

## *L'Univers musical*, 21 mars 1861, p. 89-92.

On a déjà pas mal pataugé dans la question du *Tannhäuser*, parce qu'on a cru devoir la prendre au point de vue métaphysique de l'auteur. On sait qu'il a écrit un volume sur son système, qui consiste dans « l'union intime de la poésie avec la musique ; » dans le changement fondamental et complet des poèmes d'opéra, qui sont des œuvres barbares, sans portée, et tout à fait anti-musicales. Il me semble qu'il faut réduire tout cet échafaudage d'idées, beaucoup trop développées et très difficile à comprendre, à une seule donnée qu'il sera aisé de juger. M. Wagner se plaint beaucoup de la pauvreté, du vandalisme des poèmes que nous avons eu la bêtise d'applaudir jusqu'à présent. Celui qu'il a composé lui-même pour nous montrer ce qu'il entend par un libretto modèle, possède-t-il toutes les qualités qui manquent, selon lui, à tous les autres ? M. Wagner trouve que la musique des opéras existants n'est bonne qu'à faire danser les Ferraris de toutes les époques, et il compare, notamment, la musique de *Don Juan* [*Don Giovanni*] (la seule qu'il ait daigné citer), au bruit que feraient les fourchettes et les couteaux dans un festin princier. Celle du *Tannhäuser* écrase-t-elle le chef-d'œuvre de Mozart, et, subsidiairement, tout ce répertoire italien, allemand et français qu'il prend en si grande compassion ?

Je crois, quant à moi, que c'est là tout ce qu'il est bon de voir pour le moment ; quitte à faire, s'il y a lieu, le procès à des poèmes et des partitions qu'il faudra mettre au pilon, si M. Wagner ne s'est point mépris dans ses tendances poétiques et musicales.

Examinons donc tout d'abord son libretto ; jugeons-le en lui-même, puis comparons-le à tous ces pauvres poèmes dont on a fait la pauvre musique de *la Juive*, de *la Reine de Chypre*, des *Huguenots*, et de *la Muette*.

*Tannhäuser*, un chevalier maître chanteur de je ne sais quelle cour de l'Allemagne, blasé sur les voluptés de ce monde sublunaire, aspire à celles qu'on goûte dans le *Vénusberg*, un établissement mythologique, situé en pleine Allemagne. C'est là que s'est retirée une madame *Vénus*, dont on a beaucoup parlé dans l'antiquité païenne, et qu'on ne devait guère s'attendre à retrouver dans le moyen âge ultra-chrétien, où le poète, si poète il y a, place l'action de sa fable.

Nous trouvons, au lever du rideau, notre *Tannhäuser* installé dans le *Vénusberg* et faisant la sieste avec madame *Vénus*, dont la beauté plantureuse nous semble parvenue à tous les développements compatibles avec les conditions de son essence. *Tannhäuser* est déjà dégoûté du bonheur qu'il a osé rêver.

« Et, monté jusqu'au faite, il aspire à descendre. »

Je ne citerai pas ici l'étrange poésie que l'auteur place dans la bouche de son opulente *Vénus*, parce qu'après tout, ce n'est qu'une traduction qui peut être à cent piques des beautés de l'original. Le chevalier maître chanteur s'ennuie dans le *Vénusberg* ; il prononce le nom de Marie. Tout s'évanouit, et *Tannhäuser* se trouve dans le *Wartburg* (un pays dont je ne connais pas la //90// carte), au pied d'une croix, devant laquelle il fait un acte de contrition.

Arrive une chasse, conduite par le landgrave lui-même et quelques-uns des anciens amis de *Tannhäuser*. Il est reconnu, quoiqu'un peu changé. Le prince

l'invite à un tournoi de chant qui va s'ouvrir à sa cour, et Wolfram lui dit à Poreille que la belle Élisabeth, la fille du landgrave, est toujours folle de lui. Le maître chanteur sent se réveiller une passion qu'il éprouvait pour la princesse avant son séjour au Vénusberg ; il suit la chasse et prendra part au tournoi.

