

La partition de *Tannhäuser*, pour piano et chant, avec texte français, vient d'être mise en vente ; mais avant de nous occuper de cette œuvre en détail, il est nécessaire de dire quelques mots de ce qu'on a appelé le *système* de l'auteur.

A ne voir que le but général de M. Wagner, on n'y découvre rien que de juste et de louable, M. Wagner n'est pas le premier à protester contre certains vices inhérents à l'opéra actuel, et qu'on chercherait vainement dans les œuvres plus anciennes de l'école française et de l'école allemande ; bien souvent on défigure ces œuvres elles-mêmes, lors des reprises, en les affublant de quelques-uns de ces ridicules défauts. Il est très vrai aussi que l'opéra ne doit pas être une institution frivole, dont la destination soit presque exclusivement d'offrir un simple amusement, mais il doit servir à « arracher un peuple aux intérêts vulgaires qui l'occupent tout le jour, pour l'élever au culte et à l'intelligence de ce que l'esprit humain peut concevoir de plus profond et de plus grand. » L'existence du mal est certaine ; c'est le remède qu'il s'agit de trouver et d'appliquer.

M. Wagner demande que l'opéra prenne une forme idéale, comprenant ce que toute forme a d'impérissable, dégagé des éléments ajoutés par le hasard, le mauvais goût, ou l'esprit particulier d'une nation ; en d'autres mots : une forme d'une valeur pure et universelle, ni spécialement française, ni allemande, ni italienne. Ce n'est là, au fond, que le précepte du Poussin, que les dons répandus par la nature dans les ouvrages de l'art brillent en divers hommes, en divers temps et en divers lieux et que la réunion de tous ces dons doit être le but de l'étude et le terme de la perfection dans les œuvres d'art. Mais cette réunion est-elle complètement réalisable ? M. Wagner paraît le croire ; il va même jusqu'à dire que l'opéra idéal tel qu'il le conçoit, doit être accessible à l'intelligence de l'ignorant comme à celle des savant et du connaisseur ; qu'elle doit être comprise immédiatement et sans réflexion par la nature la plus naïve, dès que celle-ci est arrivée au recueillement nécessaire, et pourvu que l'élément critique n'ait pas détruit en elle l'ingénuité et la candeur des impressions.

« La musique, dit M. Wagner, peut seule réaliser cet idéal, parce qu'elle est la langue universelle, intelligible à tous les hommes ; cette réalisation ne peut avoir lieu que dans le drame musical, parce que la symphonie fait naître la question de *pourquoi* » : ce qui signifie sans doute que la musique instrumentale n'exprime les sentiments que d'une manière vague ou générale, et que l'action dramatique est nécessaire pour donner à cette expression toute la clarté désirable.

Mais, d'abord, donnons acte à M. Wagner de sa protestation contre une erreur aussi répandue que cette absurde et ridicule dénomination de *musique de l'avenir*, qu'il n'a jamais autorisée, et qui se trouve en contradiction flagrante avec ses principes mêmes. Cette erreur, c'est qu'il aurait composé ses opéras d'après un système arrêté d'avance, tandis qu'au contraire, sa théorie n'est guère autre chose qu'une expression abstraite de ce qui s'était développé en lui d'une manière spontanée.

Son premier opéra, *Rienzi*, fut composé en vue de l'Opéra de Paris, et dans les formes ordinaires. Dans les trois suivants : le *Vaisseau fantôme* [*Der fliegende Holländer*], *Tannhäuser* et *Lohengrin*, la tendance qu'il suivait par pur instinct se

développa progressivement, et ce n'est que dans *Tristan et Iseult* [*Tristan und Isolde*] qu'elle se prononce complètement.

