

IMPRESSIONS DE RICHARD STRAUSS SUR LA PREMIÈRE MISE
EN SCÈNE DE «TANNHÄUSER» A BAYREUTH 1891

Monsieur,

Au cours de l'été dernier, il m'a été donné d'entendre ou de lire bien des inepties à propos des festivals, et surtout au sujet de l'incomparable réalisation de «Tannhäuser». Ces jugements émanaient de gens qui croient tout mieux savoir que les autres, mais qui jamais n'ont montré qu'ils savaient mieux faire ni, du moins, présenter de façon concrète des suggestions en vue de mieux faire. Après une série

d'arguments raffinés, ces messieurs les critiques, — chose qui m'a frappé —, avaient prétendu que «Tannhäuser», n'étant pas un drame, exigeait une exécution conforme «aux lois» de l'opéra, mais ont daigné reconnaître, de façon presque unanime, que l'orchestre des festivals, dans ses interprétations, s'était révélé de qualité supérieure. Vraiment, ces messieurs sont bien bons d'avoir su trouver, dans la représentation de «Tannhäuser» à Bayreuth, un point sur lequel, malgré tout, il n'y eût pas trop à redire. Toutefois, leur compliment ne vaut pas grand'chose si l'on songe à l'emploi qu'en font ces mêmes critiques lorsqu'ils se chargent d'écrire un compte-rendu après telle ou telle séance donnée à l'Opéra de leur ville natale; toujours ils terminent leurs articles par une formule stéréotypée, à peine modifiée selon le cas, qu'il s'agisse d'«Asraël» à Dresde, de «Manon» à Vienne, de «Cavalleria» à Berlin, ou de la «Rose de Strasbourg» à Munich, ce qui donne à peu près: «Sous la baguette experte et compétente de notre cher (et parfois même «génial») X . . . , les chœurs et l'orchestre ont assuré une exécution de qualité supérieure.» Or, le mot «supérieur» ne veut rien dire de plus que supérieur, et j'ai eu beau chercher dans tous les dictionnaires, je n'ai pas réussi à trouver un comparatif de «supérieur» qui le rende supérieur à lui-même. Voilà bien le hic! Etant donné le respect que je dois à notre vaillante critique musicale, je ne puis m'empêcher de supposer qu'il y a, dans cet emploi ambivalent de «supérieur», une petite négligence de style, et rien de plus; en effet, ces messieurs n'ont tout de même pas osé comparer pour de bon les réalisations de leurs orchestres locaux avec celles de l'orchestre de Bayreuth? — Nous admettons que, dans les théâtres en question, si l'exécution de la partie d'orchestre méritait d'être qualifiée de «supérieure», c'est parce qu'elle y était . . . supérieure à la réalisation de la partie scénique; dans ces conditions, pour le cas qui nous occupe, il s'agirait de savoir comment s'est montrée «supérieure» aux autres interprétations orchestrales celle qui a assuré le succès de «Tannhäuser» au Palais des festivals, autrement dit comment, par la perfection de son style, elle donnait l'idée la plus exacte des intentions du maître.

Selon Richard Wagner, le problème essentiel que pose l'opéra consiste à faire concorder la tendance dramatique et la tendance musicale; le maître donne le nom de «style» à cette concordance. Si l'on me permet d'employer ici le terme de «tendance» à propos de la reproduction de l'œuvre d'art, il en résulte qu'une représentation conforme au «style» de l'œuvre (de «Tannhäuser», par exemple), posera comme condition essentielle, au départ, l'existence d'une tendance dramatique et, en même temps, d'une tendance musicale, puis, enfin, la fusion qui fera concorder ces deux tendances. Evidemment, pour les chefs d'orchestre de nos divers Opéras, c'est souvent une tâche bien difficile, généralement même irréalisable, que d'assurer la fusion de leur tendance musicale avec l'élément dramatique, d'autant plus que, s'il faut en croire mon expérience personnelle, nulle part, sinon aux festivals de Bayreuth, le côté dramatique de l'œuvre ne fait valoir ses droits. Puisque aucun impératif d'ordre dramatique ne vient jouer le rôle de trouble-fête, l'orchestre s'en

