précurseur de la scène des Nornes, a de bien beaux passages ! — le troisième acte de *Siegfried* est, en effet, avec le deuxième du *Crépuscule des Dieux*, ce qu'il y a de moins réussi dans la tétralogie. C'est pour cela, sans doute, que les chefs d'orchestre parisiens l'ont donné à satiété, afin de mieux dégoûter leur public du wagnérisme.

Quant au Siegfried, il nous venait d'Allemagne, appelé en hâte pour remplacer Lafarge. Il s'appelait Stoltzenberg. Bien malin serait celui qui pourrait dire comment il a « chanté » ; M. Stoltzenberg n'a pas daigné le faire : il a « dit » son rôle. Sa voix a émis, de façon continue, des sons non timbrés, lancés avec une déconcertante autorité, mais dans lesquels il était impossible de démêler la moindre émission phonétique franche ; lorsque Wagner avait noté un ton prolongé, la question pour Stoltzenberg aurait pu devenir embarrassante, mais l'adroit diseur s'en tirait en exécutant d'élégants virages autour de la note désirée, pour l'atteindre, ou à peu près, juste au moment de la quitter. Nous savions bien que les voix blanches, mal timbrées, les prononciations amoureuses des consonnes, les éclats de voix sans sonorité précise étaient fort en honneur dans les milieux wagnériens : Van Dyck, Kutscherra, Bürgstaller, Bagès nous en avaient donné la preuve, mais ces chanteurs, bien trop parisiens, étaient des enfants à côté de Stoltzenberg, et je ne vois guère que Mounet-Sully, parlant à son ordinaire, qui pourrait « chanter » du Wagner de façon identique. Evidemment il ne serait pas à souhaiter que l'auteur de la tétralogie fût assassiné par le « bel canto » italien, mais tout a des bornes, et ne pas chanter du tout est peut-être excessif.

Mlle Lucy Vauthrin atteignait de sa voix pure et cristalline le sommet des monts nuageux ; c'était un plaisir de l'entendre dans son dialogue avec Siegfried, et c'est sans joie qu'on a constaté, au second acte, une belle et franche coupure, qui lui enlevait le quart de son rôle.

Il serait inexact de conclure en raison de ce qui précède qu'une audition au théâtre de la nature de Cauterets ne vaut pas la peine d'un déplacement. Une tentative de ce genre est toujours intéressante et — je ne me lasserai pas de le dire — elle fait le plus grand honneur à ceux qui l'ont conçue et menée à bien malgré d'effroyables difficultés pécuniaires ou artistiques, Et puis, la route entre Lourdes et Cauterets est splendide, il existe dans le Gave de délicieuses truites, et une bonne excursion au lac de Gaube pourra vous consoler immédiatement de tous les Stoltzenberg du monde.

P. JEDLINSKI.

Pages oubliées

Compte rendu du premier concert donné à Paris par Richard Wagner en 1860

Par SCUDO (extrait de l'*Année Musicale*, Hachette, 1861)

...« Le programme, divisé en deux parties, se composait d'abord d'une ouverture du *Vaisseau fantôme*, opéra de M. Wagner qui n'a pas eu en Allemagne tout le succès qu'en espérait l'auteur. « L'ouverture du *Vaisseau fantôme*, dit le texte d'un livret qu'on vendait dans la salle, est le développement d'une légende connue, de la lutte acharnée d'un hardi capitaine hollandais contre la destinée qui le condamne à errer toujours sur les mers. C'est un vaisseau maudit battu par l'orage qui éclate, c'est une étoile qui luit et qui flamboie au loin.... C'est l'aspect de la terre où le pauvre voyageur trouve un refuge auprès d'un cœur de femme.... » On voit que de choses le poète et le musi-

