

L'apparition du *Tannhäuser* sur notre première scène lyrique n'a répondu, je suppose, ni à l'attente de M. Wagner et de ses partisans, ni même à celle de ses adversaires. Pour notre compte, nous n'avons pas craint un seul instant de voir l'Académie impériale de Musique donner sa consécration à un système qui a beau faire du bruit en Allemagne, qui en a fait beaucoup à Paris depuis qu'il a été question de monter cet ouvrage, mais qui ne prévaudra nulle part, nous l'affirmons en toute assurance, tant nous avons foi en la vérité de l'art musical et en son « avenir. » Nous sommes de ceux néanmoins qui eussent désiré un autre accueil pour le *Tannhäuser* et son auteur. Nous repoussons le système, mais on doit honorer l'artiste qui, aux yeux de ses adversaires les plus déclarés, est un homme d'intelligence, de conviction de volonté, et dont le talent, en tant que compositeur, est vigoureux, coloré, sinon original, et ne manque ni d'élévation ni de profondeur. Nous eussions donc désiré que l'accueil fait à M. Wagner eût été à la fois sympathique et digne : la première épithète eût été pour la partie saine de son ouvrage, pour ces morceaux que l'auteur nous a dispensés d'une main trop avare, dans lesquels le musicien a consenti à se montrer sage, sensé, correct, parlant la langue de tout le monde ; l'autre épithète, en s'adressant uniquement au système, se fut chargée de l'éconduire conduire poliment.

Mais comment espérer qu'il soit possible de donner telle ou telle issue à une œuvre sur le fronton de laquelle il est pompeusement écrit : Refonte complète et radicale de l'art ! restitution de la vraie mélodie ! réforme de la sensation ! déroute absolue de toutes les habitudes reçues ! Et qui, en semblable occurrence, peut répondre qu'un détail imprévu, une naïveté germanique, une malencontreuse ritournelle de hautbois, un vers maladroit, une allusion malheureuse ne fera pas jaillir l'étincelle qui, en un clin d'œil se communiquant à la salle entière, fera éclater, non la foudre, mais bien pis que la foudre, le rire, ce rire qui *ne désarme pas*, qui est au contraire l'arme la plus terrible, puisqu'il supprime ou qu'il termine toute discussion ? C'était à M. Wagner, c'était à sa musique surtout, c'était aussi à ses prôneurs venus, disait-on, d'Allemagne, en grande vitesse, à mieux défendre le terrain, à le disputer pied à pied, à prolonger la lutte pour la rendre plus honorable. D'où vient que pas un seul de ces derniers s'est levé pour applaudir les passages, les tirades qui sont selon leur cœur, et qu'ils n'ont applaudi que les endroits que nous avons applaudis nous-mêmes les premiers ? Comment n'ont-ils pas songé qu'ils se donnaient ainsi un démenti à eux-mêmes et qu'ils condamnaient à la fois eux et leur patron ?

Je suppose qu'un de ces messieurs vienne nous dire : – Jusqu'à présent les hommes ont marché sur leurs pieds ; mais c'était là une erreur. Nous avons parmi nous un homme qui prétend que c'est sur la tête qu'il faut marcher et qui le prouve par son exemple. – Effectivement, cet homme se présente et marche sur la tête. Cependant, comme ce spectacle n'est point du tout divertissant et varié, personne ne l'applaudit, pas même ses prôneurs. Fatigué de marcher sur la tête, cet homme se relève sur ses deux pieds et se met à marcher comme tout le monde ; aussitôt des applaudissements frénétiques éclatent de toutes parts. – Voyez quel succès il a ! disent ses admirateurs. – Ah ça, Messieurs, vous plaisantez ; nous applaudissons cet homme quand il marche sur les pieds et non sur la tête. Ce n'est pas qu'il y ait grand mérite à marcher sur les pieds ; mais au moins, pour le spectateur et sans doute aussi pour le virtuose, le malaise cesse.

Faut-il rendre compte du libretto semi-chrétien, semi païen de *Tannhäuser*, et qui n'eût pas été certainement de goût de Boileau ?

