

L'art veut qu'on le discute, disions-nous l'année dernière à cette même place et à propos des concerts de M. Richard Wagner, au Théâtre-Italien.

Nous partirons du même principe cette fois encore, et nous ajouterons que, bien que les partisans de nouveau système musical semblent vouloir attendre la décision du public et des artistes de Paris, avec un parti pris d'ironie amère et de dédain bien mal placé, nous conserverons notre principe en redisant : l'art veut qu'on le discute, et cela sans parti pris, sans passion, sans arrière pensée, d'où qu'il vienne, quoi qu'il produise, mais avec conviction et liberté de conscience.

Cette profession de foi établie, nous nous trouvons plus à l'aise pour blâmer de toutes nos forces d'artiste ce que nous reconnaissons de déplorable dans l'œuvre de M. Wagner, tout en lui accordant, plus que d'autres peut-être, les éloges que certaines parties de son *Tannhäuser* et certaines qualités de son talent doivent en toute justice lui faire adresser.

Seulement, comment réclamer cette justice de gens qui, moins que nous, auront étudié la partition pour y découvrir ses beautés... trop cachées, d'oreilles délicates qui se seront révoltée devant les fouillis et les dissonances de l'exécution, sans chercher à les analyser. Comment espérer que des organisations nerveuses et délicates puissent pardonner trois heures d'ennui à l'auteur qui vient d'Allemagne, imposé par des circonstances plus ou moins véridiques, et qui arrive enfin à l'épreuve décisive, après avoir fait suer sang et eau au premier théâtre musical du monde, pendant trois ou quatre mois de répétitions consécutives, pour prouver quoi ? – que tout ce qui s'est écrit en musique, jusqu'à ce jour, tout ce qui est signé Mozart, Rossini, Weber, Meyerbeer, Halévy, Verdi, – je ne parle que du genre dramatique, – est l'enfance de l'art, et que si l'on marche longtemps sur cette voie, c'est tout au plus si les nourrices de nos petits-fils daigneront bercer leurs nourrissons avec le serment de *Guillaume Tell* ou la bénédiction des poignards des *Huguenots* !

Etonnez-vous donc, après cela, de l'espèce de révolte occasionnée dans la pléiade artistique et critique de Paris, à l'audition d'une œuvre qui pose pour le renversement des idées consacrées, pour le mépris de la forme ; qui veut établir un système néo-musical, et qui briserait volontiers les idoles de la veille, pour dire : la vérité, c'est moi ! Etonnez-vous donc surtout de l'espèce de colère ironique attachée à cette manifestation contraire, quand on voit l'extension que prend cette tendance de l'autre côté du Rhin, et qu'on se sent envahir par un brouillard froid qui vous pénètre de torpeur. L'hospitalité est une noble et belle chose ; mais la fable de *la Lice et sa compagne* rappelle qu'il ne faut pas l'étendre trop loin. Derrière M. Wagner, sans // 130 // parler de toutes ses autres œuvres, la nouvelle école compte une foule d'adeptes tout disposés à le suivre. Serrons les rangs chez nous, nous autres vrais croyants de la vieille foi, et fermons notre porte, après l'avoir entr'ouverte un instant ; oui, fermons-la à ces rénovateurs, à ces iconoclastes, à ces utopistes insensés qui cherchent l'Icarie musicale, mais qui ne la trouveront pas à Paris, Dieu merci !

Et maintenant que notre mauvaise humeur s'est un peu épanchée, entreprenons l'analyse du *Tannhäuser*. Nous avons promis à M. Wagner d'être impartial. Nous allons lui montrer que le culte du vrai beau est notre seule religion, et que nous l'admirons partout où il se présente.

M. Wagner est le poète de ses propres œuvres. Sous ce rapport, nous le laisserons juger par ses pairs, nous réservant plus spécialement la partie musicale, car ces lignes n'ont point une appréciation littéraire pour but, mais bien une simple analyse de la partition.