rien réunis dans la personne de M. Wagner ont voulu exprimer dans l'ouverture du *Vaisseau fantôme*, qui est un amas de sons, d'accords dissonants et de sonorités étranges, où il est impossible à l'oreille de se reconnaître, de saisir un plan, un dessin quelconque, qui porte à l'esprit l'idée du compositeur. C'est littéralement le chaos peignant le chaos, d'où il ne surgit que quelques bouffées d'accords exhalés par les trompettes, dont l'auteur fait grand abus dans toutes ses compositions. Voilà où conduisent en musique le symbolisme et les prétentions d'une fausse profondeur qui veut refuser aux sens la part de jouissance qui leur revient dans les manifestations de l'art. Après l'ouverture du *Vaisseau fantôme*, d'une interminable longueur, et qui a été appréciée ce qu'elle vaut par le vrai public, on a exécuté la marche avec chœurs de l'opéra du *Tannhauser*, qui passe pour être le chef-d'œuvre de M. Wagner. « Les trompettes annoncent l'arrivée des premiers invités à la porte de la Wartbourg, dit le livret ; ils viennent assister au grand tournoi de chanteurs auquel le landgrave les convie. » La marche consiste en une fort belle phrase qui appartient à Weber. Produite d'abord par les instruments à cordes et répétée par les voix de soprano du chœur, cette phrase, bien rythmée, se prolonge indéfiniment, et ce mélange de voix et d'instruments divers où dominent les instruments de cuivre produit un effet saisissant, mais qui doit perdre beaucoup à être séparé de l'action de la scène, qui en explique l'à-propos. Ce morceau remarquable, que tout le monde a compris immédiatement et sans commentaire, prouve que lorsque la musique reste fidèle à ses propres lois, le compositeur atteint le but élevé qu'il se propose, et alors l'oreille est aussi satisfaite que l'esprit. L'introduction du troisième acte du *Tannhauser*, avec un chœur de pèlerins, est venue après la marche et le chœur du même ouvrage que nous venons d'analyser. « Dès le commencement du morceau, on entend le chant pieux de la troupe fidèle qui se rend à Rome pour assister à la fête du jubilé. Tannhauser ne s'unit pas au chœur, il marche seul, recherchant les sentiers difficiles.... Soudain la ville éternelle apparaît aux yeux des voyageurs. » Sur ce texte, qui résume la scène du *libretto* de M. Wagner, le compositeur a placé une phrase assez bien venue que proposent encore les instruments à cordes, surtout les violons, et que reproduisent les instruments à vent, particulièrement les instruments de cuivre. Après cette opposition grossière, qui est familière à M. Wagner, creuse antithèse qui dispense d'avoir une idée, on ne perçoit plus qu'une confusion de sonorités étranges, d'accords péniblement cherchés, qu'un gaspillage de couleurs sans un dessin qui les supporte et oriente l'oreille éperdue, et l'on assiste à un immense effort de la volonté dépourvue de grâce, qui n'aboutit qu'au néant. A l'apparition du chœur, qui joint ses lamentations monotones aux clameurs de l'orchestre, l'effet devient un peu plus saisissable, pour retomber de nouveau dans un véritable chaos. Il est difficile de rien entendre de plus monstrueux. Quant à l'ouverture du *Tannhauser*, que nous connaissons depuis longtemps, et que les admirateurs de M. Wagner voudraient faire passer pour un chef-d'œuvre, c'est une vaste machine de musique symbolique et pittoresque, mal bâtie et d'une longueur désespérante, dont il n'y a guère à louer que le commencement et la péroraison, qui produit un effet d'autant plus énergique, que la confusion et l'impuissance du musicien ont duré plus longtemps. L'oreille, avide d'ordre et de lumière, saisit avec empressement l'occasion d'échapper au tourment qu'on lui a infligé pendant cinq minutes que dure l'exécution de ce rare morceau. Au second concert, on a ajouté au programme de la première partie une sorte de mélodie pour une voix d'homme, *Étoile du soir*, qui appartient à la partition du *Tannhauser*, et dont la couleur prétentieusement archaïque ne vaut pas la plus simple romance française. Ce chant monotone et baroque est précédé et suivi d'une ritournelle puérile qui vise à la profondeur mystique, et ne fait point honneur à l'imagination du musicien.