Il existe en Thuringe une montagne désignée sous le nom de Venusberg, parce qu'elle est habitée par Vénus. C'est dans cet empire souterrain qu'un chevalier poète, Tannhäuser, a passé une année. Tout à coup, au plus fort de son amour pour Vénus, au plus fort de son enivrement, il veut quitter la déesse, par pur caprice. Vénus a recours à tous ses enchantements pour le retenir ; elle emploie les prières d'abord, les menaces ensuite. Le chevalier est inflexible. Il part, il est parti. Echappé du Venusberg, le chevalier se retrouve près du Wartburg, demeure de Hermann, landgrave de Thuringe. Sur ces entrefaites, passe une procession de pèlerins chantant un cantique pieux. Tannhäuser, touché de ces accents, y mêle sa voix à celle des religieux.

Survient le landgrave suivi des chevaliers chanteurs ; au nombre de ces derniers, Wolfram reconnaît Tannhäuser. Il l'engage à rester parmi eux et à prendre part au tournoi des chanteurs qui va avoir lieu au château du landgrave. Pour mieux le déterminer, Wolfram lui confie qu'Élisabeth, nièce du landgrave, l'aime toujours éperdument, lui, Tannhäuser, qui l'aimait jadis ; voilà notre chevalier qui tout à l'heure résistait aux sollicitations de Vénus, le voilà *subito* redevenu éperdument épris d'une simple mortelle. Toutefois, ne le blâmons pas ; c'est ici le triomphe de la vertu sur les voluptés sensuelles.

Malheureusement la chose se gâte. Au deuxième acte, au moment du tournoi des chanteurs, Tannhäuser prend la lyre pour célébrer les louanges de l'amour pur, car tel est le programme du concours ; il ouvre la bouche, et *subito* encore il oublie Élisabeth et entonne les louanges de Vénus. Horreur ! consternation ! Les épées sortent de leurs fourreaux, on va mettre à mort ce misérable, ce maudit qui ne mérite que la damnation éternelle. Élisabeth, pâle, frappée au cœur, intercède. En ce moment, le chant des pèlerins passant dans la vallée se fait entendre et semble indiquer pour le coupable une voie au repentir et au pardon.

Au troisième acte, Élisabeth s'est traînée, languissante et n'ayant plus qu'un souffle de vie, auprès de l'image de la Vierge, au bord du chemin. Wolfram s'est approché aussi et semble veiller sur elle. Qu'est devenue Tannhäuser ? Il va nous le dire lui-même dans son récit à Wolfram. *Moi, je partais à Rome...oui, moi je fus à Rome*, ainsi s'exprime-t-il. (Monsieur est parti à la campagne, disent les concierges.) Le Pape n'a pas voulu l'entendre ; au lieu de le bénir, il l'a maudit ; au lieu de lui pardonner, il l'a damné pour l'éternité. Mais, de grâce, quel est ce Pape, ce Pasteur qui refuse d'accueillir dans son sein la brebis égarée qui revient au bercail ? Le Pape a-t-il donc perdu le droit de lier et de délier ? En lui montrant un bâton, le Pape a ajouté ces vers dont la construction est remarquable :

Comme ce bâton dans ma main  
Ne saurait refleurir soudain,  
Des feux d'enfer, sois-en certain,  
Tout espoir de salut est vain !

***Le Journal des débats, 23 mars 1861, p. 1-2.***

Repoussé par le Pape, Tannhäuser se redonne à Vénus en blasphémant le ciel.

Pendant des hauteurs de Wartburg descend un convoi funèbre : les pèlerins sont en tête, les chevaliers chanteurs portent une litière sur laquelle reposent les restes inanimés d'Élisabeth. En expirant, elle a demandé le pardon de Tannhäuser, qui tombe aux pieds du corps de sa fiancée et meurt. Les jeunes pèlerins suivent, portant triomphalement la crosse couverte de verdure.

C'est le bois mort du bâton saint  
Que de fleurs s'est couvert soudain !

Ce bois mort reverdi est l'emblème de la miséricorde infinie.