Il faut cependant, lecteurs, avant de parler musique, arriver à vous dire que le chevalier Tannhäuser est *tombé* dans les enchantements du *Vénusberg*. Comment vous expliquer cela sans vous transcrire ici ce renseignement placé en tête du livret : « En Thuringe, près d'Eisenach, se trouve une de ces montagnes que l'on croyait servir de refuge à la déesse Vénus. » C'est là que, toujours d'après la même note, cette déesse restait enfermée pendant l'hiver, emportant toutes les joies de la terre et s'en faisant un entourage magique, afin d'attirer les mortels dans sa retraite et de les y retenir captifs dans les égarements d'une volupté impie.

Le premier tableau nous représente le chevalier commençant lui-même à s'ennuyer dans les délices de cette Capoue infernale. La belle déesse est impuissante à le retenir, car il a entendu en rêve les cloches de sa patrie, et quand après une scène de ménage un peu longue, elle lui fait le reproche de n'être pas plus aimée, il lui répond :

Reine de voluté, non, je n'attends de toi
Ni repos, ni salut !... Ma foi n'est qu'en Marie !

Ce nom sacré rompt le charme. On se trouve alors dans un paysage frais et charmant, où Tannhäuser est rencontré par ses anciens camarades et compétiteurs, les *chevaliers chanteurs* qui chassent en compagnie du landgrave Hermann, dont la nièce, nouvelle Calypso, ne pouvait se consoler du départ de son chevalier. Reconnaissance, oubli des torts passés, promesse de ne plus recommencer ; tous se réunissent et partent pour le Wartburg, où se donne un grand tournoi poétique dont le prix sera la main d'Élisabeth.

Le second acte est consacré à ce tournoi. On y chante l'amour. L'un prétend que ce sentiment est le plus pur de la terre, et veut y voir un parfum divin ; un autre dit que c'est lui qui fait naître toutes les grandes choses, qu'il exalte le courage et ranime les faibles ; enfin, l'inguérissable Tannhäuser, encore sous le charme des enchantements du Vénusberg, s'écrie à son tour, en s'adressant à Vénus :

Heureux celui dont tu comblas les vœux !
Qui près de toi, sublime enchanteresse,
A partagé la volupté des dieux !

Grande stupéfaction de tous, fureur des chevaliers, désespoir d'Élisabeth et renvoi de Tannhäuser dans une compagnie de pèlerins se rendant à Rome, à cette fin d'obtenir du Saint-Père la rémission de ses fautes.

Le troisième acte nous ramène les pèlerins. Tannhäuser n'est pas au milieu d'eux. Élisabeth, qui aimait toujours le coupable, s'adresse alors à la Vierge et lui demande de la rappeler près d'elle. Sous l'empire d'une foi profonde, elle retourne au château pour y mourir. Cependant Tannhäuser n'était qu'en retard. Il arrive à son tour, mais non pas pardonné. Le malheureux, repoussé par le pape, ne rêve plus que de retrouver le chemin du Vénusberg. Ce troisième acte aurait pu se nommer *le pécheur endurci*, et il est vraiment pénible, au point de vue moral, de trouver si peu de charité dans la religion et tant d'impudeur dans la faute. Vénus, qui revient là comme les épices après dîner, répond à l'appel du malheureux maudit ; mais, fort heureusement pour le salut de son âme, un convoi descend du Wartburg. C'est celui d'Élisabeth, qui, par sa mort, a racheté les péchés de celui qu'elle aimait. Tannhäuser meurt à son tour, purifié par une espèce de miracle que je renonce à vous expliquer, et la pièce pourrait bien faire comme Tannhäuser, mais sans avoir trouvé la jeune néophyte qui doit lui ouvrir les portes de l'éternité, toute *musique d'avenir* qu'elle soit.

Nous voici enfin arrivé à l'analyse musicale ; or j'ai entendu trois fois la partition, je l'ai sous les yeux en ce moment, et j'avoue en toute humilité que je suis aussi embarrassé que si j'avais à dessiner nettement les contours de la statue de Napoléon au plus haut de la colonne Vendôme par un jour de brouillard.

