

Après six mois d'étude et un nombre considérable de répétitions à orchestre, le *Tannhäuser* a fait enfin son apparition sur notre première scène lyrique. Jamais, de mémoire de dilettante, la curiosité publique n'avait été excitée à ce point, et, après la reconnaissance par le parlement italien du royaume d'Italie et de Victor Emmanuel, comme roi de ce royaume, je ne vois pas de plus grand événement en Europe que la première représentation, à l'Académie impériale de musique, de l'œuvre de M. Wagner.

Depuis trois mois, il n'était question que de cette épreuve solennelle qui allait décider du sort de la musique de l'avenir et, par conséquent, de l'avenir de la musique.

De nombreux amateurs étrangers se sont rendus à Paris la semaine dernière pour juger, par eux-mêmes, de l'effet du *Tannhäuser* sur l'organisation des Français. On assure que des trains de plaisir devaient être organisés pour transporter à Paris, et au plus juste prix, la foule des amateurs Prussiens, Autrichiens et Belges que le *Tannhäuser* empêchait de dormir. Pour donner une physionomie particulière à ces trains, un employé du chemin de fer avait, par une délicate attention, proposé de donner aux diverses locomotives dont on devait faire usage des noms caractéristiques de la musique de M. Wagner. Ainsi, il devait y avoir la locomotive *Discordance*, la locomotive *Trémolo*, la locomotive *Enharmonie*, la locomotive *Chromatique*, la locomotive *Mélodie infinie*, etc. Des considérations qui touchent aux intérêts les plus graves de tous les gouvernements de l'Europe ont seules empêché la réalisation de cet aimable projet. C'est dommage, et les gais voyageurs du *Tannhäuser* en seront réduits à lire les comptes rendus de la première représentation de cet ouvrage, qui a eu lieu, comme la seconde, au milieu des coups de sifflets, des rires et des quolibets échangés par les spectateurs à tous les coins de la salle, luttant de verve et de tapage contre une claque formidable, devant l'orchestre distrait et les chanteurs troublés.

Certes, si M. Wagner n'avait pas manifesté, dans de nombreux écrits publiés en Allemagne et en France, son mépris pour les œuvres des grands maîtres passés et présents, et s'il n'avait pas soutenu avec un incroyable orgueil son système de composition lyrique comme le *nec plus ultra* du beau, et posé ses opéras comme les seuls dignes d'être écoutés par les esprits sérieux, le public parisien, naturellement bienveillant et courtois, se fût contenté de rester silencieux devant l'ouvrage informe, terne et faux du compositeur malheureux. Mais à une prétention sans limites et que rien ne justifie, il fallait une leçon exemplaire, et en protestant contre l'invasion de la vaniteuse muse germanique parmi nous, le public a peut-être aussi voulu, du même coup, donner satisfaction à nos compositeurs nationaux, trop souvent dédaignés en France, où l'on se montre, envers certains étrangers, hospitaliers jusqu'au ridicule et jusqu'à l'injustice.

Nous n'essayerons pas de faire l'analyse des morceaux de musique. – Sont-ce des morceaux de musique ? – qui forment cette immense tartine sonore, trop connue aujourd'hui sous le nom de *Tannhäuser*. Cette tâche serait impossible. Il suffira de dire, qu'à part l'ouverture, dont la seconde partie, il est vrai, semble exprimer une scène de convulsionnaires, ce qui n'est pas très agréable à entendre, mais dont la première partie est une noble inspiration ; à part la marche d'une grande allure, pompeusement orchestrée, mais qui a le tort

d'être faite en imitation du style de Weber et de Rossini, – on y trouve les triolets du maître tant ridiculisés par M. Wagner lui-même et par tous ses adeptes ; – à part une poétique romance de baryton ; à part enfin quelques accents heureux, quelques bons effets d'orchestre et quelques fragments de mélodie disséminés dans l'ouvrage avec une parcimonie désespérante, si elle n'est systématique [systématique], toute cette partition de l'apôtre de la nouvelle école n'est que confusion, antithèses sonores, combinaisons prétentieuses et baroques, discordances ; métaphysique, obscurité, chaos.