Au deuxième acte, les deux amants ont une entrevue qui amène un duo d'amour (une nouveauté en fait de poème lyrique) ; puis vient le tournoi : chacun chant son air. – Il paraît qu'on a fait de grandes coupures à cette scène, qui est très-élastique en elle-même. Le sujet qu'ont à traiter les concurrents est *l'amour* ; un joli sujet, dont M. Michelet a fait un livre intéressant, et que beaucoup de gens ont traité depuis la création du monde.

Tannhäuser, en écoutant son ami Wolfram psalmodier sa chanson, ne peut contenir son indignation, et je ne résiste pas non plus au plaisir de citer les vers qu'elle lui dicte :

O Wolfram ! quel pouvoir t'inspire !  
Quel pauvre amour pleure en tes vers !  
Ces froids transports, ce froid délire,  
Vont attrister tout l'univers.

Puis il entonne une hymne érotique, où se retrouvent les habitudes du Vénusberg.

Les accents un peu trop libres du maître chanteur font scandale dans le Wartburg. Élisabeth s'évanouit ; les concurrents tirent l'épée pour venger leur pudeur alarmée ; le landgrave s'indigne et fulmine un arrêt. Tannhäuser va se rendre à Rome en pèlerinage, pour solliciter son pardon du pape.

On voit que M. Wagner n'aime pas les imbroglios trop compliqués ; ce deuxième acte est d'une simplicité primitive. Le troisième est encore plus naïf.

Les pèlerins reviennent de Rome. Élisabeth, en prière aux pieds de la croix que nous connaissons déjà, les voit passer ; le bien-aimé n'est point parmi eux ; il est mort, sans doute. La pauvre jeune fille fait ses adieux à la vie, de longs adieux, je dois le dire ; mais c'est le chant du cygne, il ne faut pas trop marchander sur sa durée.

Dès qu'elle est partie, Tannhäuser, dont la fatigue avait ralenti les pas, fait son entrée. Il raconte à Wolfram le résultat de son pèlerinage, qui n'est pas des plus gais. Le pape, dans l'horreur bien naturelle qui lui inspirent les relations de Tannhäuser avec la déesse émérite, femme Vulcain, a maudit le maître chanteur, et ne reviendra sur son anathème que quand sa crosse dorée se sera couverte de verdure.

Que faire alors ? L'incorrigible Tannhäuser demande le chemin qui conduit au Vénusberg ; il veut y retourner, et la bonne Vénus, plus indulgente que le pape, apparaît aussitôt plus apporter à son infidèle une grâce qu'il ne mérite guère. Quant à la jeune vierge, qui meurt d'amour pour lui, pas un mot, pas un seul regret !...

Mais voilà qu'on apporte un cercueil découvert ; c'est celui d'Élisabeth. Tannhäuser la reconnaît et meurt d'un subit et foudroyant accès de désespoir,

non sans avoir aperçu toutefois la crose papale feuillue comme un rameau de Pâques, en signe de pardon.

J'ai vu des gens assez sympathiques aux Muses welches et au Phébus germaniques, pour trouver que cette alliance de la mythologie à la papauté n'était pas qu'*un peu* osée, et qu'entre les mains de MM. Scribe ou Saint-Georges, elle aurait pu fournir une carrière assez agréable. J'ai toutes les données, nécessaires pour leur déclarer qu'ils sont dans une profonde erreur. M. de Saint-Georges connaît trop les exigences et les prohibitions de la scène où il s'est illustré, pour commettre une pareille bévue. Si c'est là ce que M. Wagner entend nous donner comme prototype des poèmes qui doivent servir de canevas à la musique de l'avenir, je lui demanderai tout simplement pour qui son infailibilité veut bien nous prendre ? Son libretto n'est qu'une rapsodie, dont le fond et la forme sont indignes de toute espèce d'analyse, et si j'en ai donné quelques détails, c'est uniquement parce que l'auteur a déclaré que son poème se rattachait étroitement à son système musical.

Je n'ai entendu qu'une seule fois cette musique, si solennellement, si pompeusement préconisée par le compositeur lui-même, dans le livre qui la commente et qui l'intronise. Mais si cette audition n'est point suffisante pour me faire comprendre les détails de l'œuvre, j'en ai saisi du moins les plans généraux, l'ordonnance et l'ensemble. J'en ai surtout envisagé les tendances, ainsi que les points par lesquels le compositeur s'éloigne ou se rapproche du système en usage.