Aussi M. Wagner avoue-t-il que *Tannhäuser* a encore des analogies très visibles avec les œuvres de ses devanciers, particulièrement avec celles de C.-M. de Weber [Carl Maria von Weber] qui, en effet, a exercé une influence très considérable sur la musique dramatique en Allemagne. La seule innovation, dit-il, que l'on trouvera dans *Tannhäuser*, c'est l'absence de certaines concessions que C.-M. de Weber [Carl Maria von Weber] croyait encore devoir faire au goût du public. M. Wagner ne s'explique point clairement sur ces concessions, et il se pourrait qu'il prît pour telles ce qui ne l'est point. Il déclare encore qu'il a fait un plus grand pas de *Tannhäuser* à *Tristan*, que pour passer de son premier point de vue, celui de l'opéra moderne, à *Tannhäuser*.

Mais quelle est cette tendance définitive, cette troisième manière, que M. Wagner a réalisée dans *Tristan* et dans une grande tétralogie musicale, non encore achevée, intitulée les *Nibelungen*? C'est pour le dire en peu de mots, de transporter dans l'opéra les richesses musicales de la symphonie de Beethoven; c'est de faire pour l'opéra ce que Beethoven lui-même a fait pour la musique d'église dans sa grande messe solennelle. Tout bien considéré donc, on voit que si l'on a fait de M. Wagner un audacieux novateur, une sorte d'iconoclaste musicien, on aurait pu, à aussi bon droit pour le moins, lui démontrer, par ses propres paroles, qu'il n'est que le disciple de Beethoven et de C.-M. de Weber [Carl Maria von Weber], et, qu'en somme, il y a peu de nouveau dans sa musique.

L'idée principale, la préoccupation constante de M. Wagner, celle vers laquelle, dit-il, l'a conduit le sûr instinct musical, c'est une égale et réciproque pénétration de la poésie et de la musique comme condition fondamentale de l'opéra idéal: c'est que la mélodie doit déjà être poétiquement construite dans le texte. C'est là le nœud vital de son système; toutes les considérations historiques, politiques, philosophiques et musicales, parfois quelque peu étrangères à son sujet, ne doivent que servir de démonstration, de mise en scène, à cette idée fondamentale. Mais là est aussi l'écueil, et nous nous contenterons, pour le moment, de le signaler, sans vouloir préjuger en rien à quel point M. Wagner a réussi à l'éviter dans ses œuvres.

Quel que soit le texte, on conçoit qu'il peut être mis en musique d'un nombre indéterminé de manières, toutes également bonnes. L'union la plus intime possible du texte et de la musique a lieu évidemment en asservissant celle-ci à suivre exactement les inflexions de la déclamation. Ce procédé est dans certains cas nécessaire, et d'un excellent effet; mais, érigé en système, il ne saurait remplir le but que se propose M. Wagner, de créer une œuvre d'une valeur universelle.

Dans une traduction, il sera très difficile de trouver des paroles qui s'adaptent à la musique aussi bien que le texte original; cela est même tout à fait impossible, si l'on ne commence contrairement à l'usage général, par sacrifier les exigences de la versification. « Des vers, disait Mozart, sont sans doute ce qu'il y a de plus indispensable pour la musique; mais les rimes sont ce qu'il y a de plus nuisible, à cause de la contrainte qu'elles imposent; les auteurs qui procèdent aussi pédantesquement se ruinent, eux et leur musique. » Cette observation doit

surtout s'appliquer aux traductions, et nous ajouterons que les vers ne sont point indispensables pour la musique ; il suffit d'une prose convenablement mesurée, comme par exemple les versets de la Bible, dont on compose le texte des *oratorios*.

Un autre inconvénient de la musique purement déclamatoire, c'est qu'elle exige d'être exécutée avec une articulation très nette et très intelligible, et avec une parfaite rectitude des inflexions vocales ; autrement, elle manque complètement son effet ; tandis qu'une mélodie expressive agit sur l'auditoire, même avec une exécution médiocre, ce qui est le cas le plus fréquent. Aussi, convenons-en, la majorité du public ne subit les récitatifs que comme une nécessité, en attendant l'air ou le duo qu'elle espère y voir succéder.