On ne compose point naturellement ainsi quand on est doué de la faculté musicale ; or, M. Wagner a prouvé, par quelques morceaux bien rythmés et suffisamment mélodiques, qu'il pourrait, si son esprit était indépendant, écrire de bonne musique comme tout le monde ; mais, évidemment, M. Wagner, entraîné par l'horreur du banal, et désespérant peut-être de conquérir la célébrité en suivant la route triomphalement parcourue par les maîtres de l'art, s'est formé un système à l'appui duquel il a composé ses opéras. M. Wagner, je le sais, prétend, au contraire, qu'il a déterminé les lois de son système après avoir écrit ses partitions ; mais, je crois qu'il se trompe. Quoi qu'il en soit, après la chute éclatante de la musique du *Tannhäuser*, la seule chose qui puisse intéresser désormais dans l'œuvre de M. Wagner, c'est précisément son système de drame lyrique, dont *Tannhäuser*, du reste, ne donnerait qu'une idée incomplète ; le véritable drame lyrique, d'après l'initiateur, devant durer trois et six jours, et être épuré de tout ce qui constitue la mélodie, c'est-à-dire le rythme, l'équilibre dans les dessins, les repos de cadence et de demi-cadence, l'accentuation des phrases logiquement pondérés, etc. On voit aisément combien la chose est folle, et combien, par conséquent, elle est irréalisable. Mais c'était peut-être une raison de plus pour l'entreprendre, et, à coup sûr, c'était un moyen d'attirer sur l'inventeur d'un pareil système l'attention universelle et de faire tapage autour de son nom.

Après cela, il se peut que M. Wagner soit convaincu de l'excellence de sa méthode et qu'il se considère comme le martyr de l'ignorance et du mauvais goût. Tout est possible à l'homme, et la bizarrerie de l'esprit humain est sans limites quand l'esprit n'est pas maintenu dans la vérité par le bon sens, cette qualité suprême du génie, et l'indispensable corollaire des facultés créatrices, sans laquelle l'imagination n'est plus qu'une fièvre cérébrale.

Mais, faire comprendre le système sur lequel reposent les opéras de M. Wagner n'est pas une tâche facile, et, de la part du lecteur, elle demande une attention soutenue. J'ose réclamer cette attention ; une fois n'est pas coutume :

De tout ce que j'ai entendu, vu, lu, joué et chanté de M. Wagner qui, on le sait, écrit lui-même les poèmes de ses opéras, voici ce qu'il résulte pour moi.

D'après le célèbre innovateur, toutes les mélodies connues jusqu'à ce jour, y compris le thème de la *Marche funèbre* de la symphonie héroïque de Beethoven, sont des airs de danse, par cela seul qu'ils sont rythmés, logiquement établis, accentués selon les lois de la césure musicale, et divisés en plusieurs membres de phrases, dont les unes sont des *antécédents* et les autres des *conséquents*.

Dans les merveilleux développements des symphonies de Beethoven, M. Wagner ne voit que l'idéal de la mélodie de danse, et il est des parties tout entières de ces symphonies immortelles qui, pour l'auteur du *Tannhäuser*, ne sont que des airs de danse dans la forme primitive des airs de ballet. Il est vrai que la

musique du *Tannhäuser* ne donne guère envie de danser, ni de chanter non plus. Citons M. Wagner, qu'il nous faudra plus d'une fois citer pour rendre nos explications plus intelligibles, et aussi pour éviter tout soupçon de malveillante interprétation.

« La symphonie de Beethoven contient encore, dans la partie désignée sous le nom de *scherzo* ou de *menuetto*, une vraie musique de danse dans la forme primitive, et l'on pourrait parfaitement danser accompagné par elle. » (Je n'aurais jamais cru que le *scherzo* de la symphonie en *ut* mineur, pour ne citer qu'un seul *scherzo*, pût inspirer des idées aussi folichonnes.) « On dirait, ajoute M. Wagner, qu'un instinct puissant a contraint le compositeur à toucher une fois au moins directement, dans le cours de son œuvre, le principe par lequel elle repose, à peu près comme on tâte avec le pied le bain où l'on doit se jeter. » Comme on le pense bien, c'est dans une autre baignoire que M. Wagner se jette quand il prend ses bains d'harmonie, lui qui n'a pas craint d'écrire que les opéras de tous les maîtres connus sont, à ses propres opéras, ce que le *singe est à l'homme*.