Essayons cependant, lecteurs, de vous servir de pilote sur cet océan plein d'écueils. Je vous promets à l'avance de diriger votre course vers les îles fleuries de cet archipel ingrat. Et tout d'abord saluons l'une des terres les plus fécondes que nous ayons à rencontrer : l'ouverture. La *prière des pèlerins*, qui plane sur toute la pièce comme une idée mère, commence dès la première mesure et sert de canevas à ce long morceau symphonique, dans lequel on remarque un grand style et une pompeuse manière de traiter l'orchestre. Un milieu diffus vient pourtant assombrir cette page. C'est la couleur de Weber, moins l'élan, moins la distinction, moins la clarté. Puis la prière revient, accompagnée, cette fois, d'un caractéristique mais interminable trait de violons poussant jusqu'au paroxysme le grincement de la corde. A dire vrai, l'effet est saisissant, mais il vous prend à la gorge comme si l'on mordait dans un citron.

Le premier acte s'ouvre alors par un ballet voluptueux dont la musique n'est que tressaillements, que sifflements ; la petite flûte se jette sur le hautbois, qui lance une ruade à la clarinette. Le basson s'interpose, mais il est bousculé par la masse des violons, et tout cela sert de cadre aux danses des bacchantes et des nymphes. Si c'est là de la couleur locale, je suis loin d'envier le sort de Tannhäuser, et je le plains sincèrement d'entendre tous les jours une semblable cacophonie.

Du reste, le poète-musicien le fait dormir pendant cette bacchanale, et, sitôt le réveil, Tannhäuser demande à s'en aller. C'est alors que commence ce système de longs récitatifs coupés par des fragments sans rythme et sans tonalité.

Dans la grande scène entre Vénus et le chevalier, une phrase, dite trois fois par le ténor, se présente à peu près carrée, dans une couleur allemande très-prononcée, mais vulgaire et mal écrite pour la voix. C'est ici le cas de remarquer que M. Wagner traite les voix comme les instruments, leur faisant franchir des sauts impossibles et attaquer des intervalles barbares. Cependant, dans de certains ensembles ce défaut disparaît, et les voix se marient alors avec // 131 // un rare bonheur. Le musicien de l'avenir arrive, sous ce rapport, à des effets que Verdi, le *sonoriste coloré*, pourrait à bon droit lui envier. Dans cet ordre de choses nous citerons le septuor du premier acte, l'andante du final du second et le chœur sans accompagnement des pèlerins, où l'agencement des parties produit un résultat d'une grande richesse harmonique. On sent que l'auteur manie ses masses comme un pianiste habile son clavier, et l'on se demande pourquoi se priver de la lumière quand il fait jour et qu'on n'est pas absolument aveugle.

Le premier tableau présente encore une phrase chantée par Vénus, et devant laquelle les Wagneristes tombent en adoration. Cette phrase de Vénus, le tournoi soi-disant poétique et le grand récit du voyage à Rome, voilà quels sont les signes principaux auxquels se rallient les initiés du nouveau monde musical. Si nous n'apprécions pas ces beautés poétiques, comme ils les appellent, nous ne sommes pas dignes de les comprendre, et ils nous prennent en pitié. Eh bien ! soit ! pitié pour pitié ! car le jour où votre nouveau sens auditif se délectera complètement à cette torpeur musicale, vous ne comprendrez plus nos chefs-d'œuvre à nous, notre *Guillaume Tell*, notre *Don Juan* [*Don Giovanni*], notre *Lucie* [*Lucia di Lammermoor*], notre *Juive*, nos *Huguenots*, et sincèrement nous vous plairons.