donne à cœur-joie, comme s'il n'y avait jamais rien eu d'autre au monde que les concerts d'abonnement du dimanche; quant aux malheureux acteurs qui s'évertuent sur la scène, les voilà réduits à n'être plus que des chanteurs. Or, l'aspect scénique, dramatique de «Tannhäuser» a pris pour la première fois tout son relief en 1891, à Bayreuth, grâce à une magnifique présentation qui mettait vivement en lumière toute la valeur poétique et tragique de cet ouvrage grandiose et lui permettait enfin d'obtenir, avec un maximum d'expression, un maximum d'émotion auprès du public. Ces conditions idéales formaient la base indispensable pour l'édifice sonore grâce à laquelle on pouvait espérer traduire correctement les composantes musicales du chef-d'œuvre, en particulier la partie confiée à l'orchestre.

Permettez-moi d'éclairer cette opinion à la lumière de quelques exemples. Le maître lui-même, au tome VII de ses Oeuvres complètes, déclare que tout opéra se mue en un «chaos des plus déconcertants» dès que son support dramatique menace de s'estomper, en raison même de la diversité des ressources artistiques qui ont présidé à sa confection. «Car, dit Wagner, la musique ne saurait, dans l'opéra, exercer son pouvoir à l'état pur, du moment que l'action du drame demeure obstinément obscure.» Si nous demandions à un spectateur de la Bacchanale (selon la version parisienne) de nous donner sincèrement son avis sur l'impression d'ordre musical qu'il en a ressentie en l'écoutant dans le cadre d'un de nos grands Opéras de province, il ne manquerait pas d'avouer qu'il n'a entendu à ce moment-là qu'un vacarme désagréable, aussi barbare que confus. L'orchestre, emporté alors par son rythme endiablé, se donne généralement un mal fou pour essayer de s'adapter aux déplacements des figurants qui, de leur côté, se conforment à une chorégraphie conçue pour un mouvement beaucoup plus modéré. Au milieu des musiciens, dans tout l'éclat d'un fortissimo absolu, règne en maître incontesté le «tyran de la baguette» (je reprends à cette occasion un mot inventé pour nous par Franz Liszt); pendant ce temps, sur le plateau, toute la troupe exécute ses figures de ballet, ses sauts et ses entrechats, avec un calme imperturbable, selon la tradition la plus démodée, sans chercher à rien y comprendre. Il va sans dire que, de nos jours, en face d'une telle conception du théâtre, il est désormais impossible d'obtenir l'adhésion d'un spectateur, aussi naïf, aussi primitif qu'il soit. Bref, par la faute de ces conditions, la scène de la Bacchanale a perdu toute sa force suggestive. Bien entendu, nos astucieux critiques n'ont pas manqué de trouver la cause profonde de ce phénomène. On aurait pu l'expliquer par l'incompatibilité entre la réalisation scénique du drame et les intentions de l'auteur ou, mieux encore, reconnaître qu'aucune des intentions de Wagner n'avait été prise en considération, bref: dépister la vraie cause du mal. Mais il n'en était pas question. D'autre part, il eût été tout de même un peu exagéré de reprocher au compositeur de «Lohengrin», de «Tristan» et des «Maîtres Chanteurs» d'avoir commis une bétise impardonnable sur le plan musical en remaniant la première scène de son «Tannhäuser». Alors, à quel saint ces messieurs allaient-ils se vouer? Un de leurs vaillants champions, diplômé d'une académie berlinoise,