La danse ! voilà en effet la cause de tout le mal ; car s'il n'y avait pas eu de danse il n'y aurait pas eu de compositeurs, et s'il n'y avait pas de compositeurs, M. Wagner serait le plus grand des musiciens. Ah ! la danse ! la danse ! C'est elle qui a tué la musique religieuse, c'est elle qui donne aux symphonies de Beethoven ce caractère sautillant et folâtre que vous savez, c'est encore elle qui a tenu enchaîné à ses chaînes de roses les poèmes d'opéras, qui ne sont, à proprement dire, que de la danse parlée. « La danse populaire originelle qui relève de relations les plus matérielles, conçue dans son plus riche développement, et portée jusqu'à la manifestation des mouvements de l'âme les plus intimes, n'est autre chose que l'action dramatique. » *Diavolo* ! Ainsi donc l'amour, qui est le grand mobile de toute action dramatique, ne serait qu'une danse... La danse du sentiment, sans doute, dans laquelle deux cœurs se faisant vis-à-vis, exécutent des entre-chats et des chassé-croisés !.. Oui, mais alors comment justifier ces vers célèbres de *Richard Cœur-de-Lion* :

« Ce n'est pas la danse que j'aime,
« Mais c'est la fille à Nicolas. »

Je m'y perds !...

Quoi qu'il en soit, M. Wagner nous le dit avec le dédain d'un esprit convaincu et que la danse trouva toujours insensible : « Le ballet est le très digne frère de l'opéra, il est du même âge, et il est né du même principe défectueux ; aussi les voyons-nous tous deux, comme pour cacher réciproquement leurs faiblesses, aller ensemble et du même pas. » *Du même pas* est joli. M. Wagner aime à rire. Pourquoi n'aime-t-il pas à chanter comme nous ?

– Mais enfin, me demanderez-vous peut-être, que doit exprimer la poésie d'une œuvre lyrique pour être conforme aux idées de M. Wagner ?

- Ce qu'elle doit exprimer ?
- Oui.
- Rien.
- Comment, rien ?

–Rien, vous dis-je « car, dit M. Wagner, la grandeur du poète se mesure surtout par ce qu'il s'abstient de dire, afin de nous laisser dire à nous-même en silence ce qui est inexprimable. »

En anglais, ce qui est inexprimable, c'est un pantalon et une chemise ; ça ne peut pas être la pensée de l'auteur. Mais alors quelle est donc sa pensée ? Je vous le demande. Quoi qu'il en soit, et s'il suffisait aux poètes, pour se montrer grands, de ne rien dire, les grands poètes ne manqueraient pas, car le plus grand nombre, hélas ! parle le plus souvent pour ne rien dire.

Nous venons de voir le rôle que doit jouer la poésie dans les opéras, suivant la théorie de M. Wagner ; voici ce que doit être la musique : « C'est elle qui fait *entendre clairement* ce qui n'est pas dit, et la *forme infaillible de son SILENCE RETENTISSANT* est la *mélodie infinie*. »

Voilà qui est clair ; tant il est vrai que la clarté est une des grandes qualités de la musique comme des théories de la nouvelle école anti-dansante. Qui ne comprendrait cela ? la mélodie parlant pour le poète, qui se tait, et formant ainsi une mélodie infinie dans la forme infaillible du silence retentissant.

Au surplus, comme il pourrait se faire que vous ne saisissiez pas encore entièrement le fil de ce merveilleux précepte, nous allons, en empruntant à M. Wagner une des pages les plus lumineuses de son livre, vous faire apprécier la cause en vous rendant sensible l'effet. Il faudrait n'avoir pas pour un kreutzer ou un scudo d'idéal dans l'âme, et, de plus, il faudrait être un danseur effréné pour n'être pas //123// convaincu que la musique de Wagner est la seule musique possible, après avoir lu ce qui suit :