Au fond, la déclamation érigée en système ne constituerait qu'une sorte de *réalisme musical*, incapable d'atteindre le but suprême de l'art. La reproduction exacte des objets est le point de départ de la peinture et son correctif nécessaire, lorsque l'art a déchu ; mais le tableau réaliste le plus fidèlement peint ne vaudra jamais un des chefs-d'œuvre de Raphaël ou du Poussin, et quelque estime que m'inspire un intérieur de cuisine peint par Chardin, je ne saurais l'admirer à l'égal des *Bergers d'Arcadie* ou de la Vierge dite la *Belle Jardinière*. Cette observation ne s'applique pas moins à la musique qu'à la peinture. La déclamation est essentiellement le point de départ ou le point d'appui du chant dramatique ; mais, pour produire la mélodie expressive, il faut qu'elle se subordonne à des conditions exclusivement musicales, et qu'elle se fonde complètement avec elles.

« L'orchestre, dit M. Wagner, sera avec le drame dans un rapport à peu près analogue à celui du chœur tragique des Grecs avec l'action dramatique, à la réserve que l'orchestre est mêlé aux motifs de l'action par une participation intime ; car, si d'une part, comme corps d'harmonie, il rend seul possible l'expression précise de la mélodie ; d'autre part il entretient le cours interrompu de la mélodie elle-même. »

Si nous devons prendre ces paroles dans leur sens rigoureux, elles contiendraient une grave erreur. Je vois un personnage en scène disant des paroles et faisant des actions qui ont un sens précis ; j'attends donc que la mélodie qu'il chante exprime les sentiments qu'il est censé éprouver. Mais si je n'entends qu'un chant vague, auquel l'orchestre seul peut donner une signification précise, c'est comme si le personnage prononçait des paroles vagues, incompréhensibles, et que j'eusse besoin des explications du chœur pour savoir ce qu'il a voulu dire. Ce serait tomber dans un défaut analogue à celui de certains opéras italiens, où, soit qu'on pleure ou qu'on rie, qu'on s'embrasse ou qu'on se tue, les chants restent tout pareils, et où pour comprendre ce que la musique devrait exprimer, il faut en appeler aux gestes du chanteur, lorsqu'il en fait, ou aux paroles, quand il en articule. Est-ce que l'expression de l'air de donna Anna : *Or sai chi l'onore*, ou du duo de Zerline et de don Juan devient beaucoup plus précise par l'accompagnement de l'orchestre, fût-il même tout symphonique ? Si, comme M. Wagner le dit ailleurs, la mélodie est « une forme saisissante qui gouverne avec sûreté le sentiment, » il faut bien qu'elle ait par elle-même une expression suffisamment précise.

Peut-être M. Wagner a-t-il seulement voulu dire, qu'en accompagnant un chant par l'harmonie qui lui convient, le rythme de la mélodie et les relations

tonales des sons qui la composent deviennent plus faciles à saisir, et, partant, son expression plus clairement déterminée. Si telle est sa pensée, il ne saurait y avoir là matière à contestation.

Au reste, M. Wagner déclare qu'il n'a nullement modelé son *Tristan* [*Tristan und Isolde*] sur son système ; qu'en composant cet opéra, il avait absolument oublié toute théorie ; que même, il sentait pendant ce travail combien son essor dépassait les limites de son système et qu'il composait avec la parfaite spontanéité de l'artiste.

Aussi n'accorde-t-il, en somme qu'une importance très secondaire à ses écrits sur la musique. Il les appelle de « malencontreux/essais, un labyrinthe de considérations théoriques et de pures abstractions » ; il dit qu'il les a faits « dans une situation d'esprit anormale, et qu'il a de la répugnance à les relire. » Arrivé à la moitié de sa *Lettre sur la musique*, il parle de la grande fatigue qu'il ressent ; il ajoute qu'il est presque revenu à l'état dans lequel il a écrit ses ouvrages théoriques, état qui infligeait à son cerveau un étrange supplice. « Dieu me préserve s'écrie-t-il, d'y retomber jamais ! » Cet état, dit-il, est une absence de calme et de sang-froid, une impatience passionnée, un trouble plein d'irritation et de colère, joint à la triste persuasion de n'être finalement compris que par celui qui a, comme lui, pour l'éclairer, l'intuition de l'artiste.