expert dans l'art de compulsurer les paperasses, finit par découvrir dans un vieux lexique (d'origine plus ou moins exotique) l'euphémisme dont ils avaient besoin: «différence de style». Résultat: la musique du nouveau «Venusberg» ne convenait plus au «Tannhäuser» de la première manière, en raison de son style nouveau, apparenté à «Tristan». Attention: seule la musique entrait en ligne de compte! Car on pouvait aussi bien tourner ses regards vers la trame poétique et dramatique de la Bacchanale, ou même vers la scène suivante entre Vénus et Tannhäuser, et les prétendre en désaccord avec le premier texte de «Tannhäuser». Or, il faut reconnaître que ces braves gens, en dépit de toutes leurs belles intentions, n'en sont encore jamais arrivés à soutenir une thèse aussi téméraire et dépourvue de sens. Donc, c'est une chose entendue, personne ne se risque à insinuer qu'au cours de la première scène (scène unique, à l'origine, du «Tannhäuser» primitif), Wagner poète et Wagner musicien (comme s'il y avait lieu de les dissocier!) pour une fois, n'ont peut-être pas réalisé une collaboration parfaite. On n'essaie pas davantage de présenter sous un jour défavorable les moyens d'expression utilisés par le compositeur pour cette scène, comme s'ils avaient été impropres à bien traduire l'inspiration du poète. Par conséquent, puisque la modification de la première scène, sur le plan poétique, s'adaptait parfaitement au premier texte de «Tannhäuser», selon toute évidence, la musique de la première scène s'accordait de façon semblable avec la musique de «Tannhäuser» prise dans son ensemble, — à condition, évidemment, d'assurer à la partition une exécution correcte, conforme au style de l'ouvrage, ce qui implique, sur scène, une représentation assez fidèle des intentions de l'auteur dramatique, par permettre au chef d'orchestre de tenter avec succès une synchronisation des deux plans. — Quelle impression incomparable a produite, par contre, à Bayreuth, la scène de la Bacchanale!

Là, nous avons rencontré l'harmonie absolue entre la plastique vivante, entre l'esthétique grecque en mouvement et son écho émouvant par la voix de l'orchestre moderne, fusion dont le style parfait atteignait aux plus hauts sommets de l'art. A la vue de cette scène du début de «Tannhäuser», dans sa présentation bayreuthienne, le spectateur pouvait vraiment affirmer: oui, voilà bien le palais de Vénus; j'aurai eu réellement sous les yeux un reflet de la joie de vivre telle que la concevait le monde de l'Hellade! A la fin du premier acte et pendant tout le second, ce même public a été plongé dans l'atmosphère chevaleresque du culte médiéval de la Vierge; puis, au début du troisième acte, un frisson mystérieux s'est emparé de lui tandis que le rayonnement de la pensée chrétienne, sous son aspect le plus élevé, baignait le drame entier d'une lumière surnaturelle. A tout instant, les yeux, l'oreille et le cœur du spectateur ont été comblés au même titre. Il a intensément vécu ce drame splendide, sublime, qu'on lui a présenté avec une perfection ineffable et dont le créateur a su utiliser, avec un égal bonheur, tous les moyens d'expression que lui offraient, en vue d'une concordance idéale, les arts plastiques, la peinture, la poésie et la musique. D'un seul coup, toutes les prétendues «différences de style» se sont