La seconde partie du programme a commencé par un prélude et l'introduction d'un opéra encore inédit de M. Wagner qui s'intitule : *Tristan et Isolde*. « Tristan, qui a épousé Isolde au nom du roi, est déjà amoureux d'elle, mais il réprime cette passion déloyale. Un philtre qu'ils boivent tous deux par méprise leur fait tout oublier. Ils s'avouent leur amour mutuel ; insensibles désormais à toute gloire, au sentiment de la foi jurée, à l'amitié, à l'honneur, ils se plongent dans cette passion dévorante sans rien voir autour d'eux. C'est cet amour, timide d'abord, puis plus hardi, plus violent, et enfin désordonné, que l'auteur a essayé de rendre dans l'introduction de son opéra. » Sur ce texte, que je corrige un peu, et qui pourrait bien être sorti de la plume chevaleresque de M. Liszt, le compositeur a certainement dépassé tout ce qu'on peut imaginer en fait de confusion, de désordre et d'impuissance. On dirait d'une gageure contre le sens commun et les plus simples exigences de l'oreille. Si je n'avais pas entendu trois fois ce monstrueux entassement de sons discordants, je ne le croirais pas possible. On assure que l'auteur fait le plus grand cas de cette composition, qui contiendrait la révélation de sa seconde manière ; je ne pense pas que M. Wagner, malgré son audace, puisse jamais arriver à une troisième transformation de ce beau style.

....Il résulte pour nous des impressions diverses que nous venons de traduire que M. Richard Wagner n'est point un artiste ordinaire. Doué, comme presque tous les hommes remarquables de notre temps, de plus d'ambition que de fécondité, de plus de volonté que d'inspiration, M. Wagner a voulu, *per fas et nefas*, arriver à la célébrité. Ne pouvant agir simplement à la façon des vrais poètes et des génies prédestinés qui chantent leur amour comme l'oiseau gazouille, comme la fleur exhale son parfum, comme le ruisseau murmure en fécondant la rive qu'il baigne de ses eaux limpides, M. Wagner s'est fait réformateur pour les besoins de sa propre cause, et pour couvrir de l'éclat d'un système les infirmités de sa nature. Il a essayé d'appliquer à l'art musical quelques bribes de la philosophie de Hegel, telles que l'idée qu'il a émise sur le caractère du *chef-d'œuvre*, qui ne peut être absolu et immuable, ni exister en dehors des besoins moraux des générations. « Le chef-d'œuvre, dit M. Wagner, *va toujours se faisant*, » Il est le résultat du génie de l'artiste et des aspirations des hommes auxquels s'adresse le poète. Le *Don Juan* de Mozart, par exemple, a été créé pour une génération qui avait des croyances et des idées qui n'existent plus, et qui a emporté avec elle dans la tombe la compréhension parfaite de cette merveille du plus pur et du plus divin des musiciens, en sorte que d'après cette belle théorie de M. Wagner, nous, hommes du dix-neuvième siècle, nous ne sommes plus en mesure de comprendre et d'admirer sincèrement les marbres du Parthénon, les statues de Phidias, les tragédies de Sophocle, les dialogues de Platon, les *Géorgiques* ou l'*Énéide* de Virgile, les *Madones* de Raphaël, le *Moïse* de Michel-Ange, les messes de Palestrina, les opéras de Gluck, les vastes conceptions musicales de Sébastien Bach !... Par ces idées bizarres, que nous croyons inutile de réfuter sérieusement, par une certaine verve de polémique qu'on remarque dans ses écrits, par le choix des sujets qu'il a mis en musique et qui sont tous empruntés au monde légendaire de la vieille Germanie, enfin par les qualités réelles de son talent et le puissant coloris de son instrumentation, M. Wagner a réussi à passionner un certain nombre de ses compatriotes. Ses ouvrages, mais plus particulièrement le *Tannhäuser*, ont été représentés à Dresde, à Berlin, à Munich, à Vienne, et dans plusieurs autres villes de l'Allemagne avec plus ou moins de succès, mais sans avoir jamais pu atteindre à une véritable popularité. Quelques femmes à imagination exaltée, que le malheur attire toujours, et qui rêvasseraient jusqu'au bord d'un précipice en y tombant la tête la première, des esprits faux comme M. Liszt, des hommes politiques coreligionnaires de l'auteur du *Tannhäuser* et du *Lobengrin*, des littérateurs,