Ses définitions sont inexactes ou incomplètes ; ses assertions sur l'histoire de la musique sont souvent fort contestables ; il détourne les mots de leur signification, et leur en donne une complètement arbitraire ; ses comparaisons sont mal choisies, et font prendre le change sur sa véritable pensée plutôt qu'elles ne l'éclaircissent.

Pourquoi dire, par exemple, que musique et mélodie sont rigoureusement inséparables ? Il n'y a point de mélodie dans un récitatif ni dans une simple succession d'accords ; il n'y a point de mélodie proprement dite dans le *Stabat mater* de Palestrina, et pourtant tout cela est de la musique. Pourquoi dire encore que « la symphonie de Beethoven, en tant que tissu mélodie, n'est que la forme de la danse idéalisée ; » que « l'action dramatique est la forme idéale de la danse, la danse rigoureusement correspondant à la musique ? » C'est // 2 // évidemment changer le sens des mots, et s'il est vrai que M. Wagner a dit quelque part que Rossini n'a su faire que de la musique de danse, l'auteur de *Guillaume Tell* aurait mauvaise grâce de s'en offenser.

Qu'est-ce que encore que la *mélodie infinie* ? Est-ce une mélodie qui n'a ni commencement, ni milieu, ni fin ? Franchement, M. Wagner est trop sincère admirateur de Haydn, de Mozart, de Méhul, et de Spontini (il ne reproche à Mozart que quelques remplissages dans ses symphonies) ; il est trop fervent disciple de Beethoven et de C.-M. de Weber [Carl Maria von Weber] pour vouloir dire une pareille absurdité. Est-ce une mélodie « d'une valeur sans limites, d'un développement infiniment riche, à nuances infiniment profondes et délicates ; une mélodie étrange, pleine d'un sens infini ; » cette mélodie qui dit ce que nul poète ne peut dire, ce silence retentissant, comme dit M. Wagner par une métaphore beaucoup trop hardie ? M. Wagner a eu le tort d'oublier que la langue dans laquelle il a écrit sa *Lettre sur la musique* admet moins que toute autres ces abus de langage.

Après les aveux si nets sur le peu de cas qu'il fait de ses écrits théoriques, nous ne nous arrêtons pas à la distinction qu'il établit entre l'artiste et le théoricien ; car Mozart était théoricien, Beethoven était théoricien, Rameau, Grétry et Cherubini étaient théoriciens ; et n'eussent-ils jamais rédigé le moindre traité de basse continue ou de contrepoint, leurs théories se trouvent écrites en caractères très lisibles dans leurs œuvres. Quels admirables traités de composition dramatique n'eussent pu nous donner Mozart et C.-M. de Weber [Carl Maria von Weber], s'ils n'avaient pas préféré, selon l'expression de Henri Heine [Heinrich Heine], me donner au public que les intérêts de leur capital !

Mais, après tout, on peut faire une théorie erronée et être néanmoins un grand compositeur, si la faculté créatrice rectifie pour l'ordinaire les erreurs de l'entendement, il nous serait facile de signaler une foule de ressemblances très frappantes entre les écrits de M. Wagner et ceux de Grétry ; et pourtant, qui donc a jamais confondu l'auteur de *Richard* [*Richard cœur-de-lion*] avec l'auteur des *Essais sur la musique* ?

Nous avons parlé de M. Wagner le théoricien, parlons maintenant du poète, et le seul reproche que nous lui adresserons, c'est de faire de ses principes une application incomplète. Il dit avec raison que « le seul tableau de la vie humaine qui soit appelé poétique, c'est celui où les motifs qui n'ont de sens que pour l'intelligence abstraite font place aux mobiles qui gouvernent le cœur. » C'est là le principe fondamental du drame, et l'expression musicale particulièrement n'a de prise que sur les sentiments et les passions de l'âme.