Voilà le poème. Maintenant, la musique.

Et d'abord dans l'opéra du *Tannhäuser*, comme dans certains opéras allemands, français, italiens même, on remarque une idée principale, un motif plus saillant que les autres qui se promène pour ainsi dire dans tout le cours de l'ouvrage et qui en est l'âme et le soutien. C'est la clef de voûte de l'édifice. L'ouverture, également construite sur ce motif principal, présente le résumé ou le développement de quelques motifs secondaires de la partition. Jusqu'ici, par conséquent, rien de nouveau dans l'ouvrage de M. Wagner. Il repose sur la charpente générale de toute œuvre dramatique.

Ce motif principal, dans *le Tannhäuser*, est le chœur des pèlerins, assurément fort beau, mais qui, répété à satiété, perd de sa couleur et de son effet, tandis que dans d'autres ouvrages, où le même procédé est employé avec plus de discrétion et d'habileté, il donne lieu à des surprises nouvelles, à des retours tout à fait inattendus. Pour ce qui est de l'ouverture, elle se compose en outre, du chœur des pèlerins, d'un fragment du dialogue de Vénus et de Tannhäuser :

Ma voix toujours redira mon ivresse,

morceau entièrement calqué sur Weber, notamment dans la grande scène d'*Euryanthe* : *Affranchissons notre patrie* ; d'une phrase d'un caractère triste et touchant, accompagnée soit par les violons divisés dans l'aigu, soit par les petits instruments, et qui se rapporte, je crois, au souvenir d'Élisabeth, si ce n'est au pèlerinage de Rome ; d'un trait d'alto fort heureux, bien qu'encore imité de Weber, et d'autres détails épars dans la partition. Cette ouverture débute avec noblesse, se poursuit avec verve et se termine avec éclat, bien que, sous le rapport de l'instrumentation, elle offre peu de combinaisons intéressantes, et que l'oreille ait peine à supporter l'implacable persistance de ce trait *ostinato* des violons descendant en doubles croches, deux par deux, sur chaque mesure, de manière à emprisonner le cerveau humain dans un cercle de fer. Quoi ! ce trait de violons qui a apparu vingt-quatre fois de suite dans le commencement de l'ouverture, ce qui est déjà fort joli, est reproduit dans cent dix-huit mesures

consécutives à la fin ! Se ce sont là des effets, ce sont des effets à outrance qui s'usent par leur violence et par leur monotonie.

Maintenant, à part les morceaux que nous venons d'énumérer, à part quelques autres fragments ou morceaux tels qu'un assez bel ensemble du septuor du premier acte d'un effet vocal et mélodique, l'introduction du deuxième acte et le récit d'Élisabeth qui la suit, la grande marche des chevaliers, et dans le troisième, la romance de l'Étoile, nous ne trouvons plus un seul morceau ou fragment de quelque étendue qui ait une forme, un cadre, une mélodie, un rythme, une syntaxe saisissables, perceptibles. Nous entrons dans la région des fantômes ; nous sommes en présence du système Wagner.

M. Wagner veut bien avoir recours à la musique pour la composition de l'opéra tel qu'il le conçoit ; seulement il n'accepte pas le concours de tout les éléments que, suivant les musiciens de tous les temps, la musique comporte.

Cette proposition va être mise dans tout son jour à l'aide de quelques citations que j'emprunte à la *Lettre sur la musique* qu'on lit en tête des quatre poèmes d'opéras de M. Wagner et dans laquelle est exposé la théorie dont sa musique est le meilleur commentaire.