Oui, certes ; nous nous plaisons à reconnaître que cette phrase de Vénus est fort belle, mais elle porte à nos yeux la tache originelle de votre système ; elle module sans besoin, elle se heurte sans nécessité à toutes les septièmes diminuées de Vénusberg, où cette plante parasite croît à profusion ; elle est enclavée dans vos récitatifs impossibles, et il faut une oreille de lièvre pour la comprendre et l'apprécier quand elle arrive inattendue au milieu de son chaos inextricable.

Parlerai-je de la chanson du pâtre ? Non, j'aime mieux la passer sous silence, ne la considérant que comme une erreur. Je préfère arriver de suite aux belles parties du deuxième tableau. Il y a là une certaine couleur chevaleresque qui domine toute la scène et un septuor, à l'italienne il est vrai, touché de main de maître. La mélodie n'en est pas neuve, mais elle est consolante. A cet endroit, nous avons applaudi de grand cœur une musique qu'on sent vivre. Jusque-là, tous les personnages semblaient animés d'une existence factice, et, en les entendant chanter comme tout le monde, je me suis pris à fredonner tout bas, heureux de retrouver la vie, moi qui ne suis pas né pour les rêves creux et la solitude ascétique.

Hélas ! cela ne devait pas durer longtemps. L'allegro désordonné suivait le calme, et la toile tombait après un fouillis qui ne trouve son équivalent que dans le final du troisième tableau.

Après cet aperçu déjà long du premier acte, j'éprouve le désir d'esquiver les parties obscures de l'œuvre, qui, du reste, se ressemblent toutes, pour ne m'arrêter que sur les morceaux en relief. C'est ainsi que nous trouverons la

marche de l'entrée au Wartburg. Là, l'auteur arrive à des effets d'un grandiose magique. Les voix s'unissent à l'orchestre dans les meilleures conditions, les cuivres sonnent sans écorcher l'oreille ; on se sent pris d'un enthousiasme véritablement moyen âge, on met la main sur la garde de son épée, et l'on porte plein d'ardeur les couleurs de sa belle. Vivat ! M. Wagner. Nous sommes heureux de pouvoir louer un homme de votre talent, et nous désirerions pouvoir le faire sans limites ; – mais non, vous ne le voulez pas, car vous nous dites dans votre théorie de la *grande mélodie*, que vous n'avez mis là cette marche, que pour sacrifier au goût vulgaire et aux habitudes du public. Pardonnez-nous donc nos éloges, puisqu'ils sont une protestation de votre système.

Nous ne parlerons pas du tournoi poétique, sujet éminemment musical, traité sans enthousiasme et sans inspiration, pierre de touche de la partition devant laquelle M. Wagner a complètement failli, il fait le reconnaître. Nous arriverons à l'ensemble qui suit et qui présente encore un andante, genre septuor de *Lucie* [*Lucia di Lammermoor*], malheureusement gâté par une interminable scène dont l'auteur semble ne pas savoir sortir, lui et son pauvre Tannhäuser, qui reste à bouder dans un coin, et le public avec lui. Là, le désordre arrive à son comble et le rideau baisse sur un trait de violons qu'on pourrait appeler le trapèze de la chanterelle..... sans son Léotard.

Le troisième acte ne nous offrira guère qu'une romance, adressée à l'étoile du soir par le chevalier Wolfram. Voilà de la véritable couleur poétique, et nous suivrons volontiers la nouvelle école sur ce terrain, tant qu'elle voudra bien nous offrir une mélodie claire et harmonieuse comme celle-ci. En l'écoutant, on se sent enveloppé d'une mélancolie douce et crépusculaire. C'est beau, c'est pur, c'est frais comme une belle nuit d'été. La voix trouve où se poser, où s'étendre, et l'auditeur ému se laisse aller à des impressions d'autant plus complètes que ce sont véritablement les premières, les seules qui se présentent. Car, il faut bien le dire, l'auteur semble au désespoir quand un lambeau de mélodie se fourvoie sous sa plume.