M. Wagner choisit pour sujet exclusif de ses pièces des légendes. Il faudrait des raisons bien graves pour circonscrire aussi étroitement le terrain de l'opéra, et celles qu'il donne ne persuaderont personne. On peut demander si ce qu'il appelle une action plus simple n'est pas une action pauvre, insuffisante. Sans doute l'action doit se développer par des motifs empruntés au cœur humain, mais il n'est point besoin de détailler ces motifs dans des scènes dont la longueur offre des dangers sérieux au compositeur et aux chanteurs, quel que soit leur talent.

D'ailleurs, une légende se rapporte nécessairement à un temps donné, et, comme telle, elle se trouve placée sur le terrain de l'histoire ; mais nous ne croyons pas du tout qu'elle ait l'avantage de « comprendre exclusivement ce qu'une époque ou une nation a de purement humain ; » bien au contraire : aux éléments historiques elle en ajoute d'autres provenant des croyances, des superstitions, des préjugés particuliers à une époque, et qui souvent n'ont rien de purement humain.

Il est une foule d'images bibliques, admirables de sens et de poésie, mais qui, représentées par le dessin ou la peinture, deviendraient incohérentes ou grotesques. De même, une légende peut être fort belle et se prêter mal à une représentation scénique. La légende de *Tannhäuser*, est, dans ce cas, plus que toutes les autres, traitée par M. Wagner.

Un des défauts de cette légende, c'est le fond allégorique. L'allégorie n'est qu'un jeu d'esprit ; elle est par conséquent étrangère à la musique. L'opéra, à son origine, en France et en Italie, fut mythologique et allégorique, et cette forme est

vieillie désormais, parce qu'elle est peu dramatique et peu musicale. Le sujet de la *Flûte enchantée* [*Die Zauberflöte*], un des opéras les plus populaires en Allemagne, est allégorique en grande partie ; mais c'est précisément une preuve en faveur de notre thèse.

Obligé plus d'une fois d'accepter des textes médiocres dont il reconnaissait les défauts mieux que personne, Mozart possédait le tact le plus exquis pour discerner les qualités musicales d'un poème, le talent le plus admirable pur en tirer parti. Ce n'est nullement sur les banalités allégoriques du texte qu'il a basé sa conception musicale, et ce chef-d'œuvre est, sans aucune exagération, un tour de force dont lui seul était capable.

Un autre côté de la légende aussi défavorable que l'allégorie, ce sont les tendances dogmatiques.

Dans l'opéra de la *Juive*, Eugène Scribe n'a eu garde de faire d'Eléazar un israélite fanatique détestant les chrétiens par pur attachement aveugle à la loi de Moïse ; au contraire, il lui fait déclarer, dès les premières paroles, la principale et légitime cause de sa haine implacable : « Par vous, sur le bûcher et me tendant les bras, j'ai vu périr mes fils ! » Dès ce moment, Eléazar devient le rôle le plus musicale de la pièce ; avec Rachel, il suffit pour en soutenir l'intérêt dramatique, malgré les défauts qu'on y peut d'ailleurs remarquer, car le cardinal est un personnage à double face, et Léopold, ce grand vainqueur des Hussites, se conduit avec la couardise la plus insigne.

Prenons un autre exemple. Que Bertram ne soit point le père de Robert le Diable, et que celui-ci, au dénoûment, se trouve placé entre un démon vulgaire voulant l'entraîner au mal, par pure méchanceté diabolique, et Alice lui parlant, non de sa mère, mais du pape, du salut et de l'enfer : à coup sûr, le côté musical de la pièce y perd considérablement.

Cette dernière remarque n'a pas entièrement échappé à M. Wagner ; Tannhäuser, au deuxième acte, revenu de son exaltation impure, se reproche d'avoir souillé d'une pensée coupable « l'ange que le ciel lui a envoyé, » et, au troisième acte, c'est encore le nom d'Elisabeth qui le retient au bord de l'abîme, absolument comme Robert est sauvé par le souvenir de sa mère. Malheureusement, M. Wagner a trop peu tiré parti de cette idée ; le dogme et l'allégorie ont tout gâté.