Selon M. Wagner, « l'unique forme de la musique est la mélodie. Sans la mélodie, la musique ne peut même pas être connue. » Ceci est très absolu et très formel : « La mélodie est l'*unique forme* de la musique. » Mais de quelle mélodie M. Wagner entend-il parler ? « La mélodie, dit-il, a d'abord revêtu la pure forme de danse. » Or, cette mélodie, « c'est la mélodie italienne. » Et comme cette mélodie à son origine a été « non un progrès », mais un « pas rétrograde », comme elle est vicieuse « dans l'agencement et la liaison de ses parties », et d'une « structure pauvre » ; comme, d'un autre côté, Haydn, Gluck, Mozart se sont emparés de cette mélodie de danse, laquelle a reçu sa « forme achevée » dans la symphonie de Beethoven, qui est la *forme de danse idéalisée*, on peut croire, malgré l'importance que la musique instrumentale peut avoir aux yeux de M. Wagner, que la mélodie dont il est question n'est pas la mélodie de son goût. Si je ne me trompe, la mélodie du goût de M. Wagner est une déclamation modulée, une espèce de récitatif mesuré qui suit le développement du poème et de l'action dramatique sans jamais s'arrêter, qui exprime non seulement tous les sentiments, toutes les paroles, mais qui encore a une inflexion particulière pour chaque syllabe du texte, pour chaque accent. Ce point de vue, pour le dire en passant, ne laissa pas de préoccuper certaines personnes au moment où elles apprirent que M. Wagner avait consenti à laisser passer son poème allemand du *Tannhäuser* dans notre langue au moyen d'une traduction qui devait nécessairement et à chaque instant déranger cette exacte correspondance, cette harmonie parfaite que l'auteur avait conçue entre la parole et la note. Serait-il possible, disaient ces personnes, que M. Wagner acquiesçât à un semblable bouleversement de son œuvre ? –Et oui, mon Dieu, la chose a été possible. Quoi qu'il en soit, c'est là probablement la *mélodie infinie* dont parle M. Wagner, la mélodie qui n'est plus enfermée dans une *forme étroite* ; « la mélodie, ajoute-t-il, susceptible d'un développement infiniment plus riche que la symphonie // 2 // elle-même n'a pu jusqu'ici permettre (au musicien) de la concevoir. » Un ouvrage composé d'après ce système est « un ouvrage qui prétend à une égale attention pendant toute sa durée et dans toutes ses parties », attendu qu'il n'a rien de commun avec « certaines œuvres dans lesquelles on trouve, à côté de la mélodie, des passages

sonores sans mélodie aucune, et qui servent avant tout à mettre la mélodie dans ce jour qui est si cher aux dilettanti. »

Dans ces dernières lignes, M. Wagner fait le procès, et avec infiniment de raison, à une foule d'ouvrages de l'école italienne dans lesquels la mélodie est suivie, accompagnée, entourée, quelle que soit la situation, triste ou gaie, tragique ou bouffonne, de formules banales, de traits de remplissage, de tutti, de crescendo complètement insignifiants, lesquels, je le lui accorde très volontiers, ne peuvent *paraître, dans l'hypothèse la plus heureuse, qu'un ennoblissement du bruit musical*. Il n'en est pas moins vrai cependant qu'avec son système de la mélodie continue substituée à la mélodie intermittente, M. Wagner anéantit toute forme, tout rythme, toute syntaxe, ce qu'il ne peut nous contester, puisque la mélodie est, suivant lui, *la forme unique de la musique*, mais qu'il dénature encore la mélodie elle-même. Ce que l'on a appelé jusqu'à ce jour et dans tous les temps du nom de mélodie est l'idée principale, saillante d'un tout musical, la phrase qui se détache le plus de l'ensemble par un certain reflet, par une expression idéale ou frappante, en un mot, qui est l'âme de la composition. Or à cette âme il faut un corps, c'est-à-dire non pas ces *passages sonores sans mélodie aucune*, mais ces motifs, ces sujets secondaires qui, sans être mélodiques au même titre que l'idée dominante, accompagnent celle-ci, se subordonnent à elle et concourent à la mettre en relief, à la présenter sous tous ses aspects. Et cette mélodie est nécessairement intermittente, puisqu'elle doit avoir un commencement, un milieu et une fin, puisqu'elle est assujettie aux lois de la période et qu'après sa première émission elle opère son repos et bientôt après prépare sa cadence et sa terminaison. Ce principe de la mélodie n'est pas seulement propre à la musique ; il se reproduit dans tous les arts sous des formes analogues. Dans le discours, l'éloquence et la poésie, ce qui est ici la même chose, c'est toujours une ou deux idées dominantes que le poète ou l'orateur cherche à faire prévaloir au moyen d'idées d'un ordre secondaire. Il en est de même des arts du dessin où les objets distribués sur les plans inférieurs concourent à faire ressortir les objets du premier plan auxquels le peintre a attaché sa pensée principale.