trouvées réduites à néant comme une «poussière de cosmos»; il ne restait désormais plus qu'un seul argument à la critique, encore fallait-il l'inventer: soutenir que le Vénusberg constituait, dans le «Tannhäuser» wagnérien, une anomalie inacceptable. — Les lois merveilleuses qui régissaient l'esthétique de l'antiquité, donc celle de sa danse, telle qu'elle nous est apparue à Bayreuth, ont guidé l'exécution de la partition d'orchestre. Il n'y avait qu'à leur obéir pour trouver le mouvement adéquat, mouvement modéré, bien différent de celui qu'on adopte d'ordinaire ailleurs. De cette façon, les rythmes dansants abstraits, ceux que devait suggérer l'orchestre, prenaient toute leur valeur, c'est-à-dire celle que l'action scénique exigeait d'eux. De l'observation de ces lois antiques naissait spontanément le caractère obligatoire de l'exécution orchestrale. «C'est, nous dit Wagner, en choisissant et en déterminant le mouvement d'une œuvre qu'un chef d'orchestre nous permet de constater d'emblée s'il a compris ou non ce qu'il va faire jouer. Pour un bon musicien, c'est là l'essentiel, car, tandis qu'il approfondira l'ouvrage en question, ce mouvement qu'il a choisi l'acheminera tout naturellement vers l'exécution la plus exacte. En effet, lorsqu'il s'agit d'un chef d'orchestre, le choix d'un tempo adéquat implique forcément une conception clairvoyante de la future exécution.» [A propos de cette question du mouvement à adopter, que l'on veuille bien se reporter à ce que dit le maître lui-même au tome VIII de ses Oeuvres complètes, p. 349 et p. 350, sur «ceux qui traînent et ceux qui s'emballent», et, de même, sur la différence énorme que l'on constate dans l'interprétation, selon que l'on observe un mouvement modéré ou qu'on adopte un train d'enfer.] — Le choix d'un mouvement convenable est donc la condition primordiale d'une exécution parfaite, conforme aux intentions du compositeur. Même en faisant abstraction des composantes qu'apportent la qualité et le nombre des exécutants, l'expérience que possède l'orchestre, la personnalité de son chef, de tempérament plus ou moins vif, plus ou moins calme, doté, entre autres, d'un sens individuel du rythme, etc., il faut néanmoins tenir compte tout particulièrement de certains éléments qui, dans le cadre du drame, se trouvent influencer le mouvement [et par là, l'exécution] de l'orchestre, à savoir: 1^o l'interprétation du chanteur; son naturel, ses moyens vocaux, son intelligence du texte qu'il chante, son aptitude plus ou moins grande à prononcer nettement et à bien détacher les mots. — Prenons, par exemple, le rythme modéré sur lequel le chevalier exécute son hymne à Vénus, hymne que, pour la première fois, j'ai enfin entendu chanter correctement à Bayreuth par l'interprète du rôle de Tannhäuser. Ce mouvement est d'une extrême importance pour celui de l'ouverture, car tout le motif central en si majeur, qui se fait entendre dans l'allegro de l'ouverture, s'il est joué trop vite, a même l'air d'être mal instrumenté, étant donné qu'il est alors impossible aux altos et aux violoncelles d'exécuter leur partie d'accompagnement. De ce fait, comme j'en ai été témoin bien des fois en écoutant ailleurs l'ouverture de «Tannhäuser», on n'entend plus que le chant et la basse; les parties intermédiaires disparaissent complètement. D'autre part, on sait quelle importance considérable prend

le choix d'un mouvement adéquat (sans parler de l'exécution) dans la prière d'Elisabeth: «Pour lui, j'implore . . .», en raison de sa présence dans le prélude de troisième acte, même importance pour son grand air du deuxième acte, qui figure déjà dans le prélude du deuxième acte.

2^o Les aptitudes dramatiques des interprètes: j'entends par là leur capacité à traduire par une représentation vivante le langage plastique de l'orchestre; (ce langage, notons-le, est un élément d'importance dans «Tannhäuser», bien plus qu'on ne pouvait l'imaginer avant sa représentation à Bayreuth). Je me contenterai de rappeler ici certaines interprétations (admirables au point de vue scénique et sur le plan musical), des préludes qui précèdent les trois hymnes dédiés par Tannhäuser à Vénus, et, dans le duo du deuxième acte, de l'intervention de Tannhäuser commençant par: «C'est au dieu de l'amour que tu dois rendre hommage.» On ne saurait pas oublier non plus la concordance merveilleuse qui se manifesta dans les attitudes des acteurs et leur écho à l'orchestre avant que ne se fissent entendre ces paroles de Vénus: «Comment l'aurais-je obtenu», celles d'Elisabeth: «Levez-vous», puis: «Pardonnez, je ne sais quelles paroles m'échappent», enfin celles du landgrave: «Je te rencontre donc ici, dans cette salle» et «Qu'il en soit ainsi . . . Le prodige que le chant a préparé». On pourrait, outre ces instants inoubliables, en citer beaucoup d'autres encore, par exemple, l'imposant jeu de scène qu'effectue le landgrave avant de prononcer ces paroles: «Un crime affreux a été commis». A tout moment, on avait affaire à une interprétation dramatique d'une rigueur absolue qui trouvait dans l'orchestre sa traduction la plus subtile pour aboutir à un effet saisissant. — Au premier acte, avant que Wolfram n'attaquât sa phrase: «Tu luttais vaillamment contre nous», il s'est produit, sur la scène de Bayreuth, parmi les chevaliers-trouvères, un frémissement d'une extraordinaire discrétion et je parierais bien qu'alors, aucun des spectateurs, captivés par le déroulement de l'action dramatique, n'a remarqué à quel point le chef d'orchestre a ralenti le mouvement de la brève ritournelle qui s'exécute, pendant ce temps, à l'orchestre. De même, il est tout naturel que le chef d'orchestre ait voulu élargir, jusqu'aux limites du possible, le passage qui accompagne la lente sortie d'Elisabeth, étant donné que l'artiste chargée de ce rôle était capable de régler ses attitudes sur l'orchestre avec un calme admirable empreint de solennité. —