Ce dernier acte présente encore un prière d'Élisabeth, le rappel du *Chœur des Pèlerins* et un récitatif de quinze minutes, dans lequel Tannhäuser raconte son excursion à Rome. Ceci est sans doute ce que les admirateurs appellent de la musique profonde ? Profonde d'où, profonde comment, profonde de quoi ? Un puits aussi est profond, mais il est obscur, et le système de M. Wagner ne l'est pas moins.

Résumons-nous ; M. Wagner est un profond musicien, puisque profond il y a, mais un chercheur dans la mauvaise acception du mot, un rêveur, un utopiste. L'harmonie n'a pas assez de secrets pour lui, mais la mélodie lui a fermé sa porte, et M. Wagner, en exposant sa théorie, ressemble fort au renard devant les raisins. Il nie la forme en musique, parce qu'il veut que la musique soit l'esclave absolue de l'expression parlée. Seulement il oublie que l'expression, que la pensée elle-même a une forme précise, qui est en quelque sorte la statuaire de l'intelligence, et qui, en poésie, a pris pour draperie la rime, le rythme et la césure. Pourquoi donc la musique serait-elle plus informe que sa sœur la poésie, quand au contraire son caractère particulier est de charmer l'oreille comme la forme physique charme les yeux ? M. Wagner appelle à son aide pour nous convaincre la métaphysique et l'esthétique la plus impalpable de la philosophie

allemande. Ah ! grand Dieu ! loin de nous ce fatras, quand il ne s'agit que de plaire et d'émouvoir.

Au point de vue de l'orchestre, M. Wagner arrive parfois à des effets nouveaux qu'il doit surtout à sa manière de séparer, de tripler, de quadrupler les parties plus que les compositeurs ne le font d'habitude. Weber le faisait cependant pour les violons. L'auteur du *Tannhäuser* pousse cela infiniment loin, écrivant presque toujours pour trois flûtes, trois hautbois, trois clarinettes, etc., etc. Un de ses grands moyens consiste dans l'emploi des harmonies suraiguës ; sa musique est vinaigrée. Grétry disait à une représentation d'un certain opéra de Méhul, qu'il donnerait volontiers un louis pour une chanterelle ; à ce // 132 // compte, les caves de la Banque de France seraient insuffisantes à solder toutes celles dont M. Wagner a illustré son œuvre.

Le *Tannhäuser* dans son ensemble est d'une monotonie qu'on pourrait attribuer à l'abus de certaines formules. La mesure à quatre temps y est presque perpétuelle ; le chromatisme y détruit le sentiment de la tonalité ; la septième diminuée y jette partout sa teinte neutre ; enfin le récitatif y tient la première place, non pas le récitatif dramatique à la manière de Gluck, mais une espèce de mélodie antique, lente, traînante, le plus souvent sans accent et sans but. Qu'on s'étonne après cela de l'accueil fait à la partition de M. Wagner, accueil, hélas ! qui n'a pu qu'augmenter à la seconde représentation. On ne saurait frapper un ennemi abattu. A plus forte raison, nous qui ne sommes pas l'ennemi de M. Wagner, mais simplement le contradicteur de son œuvre, nous sentons-nous tout disposé à le considérer, depuis la sévérité de ce jugement public, comme un antagoniste sérieux que nous serions bien aise, à cause de sa valeur personnelle, de ramener vers les sentiers de la musique mélodieuse et dramatique ; mais nous le savons, c'est prêcher dans le désert, et nos observations seront encore moins goûtées de M. Wagner que sa musique ne l'a été du public.

PAUL BERNARD.

***Le Ménestrel*, 24 mars 1861, p. 129-132.**

Title of journal	Le Ménestrel
Subtitle of journal	Tablettes du pianiste et du chanteur
Date	24 mars 1861
Day of week	dimanche
Printed date correct?	Yes
Année	28
Issue no.	17
Inclusive page nos.	129-132
Full title of article	"Tannhäuser"
Subtitle of article	"La partition et le système de Richard Wagner"
Signature	Paul Bernard
Author's full name	Paul Bernard
Pseudonym?	No
Placement in text	Front-page main text