

SOMMAIRE

AVANT « LOHENGRIN ». — Henry Bauer.
 COUSINE MARY. — Paul Marguerite.
 VERS LES PLAGES. — Raïnée la Bretonne.
 TH. RIBOT. — Alexandre Georget.
 LES MANŒUVRES DANS L'EST.
 LES PREMIERS REPRÉSENTATIONS. — Henry Bauer.
 L'AMOUR CYGNE. — Alexandre Boutique.

DEMAIN MATIN

THEODORE DE BANVILLE, OCTAVE MIRBEAU,
 MONTJOYEUX, GRAINDORGE, COLOMBA

AVANT « LOHENGRIN »

Quel sera le sort de *Lohengrin* ?

La plus intéressante manifestation artistique de l'Académie nationale depuis *Sigurd* sombrera-t-elle sous les efforts d'une poignée de brailleurs, comme il advint en 1887. Nous osons espérer que le scandale ne triomphera point et que la renommée de Paris ne souffrira pas un nouvel échec.

Tous ceux qui assistèrent à la magnifique représentation de l'Eden, en 1887, n'ont pu l'oublier, et nous avons encore présente la correction magistrale avec laquelle l'éminent chef, Ch. Lamoureux, prépara ce spectacle grandiose, sous les insultes, les menaces, et dirigea son orchestre d'une cohésion si parfaite. M. Van Dyck donna superbe mine au chevalier du Cygne, chanta et déclama le rôle en artiste; mais les chœurs furent admirables de solidité, de vie, de couleur; jamais on n'avait ouï à Paris pareil ensemble de masses chorales, et la conscience artistique, le soin scrupuleux de Lamoureux éclatèrent dans cette soirée sans lendemain.

Cette consécration sur la scène de notre Opéra d'un ouvrage déjà sacré chef-d'œuvre sur toutes les scènes de l'Europe et les principales des départements, répare une longue injustice. En même temps le plus puissant musicien de ce siècle sera révélé à la foule qui l'ignore et le juge sur des insultes et des railleries.

Lorsque Richard Wagner entreprit la composition de *Lohengrin*, il portait déjà dans son esprit son plan de réformation musicale, et s'il n'a pas poussé son système jusqu'à ses conséquences rigoureuses, comme dans ses dernières œuvres, si par certains côtés cet ouvrage demeure encore dans les formes de l'opéra italien, on perçoit dans ses grandes lignes la transition du genre ancien à l'ordre nouveau. « On ne peut le nier : le sentiment décourageant du caractère propre au vrai public d'opéra est ici d'un poids capital et ce caractère finit toujours par devenir chez l'artiste d'une nature faible la considération décisive. On me disait que Weber lui-même, ce pur, ce noble, ce profond esprit, reculait de temps en temps devant sa méthode si pleine de style; il conférait à sa femme le droit de *galerie*, selon l'expression dont il se servait; il se faisait faire par elle toutes les objections possibles à ses idées dans le sens de cette galerie et elles le déterminaient parfois, en dépit des exigences du style, à de prudentes concessions. Ces concessions que mon premier modèle se croyait obligé de faire au public d'opéra; vous ne les rencontrerez plus, je crois; m'en pouvoir flatter, dans mon *Tannhäuser* et ce que la forme de cet ouvrage a de particulier, ce qui le distingue le plus de ses devanciers, consiste précisément en cela. »

Ces réflexions du maître s'appliquent aussi à *Lohengrin* qu'il commença à Marienbad en 1845, trois mois après l'apparition de *Tannhäuser*, pour le terminer près de Pilsnitz en 1847. C'est seulement deux ans plus tard, dans sa brochure *L'art et la révolution*, qu'il formulait la critique absolue de l'opéra contemporain. Les circonstances, disait-il, l'engageaient puissamment à s'expliquer la constitution du théâtre et son immutabilité par la place qu'il avait prise dans la société contemporaine. L'opéra n'était institué que pour offrir distraction et amusement à une société aussi ennuyée qu'avide de plaisir. Le résultat pécuniaire était exclusivement visé afin de subvenir aux frais d'une exploitation pompeuse. « Je ne pouvais me cacher qu'il y eût une vraie folie à vouloir tourner cette institution vers un but diamétralement opposé, c'est-à-dire à arracher un peuple aux intérêts vulgaires pour l'élever au culte et à l'intelligence de ce que l'esprit humain peut concevoir de plus élevé et de plus grand. »