« J'ai recours encore une fois à la métaphore pour vous caractériser, en concluant, la grande mélodie telle que je la conçois, qui embrasse l'œuvre dramatique tout entière, et pour cela je m'en tiens à l'impression qu'elle doit nécessairement produire. Le détail infiniment varié qu'elle présente doit se découvrir non pas seulement au connaisseur, mais au profane, à la nature la plus naïve, dès qu'elle est arrivée au recueillement nécessaire. Elle doit donc d'abord produire dans l'âme une disposition pareille à celle qu'une belle forêt produit, au soleil couchant, sur le promeneur qui vient de s'échapper aux bruits de la ville. Cette impression, que je laisse au lecteur à analyser, selon sa propre expérience, dans tous ses effets psychologiques, consiste, et c'est là ce qu'elle a de particulier, dans la perception d'un silence de plus en plus éloquent. Il suffit généralement, au but de l'art, d'avoir produit cette impression fondamentale, de gouverner par elle l'auditeur à son insu, et de le disposer ainsi à un dessin plus élevé ; cette impression éveille spontanément en lui ces tendances supérieures. Celui qui se promène dans la forêt, subjugué par cette impression générale, s'abandonne alors à un recueillement plus durable ; ses facultés, délivrées du tumulte et du bruit de la ville, se tendent et acquièrent un nouveau mode de perception ; doué, pour ainsi dire, d'un sens nouveau, son oreille devient de plus en plus pénétrante ; il distingue avec une netteté croissante les voix d'une variété infinie qui s'éveillent pour lui dans la forêt ; elles vont se diversifiant sans cesse ; il en entend qu'il croit n'avoir jamais entendues ; avec leur nombre s'accroît aussi d'une façon étrange leur intensité ; les sons deviennent toujours plus retentissants ; à mesure qu'il entend un plus grand nombre de voix distinctes, de modes divers, il reconnaît pourtant, dans ces sons qui s'éclaircissent, s'enflent et

le dominant, la grande, l'unique mélodie même qui, dès le début, l'avait saisi d'une impression religieuse. C'est comme si, par une belle nuit, l'azur profond du firmament enchaînait son regard ; plus il s'abandonne sans réserve à ce spectacle, plus les armées d'étoiles de la voûte céleste se révèlent à ses yeux, distinctes, claires, étincelantes, innombrables. Cette mélodie laisserait en lui un éternel retentissement ; mais la redire lui est impossible ; pour l'entendre de nouveau, il faut qu'il retourne dans la forêt, qu'il y retourne au soleil couchant. Quelle serait sa folie de vouloir saisir un des gracieux chanteurs de la forêt, de vouloir le faire dresser chez lui, et lui apprendre un fragment de la grande mélodie de la nature ! Que pourrait-il entendre alors, si ce n'est – quelque mélodie à l'italienne ? »

Pauvre mélodie italienne, comme M. Wagner la dédaigne ! Pourtant elle ne s'est jamais occupée de lui, et ce n'est pas elle qui dépare ni *le Tannhäuser*, ni *le Vaisseau-Fantôme* [*Der fliegende Holländer*], ni *le Tristan et Yseult* [*Tristan und Isolde*]. Mais ce n'est pas de cela que je voulais vous parler. Vous souvenez-vous de ce pauvre Jullien, d'excentrique mémoire, l'auteur de la valse *Rosita* ? Vous savez qu'il est mort fou. C'était un grand admirateur de la musique de l'avenir. Il avait la foi qui soulève les montagnes et les grosses caisses, et donne ce *sens nouveau* dont parle M. Wagner. Jullien a souvent entendu cette grande symphonie de la nature qui s'écoute dans les forêts, et il est parvenu à noter de mémoire les notes les plus mystérieuses de ce grand *Tannhäuser* du bon Dieu. Un jour, après un morceau d'ensemble auprès duquel le second final de la *Guerre des chanteurs* à Wartburg n'est que jeu d'enfant pour la mêlée des sons et l'infini de la mélodie, Jullien fut frappé d'un son extrêmement grave formant comme une pédale éternelle de cette symphonie séculaire. Jullien prêta toute son attention, fit appel au sens nouveau qui est, à l'organisation morale des apôtres de la musique de l'avenir, ce que la queue avec un œil au bout est à l'organisation physique de l'homme de l'avenir entrevu par Fourier, et l'ancien chef d'orchestre du café Turc entendit, à ne pas s'y tromper, le son que donnait notre globe en roulant dans l'espace. C'était un *ut*, trois octaves plus bas que l'*ut* écrit en clef de *fa* sur la deuxième ligne au-dessous de la portée. On peut juger si Jullien fut heureux de cette découverte. Il en fit part à Humboldt, qui le félicita dans les termes les plus flatteurs. On peut donc, malgré l'opinion exprimée par M. Wagner, noter les sons du concert universel, lorsque, comme Jullien, on a la faculté de tendre ses facultés et d'acquérir ainsi un nouveau sens.