La musique de M. Wagner est loin de prêter au ridicule, comme ses détracteurs affectent de le croire et de le dire. Il faut la prendre au sérieux et compter avec le maître allemand ; car il connaît son métier : c'est un homme qui a des idées et de la puissance. Il veut faire autrement que les autres ; c'est un ambition qui me semble non seulement permise, mais respectable. Quand on l'a, par exemple, quand on l'avoue, quand on s'en vante comme M. Wagner, il faut faire mieux que les autres, ou bien, alors, ce qu'on a posé comme un dogme n'est plus qu'une billevesée. C'est là qu'est le tort du novateur, et ce qui ruinera peut-être son essai.

Sa musique, quoi qu'il en dise, se divise en deux portions bien distinctes : l'une appartient tout entière à l'école en vigueur, et, dans celle-ci, M. Wagner se place à une grande hauteur de style et d'invention ; l'autre, que le compositeur préfère évidemment et qu'il semble tout prêt à adopter exclusivement, est vouée à ce qu'il appelle le progrès. C'est dans celle-là que le maître allemand vient d'éprouver échec dont il aura peine à se relever, je ne dirai pas dans le présent, mais dans l'avenir. Dans cette portion, je ne vois guère qu'un long récitatif ; la forme de ses mélodies est indécise, le rythme en est difficile à saisir ; elles procèdent par dissonances, et l'harmonie qui s'unit à chaque note du chant exagère encore ce défaut, qui rend la mélodie insupportable. Ici la musique de M. Wagner me rappelle les contes fantastiques d'Hoffmann, que l'Allemagne a portés jusqu'aux nues et que nous n'avons jamais pu comprendre. *Semel insanavimus omnes.*

Je ne veux parler, quant à présent, que des morceaux qui ont mérité de justes et unanimes applaudissements. L'ouverture est magistralement écrite ; elle débute par un thème sévère, sobrement et correctement écrit. Le motif de l'*allegro*

est pompeux et brillant ; mais il est couvert par les instruments à cordes dont les dessins se prolongent outre mesure. L'attention, trop divisée, se fourvoie et s'égaré ; la symphonie est grandiose pourtant, mais elle le serait encore davantage si elle avait plus de simplicité.

La *Marche des pèlerins* est d'une harmonie suave et pleine de *morbidezza* ; les voix y sont bien traitées ; l'effet est magnifique et imposant. Je dois dire cependant (et je le dis avec regret) que ce morceau, remarquable à tous égards, a soulevé des chuchote-//91//-ments [chuchotements] et des rires dans la salle. Ceci pourrait amener les partisans de M. Wagner à supposer que le compositeur avait, à l'Opéra, des antagonistes disposés d'avance à trouver tout mauvais comme ses admirateurs d'office trouvaient tout parfait. Je n'aime pas les partis pris d'avance, et je m'en défie à juste titre. Toutefois, si le maître a rencontré dans cette circonstance, comme dans plusieurs autres, une opposition qu'il a le droit de considérer comme injuste ou irréfléchie, je crois, en conscience, qu'il doit s'en plaindre surtout à lui-même.

Lorsque, dans une ville de province, on attend l'arrivée de quelque reine de beauté dont la renommée éveille les inquiétudes de celles qui se partagent, avec une résignation équivoque et souvent altérée, les hommages de la localité, toutes les belles dames de l'endroit s'entendent pour affaiblir d'avance l'effet du premier enthousiasme. Afin d'arriver à ce but, elles n'ont qu'un moyen, mais il est excellent : elles exagèrent courageusement les éloges prématurés que des prôneurs maladroits décernent aux grâces qui vont usurper le pouvoir légitime des attraits établis et patentés ; on n'entend plus parler que des perfections de la Vénus inconnue. Les cavaliers servants de ces dames ne manquent jamais de tomber dans le panneau : ils attendent avec une frénétique impatience la beauté dont on leur a fait de si séduisants portraits. Quand elle arrive, il faut bien compter avec la réalité ; les préparatifs d'une admiration sans bornes étaient montés trop haut, il faut en rabattre ; il y a une réaction, elle va toujours trop loin. L'attente a été déçue. – N'est-ce que cela ? – Eh bien, oui, ce n'est que cela. La nouvelle venue est charmante, mais elle n'est point parfaite ; elle manque son entrée.