3^o Les dimensions de la scène: d'une grande importance, par exemple, pour les chœurs des pèlerins (qui doivent demeurer continuellement en mouvement et non faire, en passant devant la statue de la Vierge, une belle petite révérence qui détourne l'attention du public de l'action principale, ainsi que le veut, en revanche, la mise en scène «raffinée» de certains théâtres lyriques); la même remarque peut s'appliquer au départ d'Elisabeth au troisième acte. — 4^o Formation dramatique et musicale des chœurs, nombre de leurs membres. — Que l'on se rappelle à ce sujet la merveilleuse pureté de la langue et la perfection rythmique qui caractérisent les chœurs des nobles invités du deuxième acte; c'est sur eux que le chef d'orchestre s'est réglé pour trouver le mouvement et le style d'exécution qui convenaient le mieux à la

marche qui précède l'entrée, avant que retentissent les chants du chœur. Autre exemple: le chœur des pèlerins au troisième acte, exécuté à la perfection; c'est lui qui, selon l'opinion même de Wagner au tome V des Oeuvres complètes, p. 142, détermine de façon décisive le phrasé du début de l'ouverture, tout au commencement de l'ouvrage: enfin l'élan d'enthousiasme qui soulève les chevaliers tous ensemble (à la fin du 2e acte), lorsque le landgrave adresse à Tannhäuser l'exhortation qui lui laisse entrevoir une solution rédemptrice: «Pars avec eux en pèlerinage...» C'est uniquement en raison de la mise en scène de ce tableau (d'une vie et d'une intensité dramatique incroyable, comme on n'en réalise nulle part, sinon à Bayreuth) que Mottl s'est permis d'accélérer sans hésitation à cet endroit, et à juste titre, le mouvement initial. — Notons en passant, à titre d'exception intéressante, le mouvement nettement plus lent (selon le métronome, cinquante à la noire) qui a été adopté pour le récit de Tannhäuser, lorsqu'il apparaît dans le prélude du troisième acte, comparé à celui de soixante à la noire, qui est le sien au cours de l'acte. Mais cette anomalie s'explique par le caractère épique du récit, lequel s'oppose au fait réel vécu que doit suggérer le prélude. D'ailleurs, Wagner lui-même a donné à ce dernier un titre séparé, à savoir: «Pèlerinage de Tannhäuser».