Pardon de cet incident. Je reviens au système de M. Wagner.

Suivant M. Wagner, la musique n'est que l'idéal de la poésie parlée, et il faut, dans le drame lyrique, que la parole et la musique se fusionnent au point de ne former plus qu'une seule et même chose. Mais pour arriver à ce résultat qui tient plus de la chimie que de l'art, il faut que l'expressif idéal domine seul dans les paroles et dans l'action des personnages, lesquels ne doivent avoir d'humain que la forme et ne doivent s'offrir aux regards des spectateurs que comme des abstractions.

Le but des personnages du drame est, on le voit, bien moins de représenter une action à laquelle on s'intéresse comme dans toutes les pièces de théâtre, que de fournir aux auditeurs attentifs et recueillis comme dans une forêt, les explications propres à suivre les diverses péripéties de la légende musicale se déroulant à l'orchestre ainsi qu'un tableau sonore. De là ces interminables

ritournelles qui ont la prétention d'éveiller, dans l'esprit des auditeurs, les sentiments que la poésie serait impuissante à exprimer, et qui ne font qu'allonger le spectacle en attaquant les nerfs, en remplissant la salle d'une atmosphère d'ennui à laquelle les Français ne sauraient résister. M. Wagner appelle cela de la mélodie infinie ; il ferait mieux de la nommer indéfinie.

Qu'un homme isolé dans une forêt s'abandonne à ses rêveries, qu'il écoute le bruit des feuilles, le souffle du vent et se laisse doucement bercer par la brise dans un état semi-extatique, je le comprends fort bien ; mais ce n'est pas dans une salle de spectacle où tant d'objets divers sollicitent l'attention, qu'on est bien porté à se recueillir pour disposer son âme à recevoir les fugitives et confuses impressions d'une musique sans forme arrêtée, pleine de bonnes intentions, il est vrai, mais dont les intentions sont si rarement suivies d'effet.

Il faut que chaque chose soit à sa place, et tant que les hommes seront des hommes, ils ne se hâteront pas de dîner, de mettre une cravate blanche, et d'endosser un habit pour aller dans une loge de spectacle rêver, la tête entre les mains, aux subtilités d'une poésie musicale, posée à la sagacité des auditeurs comme un rébus sonore.

Ce qu'on veut au théâtre, c'est un drame saisissant, clairement exposé, bien conduit, dénoué avec force, et qui permette au musicien de donner un libre essor, non à ses rêveries sentimentales et dont personne autre que lui n'est affecté, mais aux émotions bien caractérisées du cœur. Et comme la variété est un des éléments par excellence de la musique théâtrale, il faut, à côté des grandes manifestations de la passion, des morceaux gracieux de différents caractères qui charment l'oreille et tiennent l'attention en éveil. Vouloir réduire les personnages lyriques à l'état d'abstraction, quant au sentiment qu'ils représentent poétiquement, et à l'état de clarinette, de flûte ou de basson ambulants et parlants, quant au rôle musical qu'ils doivent jouer dans l'ensemble de la conception musicale, c'est tout bonnement anéantir l'opéra au lieu de le régénérer, et faire passer les artistes à l'état de machines, de programmes vivants.

Or, l'invention de M. Wagner consiste à faire de l'opéra une symphonie instrumentale, avec accompagnement obligé de chanteurs. Mais, est-ce qu'un chanteur sur la scène n'intéressera pas toujours plus qu'un instrument dans l'orchestre ? Et si, par sa nature d'être vivant, intelligent et animé, il intéresse à un plus haut degré les //124// spectateurs qu'un basson ou qu'une clarinette dans l'orchestre, ne doit-on par lui tracer un rôle à part, et peut-on raisonnablement le condamner à faire les fonctions d'ancien télégraphe, gesticulant sans prononcer un mot, pendant que les instruments parlent pour lui ? En vérité, on a peine à croire qu'un semblable système ait pu trouver grâce devant le bon sens public, ne fût-ce qu'un jour.