Qui donc a prôné d'avance la musique de M. Wagner, qui n'est point, après tout, admise en Allemagne aussi généralement qu'on pourrait le croire ? Qui donc a dit que cette musique était celle de l'avenir, quelle était destinée à révolutionner les destinées de l'art, comme les poèmes du novateur à introduire des éléments plus purs dans la barbarie de nos habitudes dramatiques ? N'est-ce pas M. Wagner lui-même, qui s'est posé dans son ouvrage comme le messie de l'art, comme le réformateur, comme le modèle ?

J'aurais voulu pour le maître imprudent et orgueilleux un accueil plus digne et plus équitable ; mais ses écrits avaient soulevé des passions dont il a été la victime : « Il a semé le vent, et il a recueilli la tempête. » Peut-il s'en étonner à présent, et ne connaît-il pas le mot de cette suprême sagesse dont il faut se souvenir, même en matière d'art et de théâtre : *Superbus humiliabitur* ?

Je poursuis mon impartial examen, et j'arrive à la marche des chevaliers, qui est sans contredit la plus belle page de la partition, et qui serait la plus belle dans beaucoup d'autres. Rien n'est plus rare qu'une bonne marche ; car sa première condition est la pompe, et la première condition de la pompe est la

simplicité. Il faut qu'une marche tombe dans le moule d'un seul jet ; c'est l'affaire du génie et de la puissance. – Un sonnet bien réussi vaut tout un poème épique, selon Boileau ; une marche comme celle du *Tannhäuser* suffirait à elle seule pour montrer ce que M. Wagner pourrait faire, s'il consentait à venir à nous, au lieu de nous appeler à lui.

La strophe que chante mademoiselle Sax dans le second acte, avant le tournoi, est un fragment de mélodie qu'on ne saurait trop louer, parce qu'il décèle aussi les richesses que le maître possède et dont il est l'injuste contempteur. La mélodie est la surface de la musique ; c'est elle qui agit sur les masses auxquelles s'adresse particulièrement M. Wagner. Le plus grand tort du compositeur allemand est, je ne dirai pas de la négliger, mais de la proscrire et de la combattre. Son système, dont nous n'avons dans le *Tannhäuser* qu'un premier échantillon, est d'éviter ces heureuses répétitions des beaux thèmes, qui ont fait la fortune de ses devanciers ; c'est de faire d'une œuvre lyrique, non pas la distraction, non pas le délassement que nous allons chercher au théâtre, mais un travail dont une très faible fraction du public serait susceptible.

D'autres morceaux qui ont moins frappé la multitude me paraissent dignes d'une attention persévérante. De ce nombre est le duo de Vénus et de Tannhäuser, ainsi que le septuor du premier acte, le grand duo du deuxième, l'introduction instrumentale du troisième, qu'on n'a pas entendue, parce qu'on ne l'a pas écoutée, et le long récit du pèlerinage, aussi fatigant pour l'auditoire que pour le chanteur.

Les fanatiques de M. Wagner font à l'accueil indifférent et moqueur du public parisien une objection qui est bien loin d'être sans valeur. Ils rappellent les premières destinées du *Freyschütz* [*Der Freischütz*], de Weber, et des symphonies de Beethoven. Il fallait, alors comme aujourd'hui, s'habituer à de nouvelles formes de mélodies et de combinaisons musicales ; il fallait étudier les données originales et qui nous semblaient bizarres. On l'a fait, et le triomphe d'une grande école en est résulté. Les amis de M. Wagner et M. Wagner lui-même ne demandent pas autre chose. Il y aurait l'injustice à leur refuser cette grâce ; pour ma part je leur promets une attention soutenue ; et je n'éprouverais nulle mauvaise honte à revenir des préventions que je m'efforce d'expliquer aujourd'hui, sans les atténuer, sans les exagérer.