Ces quelques exemples que je viens d'exposer plus haut disent clairement combien il est difficile d'exécuter correctement les parties symphoniques, purement instrumentales, de la partition de «Tannhäuser». Aucune des œuvres ultérieures de Wagner ne pose au chef d'orchestre, sous cet angle spécial, un problème aussi complexe que celui qu'il lui faut résoudre pour bien interpréter l'ouverture et les préludes du deuxième et du troisième acte de «Tannhäuser»; il doit, en effet, réussir à fondre en un alliage homogène toute une série d'éléments symphoniques que leur auteur a voulu opposer les uns aux autres pour provoquer les plus violents contrastes. Afin de grouper certains détails que j'ai cités auparavant, j'énumérerai maintenant les passages du drame dont le mouvement et l'interprétation conditionnent à l'avance, selon la valeur qu'ils prendront sur scène, ceux que l'orchestre devra adopter: ce sont, pour l'ouverture, le chœur des pèlerins, la Bacchanale, l'hymne à Vénus, et l'appel de Vénus à Tannhäuser; «Viens, mon bien-aimé!» Pour le prélude du deuxième acte dont le mouvement se règle, pour l'essentiel, sur l'air d'Elisabeth, citons, outre les thèmes compris dans cet air, le motif qui, dans le finale du premier acte, suggérant un bonheur radieux, annonce l'approche de Tannhäuser. Mettons sur le même plan la malédiction de Vénus: «Pars, cherche ton salut, sans le trouver jamais», étroitement juxtaposée aux arabesques désinvoltes des violons qui expriment la joie exubérante de la chasse en forêt («la terre l'a reconquis»). Pour le prélude du troisième acte, nous retiendrons les motifs du chœur des pèlerins, ceux d'Elisabeth, d'abord en prière, puis mourante, faisant le sacrifice de sa vie — motifs auxquels s'opposent, parfois sans la moindre transition, celui du pape, de la malédiction papale et, enfin, celui de Tannhäuser pénitent. Il s'agissait là de présenter avec la netteté voulue ces contrastes si frappants, fidèlement conformes à leur caractère

scénique, puis de les résoudre en une unité parfaite, il fallait donc utiliser à propos l'art des transitions et savoir adapter, sans exagération, aux exigences esthétiques, les mille ressources du mouvement. Un seul chef d'orchestre pouvait réussir dans une telle entreprise, ce chef doté d'un pouvoir génial, c'est Félix Mottl, que secondait l'orchestre des festivals, ensemble d'artistes dont la formation musicale se joue de toutes les difficultés techniques et qui possède, en outre, un don extraordinaire d'intelligence musicale. Grâce à cette qualité, le chef d'orchestre peut se permettre de suivre à son gré, avec tout l'élan souhaitable, aussi bien la déclamation de tel ou tel chanteur que la progression de l'action sur la scène; intimement pénétré de la structure du drame, il en connaît les exigences et rien ne l'empêche désormais de les reproduire dans son plein rayonnement, avec toutes les ressources de sa sensibilité personnelle. — Il y a, dans la partie d'orchestre de «Tannhäuser», un côté original que je voudrais également signaler, c'est la valeur exceptionnelle donnée à certains éléments solistes. Ce caractère s'explique en partie par la survivance de l'héritage de Weber. Il n'est pas sans poser bien souvent, sur le plan individuel, de graves problèmes à résoudre aux musiciens, mis ainsi en vedette, qui doivent, au plus haut degré, faire preuve de sentiment, de sûreté et de délicatesse dans leur exécution. Félix Mottl a su triompher de cette difficulté comme des autres, avec un tact que seul pouvait posséder un chef imprégné au plus haut point du poème dramatique wagnérien. Dans l'ouverture, il a donné un relief fantastique à la phrase des clarinettes et, de même, aux soli des hautbois dans les préludes du second et du troisième acte. Cette ambiance musicale faisait presque surgir du néant, sous les yeux des auditeurs, les personnages dramatiques dont le destin, quelques instants plus tard, allait, du haut de la scène, captiver le spectateur baigné d'harmonie, le transporter dans un autre monde et l'enlever au-dessus des contingences quotidiennes. Seul un artiste aussi sensible, aussi subtil que Mottl pouvait se risquer à élargir autant qu'il l'a fait à Bayreuth le mouvement à six quatre du prélude du troisième acte. En effet, il était certain de pouvoir communiquer même aux cuivres, par le rayonnement de son feu intérieur, la vigueur indispensable pour maintenir le «motif du pape» au triple degré du fortissimo, selon le désir formel de Wagner, sans qu'il fût nécessaire de revenir à un mouvement plus rapide. — En résumant la moisson des souvenirs que j'ai rapportés l'an dernier de la représentation de «Tannhäuser», je constate qu'en général, le caractère le plus frappant, celui qui a le plus contribué à me laisser une impression inoubliable, c'est la perfection absolue du style qui présidait à l'exécution de la partition de «Tannhäuser». Il est en fait bien rare de rencontrer une telle concordance entre la tendance dramatique et l'inspiration musicale. La première condition pour l'atteindre, c'était comme à Bayreuth, de se soumettre aveuglément à la volonté du maître et de l'exécuter en toute conscience. Cette obéissance constituait, dès la première minute, un rempart contre toute intrusion arbitraire, quelle qu'elle fût, — protection bien salutaire, car l'arbitraire va toujours de pair avec l'incompréhension. Ainsi se trouvaient sauvegardées, au profit de la