des quasi-poètes complètement étrangers à l'art musical, ont fait à M. Wagner, qui est un habile homme, une réputation de sectaire et de prétendant au génie, que la nation allemande n'a pas sanctionnée. Esprit inquiet, mécontent, contempteur de toutes choses, simulant le dédain de la popularité, mais au fond très désireux d'obtenir les faveurs de l'opinion publique, M. Wagner a été privé par la nature des deux qualités les plus nécessaires à un compositeur dramatique : l'imagination et le sentiment.

....Avant de terminer ce long discours sur la musique de l'avenir, je ne puis éviter de faire un rapprochement qui m'est indiqué par la nature du sujet et par le caractère constant de ma critique depuis que j'ai l'honneur d'écrire : je veux parler des nombreux points de contact qui existent entre M. Richard Wagner et M. Berlioz. M. Wagner a porté sur M. Berlioz un jugement plus sévère encore que celui que nous avons émis sur le symphoniste français. Dans une lettre qui est devenue publique, M. Wagner dit : « L'inspiration de M. Berlioz n'est qu'une espèce de vertige, un effort constamment infructueux. » Il ajoute : « Il est certain que l'inspiration de M. Berlioz a sa source dans les dernières esquisses du génie de Beethoven (1). » M. Berlioz de son côté, a toujours répudié toute solidarité avec les doctrines de M. Wagner, dont il vient de juger l'œuvre, à la façon des Orientaux, par un apologue d'une cruelle malice (2). Au fond cependant, M. Wagner et M. Berlioz sont de la même famille : ce sont deux frères ennemis, deux enfants terribles de la vieillesse de Beethoven, qui serait bien étonné s'il pouvait voir ces deux merles blancs sortis de sa dernière couvée ! M. Berlioz a un peu plus d'imagination et, en sa qualité de Français, plus de clarté que le compositeur allemand ; mais M. Wagner, qui a pris à M. Berlioz beaucoup de détails d'instrumentation, est un bien autre musicien que l'auteur de *la Symphonie fantastique* et de *l'Enfance du Christ*. « Quoi qu'il en soit, disait à côté de moi un poète platonicien, les œuvres de ces deux émules d'insubordination aux sens de la beauté mériteraient d'être cousues dans un sac et jetées à la mer pour apaiser la colère des dieux. » Félicitons-nous donc que la tentative de M. Wagner n'ait pas véritablement réussi. Déjà M. Liszt, qui écoutait aux portes, allait accourir avec ses *Ideals*, ou symphonies mystiques, qu'il tient en réserve pour la postérité, et Paris eût été envahi par cette bande d'iconoclastes que l'Allemagne nourrit dans son sein. *Miserere nobis, Domine !* »

Le Mouvement musical en Province et à l'Étranger

VICHY. — Le quatrième concert classique comprenait, comme morceaux principaux, l'ouverture de *Gwendoline* de Chabrier, une *Symphonie* de Schumann, le Prélude de *l'Après-midi d'un Faune* de Debussy, une *Pastorale* et une *Danse pour hautbois* de Guy-Ropartz ; enfin le prélude et la mort d'Iseult de *Tristan et Iseult*.

Au cinquième concert, on a redonné la *Damnation de Faust* avec un léger changement dans la distribution des rôles.

Au théâtre, nous avons eu enfin la reprise — attendue depuis si longtemps — du *Roi d'Ys*. Si la mise en scène a été des plus réussies, on ne saurait en dire autant de l'interprétation, laquelle a été des plus médiocres, malgré le concours de Mlle Friché, de l'Opéra-Comique. Tout y témoignait d'une préparation hâtive et de l'absence de mise au point.

(1) Voy. les *Fliegende Blaetter für Musik* d'un *Woblbekannte*, c'est-à-dire de M. Laube, page 102.

(2) Voy. le *Journal des Débats* du 9 février 1861.