Je crains fort que ce que M. Wagner appelle la mélodie de la danse ne soit la mélodie telle que tous les grands maîtres l'ont comprise, avec sa forme, sa période, son repos, sa cadence. Supprimer cela, ce serait supprimer la construction, la ponctuation, la syntaxe de la phrase mélodique ; ce serait anéantir le tissu musical, réduire la mélodie à l'état d'une ombre impalpable ; ce serait ôter à la musique ces éléments de clarté au moyen desquels elle peut parler à l'esprit de tous.

Grâce à Dieu, la musique n'est pas faite pour les seuls musiciens ; elle est faite pour tout le monde ; et, quoi qu'on en dise, il suffit de l'habitude d'entendre de bonne musique et d'une bonne éducation de l'oreille pour juger sainement de certaines productions. Un homme dont l'organe est exercé saisira parfaitement un motif musical, en suivra les développements avec intérêt, et saura se rendre compte de leur déduction et de leur enchaînement. Quand viendra la mélodie proprement dite, il saura bien distinguer si cette mélodie est noble élégante ou commune, si elle est expressive ou triviale, si elle est heureusement amenée ; et quant à la modulation, sans s'expliquer si cette modulation est à la dominante, à la tierce inférieure ou supérieure, il saura fort bien démêler si elle est naturelle, si elle a lieu au moyen d'intervalles avoués par l'oreille ou au moyen de fausses

relations. Ainsi du rythme, ainsi de l'harmonie, etc., etc. Et cela en vertu de cette syntaxe mystérieuse qui s'impose d'elle-même à l'esprit et qui s'inculque pour ainsi dire dans toute heureuse organisation.

Dans la marche des chevaliers, par exemple, cet auditeur reconnaîtra sans peine que la phrase principale, sans être fort distinguée, car elle ressemble à beaucoup de motifs connus, doit une partie de sa pompe et de son éclat à deux motifs franchement accusés qui, se reproduisant sur des tons différents, lui font le plus brillant encadrement.

Eh bien, c'est tout cela, cette syntaxe, cette construction, le sentiment de ce rythme, de ce dessin, de cette mélodie, que M. Wagner va détruire jusque dans l'oreille et l'entendement de ses auditeurs. Il ne faut pas être grand clerc pour prononcer que la mélodie n'est ni dans la scène de la séduction de Vénus, au premier tableau du premier acte (à la manière dont la déesse s'y prend, on a lieu d'être étonné que le chevalier tarde si longtemps à prendre la fuite) ; ni dans la chanson du chevrier, au deuxième tableau, où, entre autres choses bizarres, boiteuses, incohérentes, se trouve une modulation de *sol* majeur en *fa* dièse majeur qui ne s'est jamais rencontrée dans l'oreille agreste d'un pâtre pas plus que dans l'oreille d'un mortel civilisé ; ni les monologues des chevaliers chanteurs, où, par parenthèse, je défie qu'on signale la moindre différence d'expression entre les accents de Wolfram célébrant l'amour chaste et pur et ceux de Tannhäuser exaltant les ivresses de l'amour profane ; ni dans l'incroyable finale suivant, ni dans les interminables récits du troisième acte.