représentation tout entière, l'impression de dignité sublime et la sobriété émouvante qui, en définitive, doivent caractériser toute manifestation d'art authentique. — Il est très difficile de traduire par des mots des impressions d'essence artistique. Aussi n'en avais-je point l'intention lorsque je ressentis le besoin de rédiger ces quelques souvenirs. Mais je sais que peu de privilégiés ont eu, l'an dernier, comme moi le rare bonheur de pouvoir se préparer aux représentations véritables en assistant aux répétitions des festivals. Cette faveur nous a rendus plus sensibles aux beautés et aux finesses prodiguées à Bayreuth. Nos yeux et nos oreilles, déformés par l'incurie centenaire dont l'opéra a été victime, demandaient à être rééduqués pour pouvoir en jouir. J'ai pu souvent constater, à mon grand regret, la réaction d'un nombre important de spectateurs qui n'avaient pu assister à une répétition préalable avant d'entendre la véritable représentation: en face de ce «Tannhäuser» qui soudain se présentait à eux sous un aspect totalement différent de celui qu'ils connaissaient depuis 50 ans, ils se sentaient littéralement perdus. D'une part, ils ne pouvaient se consoler de l'absence d'une foule d'éléments traditionnels qui leur étaient chers (aussi stupides qu'ils aient pu être); d'autre part, ces adeptes de l'ancienne conception n'étaient pas encore capables d'estimer pleinement à leur juste valeur les splendides innovations qui leur étaient offertes dans le décor bayreuthien. Ils ne voulaient pas admettre que cette pureté absolue de style ait en réalité permis de faire ressusciter le vrai «Tannhäuser» de Wagner, tel que l'avait conçu son auteur. «Tannhäuser», naguère simple opéra, avait retrouvé une nouvelle vie sous sa forme de drame. Eblouies par l'éclat radieux de ce renouveau, les «lois intangibles» de l'opéra se virent bientôt forcées de battre en retraite, entraînant à leur suite les poncifs périmés qui imposaient à tel passage, tel mouvement, et à Elisabeth, un âge canonique immuable, sans parler d'autres fantômes poussiéreux qui, en nombre imposant, regagnèrent leurs pénates dans les recoins hospitaliers des plus nobles scènes de province. — Peut-être, et j'en serais heureux, cette brève étude aura-t-elle la chance de rendre quelque peu service aux «hommes de bonne volonté» qui entreprendront cet été le pèlerinage de Bayreuth. Je voudrais tout au moins les inciter à comprendre quel est le mérite essentiel de ces représentations de «Tannhäuser». Car il ne s'agit pas là de permettre à des virtuoses de se produire isolément, (d'autant plus que leur formation n'en a pas encore fait des virtuoses); il ne s'agit pas non plus d'entendre de «grandes voix», ni rien d'autre de ce genre; on vient là pour avoir la révélation de ce qu'est la pureté, la perfection du style dans le sens que j'ai analysé plus haut. Quoi qu'il en soit, je n'abandonne pas l'espoir de voir finalement le public découvrir tout seul le fin mot de l'histoire, c'est-à-dire pourquoi on se rend à Bayreuth et pourquoi on y organise chaque été des festivals. Que voulez-vous, il faut, bon gré mal gré, s'armer de patience, puisqu'en Allemagne toute chose demande un peu plus de temps qu'ailleurs!

Avec l'assurance de mon amitié et de mes sentiments sincèrement dévoués

Weimar.

Richard Strauss