Qu'est-ce que Vénus ? C'est une divinité païenne, une pure abstraction ; puis, c'est un suppôt de l'enfer entraînant les hommes à leur perte, apparaissant dès qu'on l'appelle, et disparaissant au premier nom venu de sainte qu'on prononce : c'est, avec tout cela, une femme, et ce n'est certes pas là son côté le plus avantageux. Qu'est-ce, d'ailleurs, que cette grotte mythologique, siège « d'une volupté impie ? » Wolfram et Elisabeth sont des rôles un peu pâles et trop effacés ; Tannhäuser n'est qu'un débauché plein de bonnes intentions, très peu solides ; c'est un personnage trop pauvre pour supporter à lui seul tout le poids de la pièce. A part ces défauts, le poème offre des situations très favorables à la musique ; mais quelle en est l'idée fondamentale ? Est-ce celle-ci : que l'homme qui a sacrifié à Vénus est damné, si quelque sainte ne l'aime, ne prie et ne meurt pour lui ? Ou bien que « dans les feux d'enfer du saint pardon renaît la fleur ? » Qu'y a-t-il de purement humain dans tout cela ?

C'est surtout à la fin de la pièce que la signification dogmatique de la légende devient insoutenable. Ne voilà-t-il pas le bon Dieu faisant un miracle en jouant sur les mots ! Le salut éternel d'un homme tient-il donc à une fleur de rhétorique ? Car enfin, si le souverain pontife avait damné Tannhäuser purement et simplement, sans aucune image, le malheureux était voué à l'enfer « pour jamais, » et toutes les prières d'Elisabeth n'y eussent rien pu faire.

Autre chose est l'allégorie et autre chose la féerie. Le monde féerique n'est qu'un calque poétique du monde réel ; mais ni Vénus, ni les miracles apocryphes n'appartiennent à ce monde-là. Armide, malgré sa qualité de magicienne, est une femme, et une femme d'autant plus éprise de Renaud qu'elle a passé de la haine à l'amour. Eh bien ! essayez de mettre à sa place la Vénus de la légende demandant à Tannhäuser, qui veut la quitter, s'il regrette à ce point d'être un dieu et lui vantant « le prix le plus sublime de l'amour, » la volupté impie !

Dans l'opéra de *Lohengrin*, une pure et noble jeune fille devient, pour une erreur bien pardonnable, victime des machinations d'une hideuse et infâme sorcière, grâce à la position fautive faite au héros principal de la pièce, par une fatalité bizarre et injuste, attachée au soi disant vase sacré du Graal.

D'ailleurs, M. Wagner ou les auteurs à qui il emprunte ses légendes n'y introduisent-ils pas des éléments étrangers ? Si Tannhäuser meurt catholique orthodoxe, illuminé par la grâce, Iseult meurt philosophe et panthéiste : « Dans les grandes ondes de l'Océan de délices, dans la sonore harmonie des vagues de parfums, dans l'haleine infinie de l'âme universelle, se perdre, s'abîmer, sans conscience, suprême volupté ! »

Est-ce l'orthodoxie ultramontaine ou la psychologie panthéiste qui est « ce que l'esprit humain peut concevoir de plus profond et de plus grand » et ce dont le culte doit être célébré dans l'opéra ?

Gardons-nous d'imiter ceux qui transportent l'opéra dans l'église ; mais gardons-nous aussi d'introduire dans l'opéra ce qui n'appartient qu'à la chaire du prédicateur ou de métaphysicien.