Mais je vais plus loin, et je dis que si l'opéra tel que le comprend M. Wagner, est impossible dans la pratique, il n'offre au point de vue purement musical aucune ressource sérieuse.

En effet, que veut M. Wagner ? Agrandir le cadre de la mélodie en donnant à la musique dramatique l'ampleur et l'intérêt de la symphonie. Le symphoniste, dit M. Wagner, se rattachait encore timidement à la forme dansante primitive, il ne se hasardait jamais à perdre de vue, fût-ce dans l'intérêt de l'expression, les routes qui le tenaient en relation avec cette forme ; et voici que

maintenant le poète lui crie : « Lance-toi sans crainte dans les flots sans limites, dans la pleine mer de la musique ! Ta main dans la mienne, et jamais tu ne t'éloigneras de ce qu'il y a de plus intelligible à chaque homme, car avec moi tu restes toujours sur le ferme terrain de l'action dramatique et cette action, représentée sur la scène, est le plus clair, le plus facile à comprendre de tous les poèmes. Ouvre donc largement les issues à ta mélodie, qu'elle s'épanche comme un torrent continu à travers l'œuvre entière ; exprime en elle ce que je ne dis pas, parce que toi seul peut le dire, et mon silence dira tout, parce que je te conduis par la main. »

Comment un musicien de la valeur de M. Wagner (car, après tout, M. Wagner est un homme d'infiniment de talent) peut-il tenir un langage pareil ? M. Wagner a-t-il oublié que le grand intérêt, pour ainsi dire l'unique intérêt de la symphonie, réside dans les développements d'un thème donné qui sert, pour ainsi dire, de thèse aux commentaires du compositeur. Peut-on imaginer une symphonie sans unité de pensée, et sans ce travail ingénieux des parties qui s'établit comme une conversation piquante et souvent spirituelle entre les divers instruments, sur le sujet donné de la conversation, sur le thème ? Non, certes, et cela n'est douteux pour personne. Eh bien, ces développements ingénieux d'un motif principal sont tout simplement impossibles dès que la musique doit suivre une action dramatique et scénique. En effet, au fur et à mesure que l'action avance, les personnages expriment nécessairement des sentiments différents et la musique qui les exprime est obligée de changer de caractère ; par conséquent, plus d'unité de sentiment et plus de développements possibles d'une idée musicale mère.

Le système de drame lyrique imaginé par M. Wagner est donc condamnable au double point de vue du drame et de la musique ; et, comme les mauvaises causes emmènent nécessairement de mauvais effets, l'effet de la musique de M. Wagner est déplorable, malgré le talent de cet artiste qui, je le répète, est très grand.

Devant la logique comme devant l'oreille, M. Wagner est jugé. Il ne saurait trouver appui qu'auprès de quelques fanatiques, comme il s'en trouve pour toutes les causes, et qu'auprès des musiciens impuissants qui, ne pouvant pas faire de *mélodie restreinte*, trouvent commode de faire de la *mélodie infinie*, c'est-à-dire de ne faire aucune espèce de mélodie, tout en passant pour des esprits profonds et des compositeurs sublimes.

M. Wagner a cru faire une révolution à l'Opéra, il n'a fait qu'une émeute.

Que dirai-je des artistes ? ce que Napoléon I^{er} disait aux ennemis vaincus : « Honneur au courage malheureux ! » Ils ont tous fait de leur mieux, et il se peut que M. Niemann [Niemann], ait une belle voix et qu'il chante bien. On ne peut pas savoir.

Quant à l'orchestre, il a prouvé qu'à côté du courage militaire et du courage civique, il y avait une troisième espèce de courage, le courage musical.

OSCAR COMETTANT.

***L'Art musical*, 21 mars 1861, p. 121-124.**

Title of journal: L'Art musical
Subtitle of journal: Journal de musique
Date: 21 mars 1861
Day of week: jeudi
Printed date correct? Yes
Année: 1
Issue no.: 16
Inclusive page nos.: 121-124
Full title of article: Académie impériale de musique: Tannhäuser
Subtitle of article: Opéra en trois actes, paroles et musique de M. Richard Wagner
Signature: Oscar Comettant
Author's full name: Oscar Comettant
Pseudonym? No
Placement in text: Front-page main text