dès longtemps à ce qui se passe: si souvent déjà, il lui est arrivé d'avoir de telles rencontres et de procéder à de semblables négociations; tout, même les questions et les réponses qui paraissent les plus

intentionnelles, doivent avoir lieu comme involontairement; il agit pour ainsi dire sous la contrainte de sa magique situation à laquelle il s'abandonne machinalement, comme épuisé et indifférent. Mais tout aussi involontairement se réveille en lui cet ardent désir de rédemption: après la terrible explosion de son désespoir, il est devenu plus doux, moins rude, et c'est avec une tristesse émouvante qu'il exprime son ardent désir de repos. Il pose encore avec une apparente tranquillité la question: «As-tu donc une fille?» La réponse enthousiaste de Daland: «Mais oui, fidèle enfant,» le rappelle de nouveau subitement à l'ancien espoir si souvent reconnu vain! Avec une hâte poignante il s'écrie: «Donne-la-moi!» L'ardent désir d'autrefois s'empare de lui à nouveau, et c'est avec l'expression la plus émouvante qu'il s'abandonne à dépeindre sa situation, tout en gardant le calme extérieur, en chantant: «Sans une épouse, sans un enfant.» La chaleureuse description que le père fait ensuite de sa fille anime de plus en plus en lui son ardent désir de «délivrance par la fidélité d'une femme» et l'élève dans l'allegro final du duo, jusqu'au combat le plus passionné entre l'espérance et le désespoir, combat dans lequel l'espérance semble déjà triompher.

À sa première rencontre avec Senta, au deuxième acte, le Hollandais apparaît de nouveau, calme et solennel dans son attitude extérieure: tous ses sentiments passionnés sont refoulés avec une tension énergétique, en son for intérieur.

Pendant la longue durée du premier point d'orgue, il reste immobile sous la porte; avec l'entrée du solo de timbales, il s'avance lentement vers le devant de la scène; avec la huitième mesure de ce solo, il s'arrête, les deux mesures «*accelerando*» aux instruments à cordes se rapportent au geste de Daland, qui, tout étonné, attend que Senta lui souhaite la bienvenue, et l'y invite avec un mouvement de ses bras ouverts, dans une sorte d'impatience; pendant les trois mesures de timbales qui suivent, le Hollandais s'avance tout à fait sur le devant de la scène, de côté; il reste là maintenant pendant tout ce qui suit, sans mouvement, les yeux toujours fixés sur Senta. Le dessin des instruments à cordes qui se répète, se rapporte à la répétition plus accentuée du geste de Daland: au *pizzicato*, au point d'orgue, il cesse de l'inviter du geste, et tout étonné secoue la tête; avec l'entrée des basses après le point d'orgue, il s'approche lui-même de Senta.

Ce qui suit l'air de Daland doit être réalisé mimiquement en entier. Pendant les quatre premières mesures «*forte*», Daland se dispose tout de suite et avec décision à partir: sur la cinquième mesure et la sixième il s'arrête et se retourne; les sept mesures qui suivent accompagnent sa mimique exprimant son attente, où la satisfaction se mêle à la curiosité; pendant les deux mesures suivantes de basses, il va jusqu'à la porte en secouant la tête; quand le thème revient aux instruments à vent, il passe encore une fois la tête, se retire avec dépit et ferme la porte sur lui, de sorte qu'à l'entrée de l'accord en fa dièse majeur des instruments à vent, il est déjà loin. Pendant le reste de même que pendant la ritournelle du duo qui suit, pas un mot, pas un geste sur la scène.

Senta et le Hollandais, aux deux côtés opposés, sur le devant de la scène, restent fascinés par la vue l'un de l'autre.

Que les acteurs ne craignent pas de fatiguer par là le public, il a été prouvé que c'est justement cette situation qui saisissait le plus le spectateur et le préparait le mieux à la scène suivante.

Dans la phrase en mi majeur qui suit, le Hollandais doit conserver, en chantant de la manière la plus émue, la plus saisissante, une attitude ayant l'apparence du plus grand calme extérieur; qu'il ne se serve pour soutenir les accents les plus marqués que de la main et du bras (et ceci même avec modération).

Ce n'est qu'aux deux mesures du solo de timbales qui précède le passage en mi mineur que le Hollandais fait un mouvement, afin de s'approcher un peu de Senta: il marche avec une certaine timidité et une courtoisie triste, en faisant quelques pas vers le milieu de la scène pendant la petite ritournelle.

Je dois ici faire observer au chef d'orchestre que l'expérience m'a démontré que je me suis trompé en indiquant: «*un poco meno sostenuto*;» il est vrai que le grand mouvement précédent est assez lent au début surtout pour le premier solo du Hollandais; petit à petit jusqu'à la fin il s'anime

involontairement mais de façon telle que forcément il doit de nouveau un peu ralentir, en rentrant en *mi mineur*, afin de donner au commencement du moins de cette phrase l'expression nécessaire, solennelle et calme. Cette phrase de quatre mesures doit même être retardée de manière que la quatrième mesure soit exécutée avec un grand «*ritenuto*». Le même cas se représente dans la première phrase chantée du Hollandais.

Sur la neuvième mesure et sur la dixième, pendant le solo de timbales, il s'approche encore de Senta d'un pas d'abord et de deux pas ensuite.

Pour la onzième et la douzième mesure, il s'agit de serrer un peu le mouvement afin d'arriver sur la phrase en *la mineur* «Dois-tu donner ta main, etc.» dans le vrai mouvement, toujours modéré, mais moins traînant, mouvement qui doit être maintenu par la suite sans être altéré. Dans le «*piu animato*:» «Quoi, pour toujours» le Hollandais trahit l'impression vivifiante qu'a faite sur lui la sincérité des premières paroles de Senta: il faut déjà qu'il chante cette phrase avec une grande émotion.

Mais l'exclamation passionnée de Senta: «De ses tourments qu'enfin je le délivre», le remue au plus profond de l'être. Plein d'étonnement et d'admiration, il est pris d'un tremblement, en disant à voix presque basse: Ô doux accents au sein de ma douleur.»

Dans le «*molto piu animato*», il n'est presque plus maître de lui; il chante avec feu et passion, et tombe à genoux en disant: «Qu'il vienne d'elle, ô Dieu puissant.»

Avec l'*agitato* en *si mineur*, il se relève par un mouvement violent: son amour pour Senta se fait sentir tout de suite dans la plus terrible angoisse qui l'étreint en songeant au sort auquel elle s'expose en lui tendant la main pour le sauver. Cette pensée entre dans son esprit comme un effrayant remords, et dans ce passage passionné où il dissuade Senta de compatir à sa destinée, il devient tout à fait un être humain véritable, tandis que jusqu'alors il ne faisait surtout, la plupart du temps, que l'horrible impression d'un fantôme.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.