En vérité, M. Wagner est trop sévère pour les poèmes d'opéras français. Les défauts qui ont provoqué le mot : *Ce qui ne peut pas se dire, on le chante*, résultent moins des vices du genre opéra même, que de la difficulté de créer une pièce irréprochable sous le rapport littéraire et dramatique, en même temps que favorable à la composition musicale. « Dans un opéra, disait Mozart, il faut absolument que la poésie soit la fille très obéissante de la musique. Le mieux est qu'un compositeur qui connaisse le théâtre, et soit en état de donner lui-même des indications, se réunisse avec un poète judicieux... » Mozart appelait cette réunion un vrai phénix. A défaut de ce phénix, il faut bien que la musique ne soit pas trop exigeante pour sa très obéissante fille. Les pièces de M. Wagner ont droit à la même indulgence ; nous n'en voulons pour preuve que le dialogue des deux amants au deuxième acte de *Tristan et Iseult* [*Tristan und Isolde*], avec les interminables jeux de mots sur le jour et la nuit, et les considérations sentimentales sur la conjonction *et*. Assurément, ce que M. Wagner fait chanter là ne pourrait point se dire.

Nous n'avons assisté qu'à la troisième et dernière représentation de *Tannhäuser*, et il nous a semblé que si, à Paris, on a violemment tranché la

question au lieu de la résoudre, l'Allemagne pourrait bien n'avoir point tort l'en agir différemment. Le jugement d'un pays où l'on joue, où l'on chante, où l'on écoute les opéras de Bellini, d'Adolphe Adam, d'Offenbach à côté de ceux de C.-M. de Weber [Carl Maria von Weber], de Mozart et de Richard Wagner ne saurait, pour le moins, être accusé de prévention ou de partialité.

Nous donnerons incessamment une analyse de la partition de *Tannhäuser* ; mais, en attendant, qu'on nous permette de citer les lignes suivantes :

« L'œuvre du musicien, dans un opéra, ne saurait en aucun cas être jugée complètement de prime abord ; elle a droit à être longtemps examinée, méditée, étudiée, à plus forte raison lorsque ce musicien est, dit-on, novateur... »

« Quelles que soient les prétentions qu'on ait aujourd'hui à tout *comprendre* de prime abord, hommes et choses, nous sera-t-il permis de faire remarquer que Haydn n'avait pas entièrement compris Mozart, que Mozart n'avait pas entièrement compris Beethoven, que Beethoven n'a pas été compris de Cherubini, que Rossini n'a point compris Wagner, et que ce dernier n'a pas été compris de Beethoven ?

« Il nous semble que, par cela seul qu'un critique qui parle toujours en son nom personnel déclare une œuvre musicale inintelligible pour lui, il s'interdit le droit de la juger, droit qu'il ne pourrait évidemment s'attribuer que dans le cas où il serait sûr que son intelligence n'a pas été en défaut ; que jusque-là, se hâter de condamner un ouvrage quelconque, c'est violence précepte de justice éternelle qui veut que l'on s'abstienne de juger avant d'avoir entendu. »

Ces réflexions, que nous approuvons pleinement, n'ont pas été écrites à l'occasion de *Tannhäuser*, comme on le pourrait croire ; elles auraient pu l'être au sujet de trente autres ouvrages. Nous les avons empruntées à un livre publié pour la défense de l'opéra de *Benvenuto Cellini*, représenté à Paris, il y a une vingtaine d'années, et dont le compositeur est, lui aussi, un musicien de l'avenir, ce qui signifie, en d'autres mots, qu'il est comme M. R. Wagner, le zélé disciple de Gluck, de Beethoven, de Spontini, de C.-M. de Weber [Carl Maria von Weber]. Le titre du livre est : *De la Musique italienne* ; l'auteur est M. J. d'Ortigue ; le musicien de l'avenir, à qui le présent finira peut-être par accorder la justice qu'il mérite, c'est M. Hector Berlioz.

JOHANNES WEBER.

***Le Temps*, 13 julliet 1861, p. 1-2.**

Title of journal	Le Temps
Date	13 julliet 1861
Day of week	samedi
Printed date correct?	Yes
Inclusive page nos.	1-2
Full title of article	Critique musicale
Subtitle of article	Du système de M. Richard Wagner
Signature	Johannes Weber
Author's full name	Johannes Weber
Pseudonym?	No
Placement in text	Front-page feuilleton