Est-ce de la mélodie aussi que le ballet du premier tableau, cet allegro instrumental construit avec des fragments et des débris de l'ouverture qui se heurtent et s'entre-choquent à qui mieux mieux ; cet allegro qui court un train de poste, essoufflé, haletant, sans phrase distincte, sans période, sans repos, sans cadence, sans nuances, sans forte, sans piano, sans oppositions, sur lequel les danseuses sont condamnées non à danser, mais à se précipiter alternativement d'un côté de la scène à l'autre, et toujours et toujours, comme l'écureuil emprisonné dans sa cage fait tourner sa roue sans cesse et fatalement ? On nous a raconté qu'à la première répétition du ballet l'ordonnateur de la danse dit aux danseuses : *Mesdemoiselles, vous partirez au motif*. Les danseuses, attendant le motif, ne partirent pas. On peut être bien sûr qu'on ne tirera pas de ce ballet le plus petit motif de quadrille. Quoi ! en faveur du ballet, M. Wagner n'a-t-il pu faire un instant grâce à la *mélodie de danse* ?

Sans doute, je ne nie pas qu'à travers tout cet amalgame informe (je ne parle pas du ballet), il n'y ait des détails précieux, de jolies combinaisons, des choses bien senties, bien accentuées, finement exprimées ; mais ce ne sont là que des lueurs passagères, des lueurs, non des éclairs, qui se dissipent bientôt dans le vague et l'obscurité ;

Ainsi, plus de forme ; car dans sa préoccupation constante que la mélodie est la forme unique de la musique, l'auteur supprime tout dessin, tout rythme, tout groupe, toute carrure, toute symétrie.

Plus de mélodie, je l'ai déjà dit, car la série de sons qu'on perçoit se compose d'intervalles si étrangers à nos habitudes, que vous êtes à chaque instant à vous demander par quel tour de force, par quel miracle les acteurs sont parvenus à apprendre leurs rôles ;

***Le Journal des débats, 23 mars 1861, p. 1-2.***

Plus de syntaxe, de suite logique, de liaison, car on sent que le discours musical peut être interrompu où l'on veut, ici ou là, peu importe, et qu'on peut dire que cela ne commence ni ne continue ni ne se termine, mais que cela dure ;

Plus de mouvement, car tous les mouvemens semblent s'absorber en un seul, le mouvement de la monotonie et de l'ennui ;

Plus d'expression, car l'expression de la musique réside dans l'action de tous les élémens dont elle se compose ;

Plus de vie, car la vie, c'est la forme, le mouvement, le dessin, l'expression, ce qui est saisissable, ce qui se meut. C'est un plain-chant traînant, dissonant ; c'est une psalmodie stagnante, *tristique palus inamabilis unda*, du fond de laquelle surgissent parfois des harmonies qui épouvantent l'oreille, car cette pauvre oreille déroutée, éperdue, qui cherche vainement à se cramponner à un dessin quelconque, il faut bien la solliciter, l'agacer, la tirailler d'une manière violente pour lui donner le change.

Ma foi : si M. Wagner a voulu réagir contre le faux de convention de l'école italienne et qu'il n'ait rien trouvé de mieux à lui opposer que le faux de sensation, je suis pour le faux de convention, car la nature humaine avant tout ;

Guenille, si l'on veut ; ma guenille m'est chère.

Mais M. Wagner tient peu de compte de la nature humaine ; il est au-dessus des faibles mortels, et, quoi qu'il en dise, c'est avec grande raison que ses contemporains ont baptisé sa musique du nom de « musique de l'avenir », si par là ils ont fait allusion à cette époque annoncée par certains idéologues, où l'humanité sera perfectionnée de telle sorte que l'atroce d'aujourd'hui sera le sublime de ces temps-là, et que ce que nous appelons supplice et torture sera appelé délices et volupté. En attendant, pour comprendre à l'heure qu'il est la musique de M. Wagner, je dis qu'il faut être doué du sens de *seconde ouïe*.

M. Wagner, lui aussi, est un idéologue. Son erreur vient de ce que dans son esprit, quelque élevé qu'il soit, il n'a pas fait la distinction du mode d'expression de la parole et du mode d'expression de la musique ; du langage arrêté et précis de l'une, du langage indécis et vague de l'autre ; d'où il suit que la musique a besoin de sa forme tout entière, et, de plus, du retour répété de cette forme pour exercer toute son action ; d'où il suit encore qu'en combinant dans le drame l'expression du langage et celle de la musique, il faut laisser à cette dernière toute sa puissance.