Disons, pour être équitable jusqu'au bout, que l'exécution de l'ouvrage a fait la partie belle à M. Wagner ; l'orchestre et les chœurs ont rivalisé de talent pour l'interprétation de la musique, la plus difficile que j'aie jamais entendue. M. Dietsch, à qui le bâton de commandement était resté dans cette mémorable bataille instrumentale, a vaillamment justifié l'arrêt qui le maintenant au fauteuil.

Les solistes de la scène ont aussi gagné rudement leurs éperons.

M. Niemann, qui débutait à Paris dans ce rôle, après l'avoir longtemps chanté sur divers théâtres de l'Allemagne, est un beau jeune homme, doué d'une excellente voix de ténor, qui se prête également aux effets de force et de douceur. On voit qu'il sait créer un rôle et passionner son chant. Pour lui l'épreuve était d'autant plus difficile, que le compositeur a beaucoup ajouté à son rôle, déjà très chargé. Nous attendons M. Niemann dans *la Juive*, où il trouvera de la poésie aussi étroitement unie à la musique qu'il est possible d'en rencontrer chez M.

Wagner, bien que M. Halévy n'ait pas pris chez nous le titre de prophète, que nous ne lui contesterions pas assurément.

Madame Tédesco est d'une amble beauté dans son rôle de Vénus, qui n'ajoutera rien à sa renommée vocale, mais qui l'a du moins, largement justifiée. Mademoiselle Sax a fait un grand pas dans le sien ; elle l'a établi avec une puissance dramatique et vocale qui la place désormais en première ligne ; s'il y a eu dans la soirée une victoire décisive et incontestable, c'est elle qui l'a remportée. Cazaux a été très beau sous la couronne du landgrave ; Morelli a chanté, fort bien, quoique bien fort ; Coulon a été comme de coutume, très convenable ; Aimès n'a malheureusement rien à faire, et enfin il y a un petit pâtre qui chant une assez jolie cantilène en s'accompagnant d'un chalumeau que //92// conque (singulier idée que celle-là) ; c'est mademoiselle Reboux qu'on a trouvée gentille, et dont la voix est à l'avenant.

Les décors et les costumes sont dignes de l'Opéra ; l'administration a bien fait les choses, et si M. Wagner ne réussit pas comme il le désire, il ne pourra s'en prendre à l'hospitalité de la rue Lepeletier.

Pour ce qui concerne la physionomie de la salle à la représentation dont je fais l'historique, un certain nombre de journaux l'ont assez reproduite pour que je puisse me dispenser d'en parler. La grande majorité du public a montré dans son jugement assez de réserve et de décence pour qu'il soit permis à M. Wagner de légitimes espérances dans les représentations ultérieures, que je ne manquerai pas de seconder, à mesure que de nouvelles auditions pourraient modifier les opinions dont je viens de faire l'incomplet, mais consciencieux exposé.

STÉPHEN DE LA MADELAINE.

P.-S. – Voici le bulletin de la 2<sup>e</sup> représentation du *Tannhäuser* :

Les applaudissements ont été plus nombreux qu'à la 1<sup>re</sup> représentation.

Les sifflets ont été plus nombreux que les applaudissements.

On a pratiqué quelques saignées dans la partition. Le pléthore n'a pas diminué.

M. Niemann a grandi devant la faveur publique.

L'astre de M. Wagner décline sensiblement.

La 3<sup>e</sup> représentation semble légèrement problématique. L'administration avise.

Si le *Tannhäuser* allait décéder subitement, ce serait un effrayant sinistre pour l'Opéra, qui a fait ses dépenses incalculables.

Rien n'était assuré !

S. M.

***L'Univers musical*, 21 mars 1861, p. 89-92.**

Title of journal	L'Univers musical
Date	21 mars 1861
Day of week	jeudi
Printed date correct?	Yes
Année	9
Issue no.	12
Inclusive page nos.	89-92
Full title of article	Revue des Théâtres lyriques
Subtitle of article	Académie impériale de musique: Tannhäuser, Opéra en trois actes, de M. Richard Wagner
Signature	Stéphen de La Madelaine
Author's full name	Stéphen de La Madelaine
Pseudonym?	No
Placement in text	Front-page main text