M. Wagner n'a donc pas reculé les limites de l'art ; c'est lui qui sort du domaine de l'art. Qu'est-ce que cela fait à l'art que M. Wagner sorte de son domaine ? Quand il reste dans ce domaine, l'art le soutient ; quand il le quitte, l'art le quitte à son tour, et il ne s'en porte pas plus mal.

Et alors même que M. Wagner reste dans le domaine de l'art, est-il bien original ? Vit-il sur son propre fonds ? Il vit sur le fonds commun de Weber, de Spontini, de Berlioz, de certains compositeurs italiens même, et s'il invente une mélodie à lui, c'est que la grande source de la mélodie, de la mélodie universelle, italienne, allemande, française, lui fait défaut.

M. Wagner procède par la négation. Du reste, sa tentative rentre dans les données et dans les tendances générales de l'époque. Tout anéantir pour tout constituer ensuite, c'est le rêve de quelques esprits qui s'imaginent être forts parce qu'ils sont entêtés, et inspirés parce qu'ils ont une idée fixe. « Mais d'entreprendre à refondre une si grande masse, c'est, dit Montaigne, à faire à ceux qui pour descrosser effacent... et veulent guarir les maladies par la mort... A cecy plusieurs se sont morfondus, de ceux qui l'avoient entrepris. »

Il y a, dans la musique de M. Wagner, on le sent à la manière dont il s'empare violemment d'une forme, lui, le destructeur de toute forme ! il y a je ne sais quel despotisme qui veut s'imposer avec l'impatience aveugle de l'utopiste. A défaut d'inspiration réelle, il y a chez lui le fanatisme de table rase. Je ne sais quel sinistre génie lui crie : *Marche ! marche !* à l'anéantissement de tous les éléments, de toutes les formes de la musique, et il ira en avant, dût la musique y périr, dût-il lui-même y perdre son bâton de mesure.

L'Empereur, la France, l'Opéra se sont montrés grands pour M. Wagner, et nous les en remercions. Mais l'expérience est faite ; notre Académie impériale de Musique ne saurait courir désormais de pareilles aventures, et si l'on veut encourager quelque talent hardi, novateur, mais qui respecte les traditions de l'art et qui s'incline devant toutes les grandeurs, l'Opéra n'a qu'à regarder autour de lui, il saura bientôt sur quelle œuvre mettre la main.

Ce serait une tâche longue et difficile de raconter les efforts de zèle, de patience, de courage, de dévouement et d'abnégation que les chanteurs, les choristes, l'orchestre et son digne chef ont faits pour arriver à une exécution irréprochable du *Tannhäuser*. M. Wagner était venu livrer un combat. Tous ont voulu, sinon par conviction, du moins par un sentiment profond et délicat du devoir, s'associer à sa lutte. Niemann a joué et chanté le rôle de Tannhäuser avec une chaleur et un entraînement quelquefois excessifs ; il a une voix étendue et puissante ; il faut qu'il la règle et la modère. Morelli (Wolfram) est un très habile chanteur ; il a donné beaucoup de charme et de relief à plusieurs parties de son rôle, notamment à la romance de l'Étoile.

L'admirable voix de M<sup>lle</sup> Marie Sax se déploie magnifiquement dans les scènes des deuxième et troisième actes, où elle a révélé d'ailleurs un véritable talent dramatique. Cazaux représente fort bien le landgrave Hermann, et M<sup>me</sup> Tedesco, Vénus, deux rôles évidemment inférieurs, en égard au talent de leurs interprètes. Mais l'orchestre est au-dessus de tout éloge. Il faut que les plus grands honneurs soient pour lui et pour M. Dietsch.

J. D'ORTIGUE.



***Le Journal des débats, 23 mars 1861, p. 1-2.***

Title of journal	Le Journal des débats
Date	23 mars 1861
Day of week	samedi
Printed date correct?	Yes
Inclusive page nos.	1-2
Full title of article	Théâtre de l'Opéra
Signature	J. d'Ortigue
Pseudonym?	No
Placement in text	Front-page Feuilleton