C'est à un vieux poème du cycle de la Table ronde mis en vers par Chrétien de Troyes et traduit en allemand par le minnesinger Wolfram d'Eschembach que Wagner a emprunté le sujet de *Lohengrin*. Le poème original de *Parsifal* est divisé en trois parties : *Parsifal*, *Citivel*, *Lohengrin*. Les deux premières devaient aussi donner naissance au drame religieux de *Parsifal*. Si Richard Wagner, renonçant aux personnages historiques de sa première manière (*Rienzi*), avait mis en action dans ses drames les vieilles légendes, c'est que les héros de l'histoire présentent un caractère relatif et transitoire; ils gardent la marque d'une époque, d'une situation, d'un milieu; au contraire la légende rassemble des traits généraux de l'humanité sous une forme très saillante, accessible à tous. Une ballade, un refrain populaire restituent cette sensation de la vie par un caractère frappant d'humanité. Donc les sujets légendaires par la simplicité de leur action permettent de développer ces sentiments intimes qui à tous les âges se rencontrent identiques dans l'humanité.

Si l'on remonte à l'origine de la légende de *Lohengrin* et des chevaliers du Graal, on trouve une tradition celtique, d'après laquelle un vase sacré rempli d'herbes magiques donne la sagesse et la préscience à ceux qui y humectent leurs lèvres. Sous l'influence du christianisme, le vase devient la coupe sainte où le sang du Sauveur fut recueilli par Joseph d'Ari-

mathe. Les dons qu'épand cette coupe sont la grâce, la loyauté, la vertu chevaleresque.

Sur cette légende s'est greffée celle du chevalier du Cygne, gardien du Saint-Graal et sa généreuse exode auprès d'Elsa de Brabant. Il n'entre pas dans cette étude de suivre acte par acte l'action de *Lohengrin*, mais d'en exprimer la substance. Ce que nous pourrions dire c'est que cette conception est la plus complète de l'œuvre de Wagner. Si nous préférons certaines compositions plus complexes, mais d'une plus grande envolée et d'une originalité plus tranchée telles que *Parsifal*, la *Walkyrie* et *Siegfried*, nous reconnaissons que ce drame lyrique est parfait dans sa forme, ses proportions et son développement. Le style du poème est d'une pureté et d'une poésie ineffables, et l'expression musicale forme avec le texte un tout indissoluble, c'est-à-dire qu'il y a identité des deux termes musique et poésie. Dans l'orchestration, le maître innove un groupement rationnel des instruments par cordes, bois et cuivres. Il échappe ainsi à la convention arbitraire des anciens orchestres et assujettit les timbres aux caractères et aux situations des héros. Cet ordre ingénieux donne la clarté et la netteté au développement des thèmes caractéristiques, essence des personnages du drame. Les principaux motifs qui naissent, montent, disparaissent, reviennent et s'entrecroisent dans la partition sont le thème mystique du Graal développé dans le prélude, les diverses phrases qui rappellent l'origine céleste du chevalier, la délicieuse mélodie du Cygne, le motif infernal d'Ortrude qui s'enroule dans les violoncelles comme les ondulations d'un reptile pernicieux.

La sérénité et la majesté de ce drame sont d'un effet irrésistible; c'est l'œuvre la plus propre à conquérir les profanes au génie de Richard Wagner. Mais bien que les procédés de l'ancien opéra, la division des morceaux en romances, cavatines, etc., les mélodies détachées, les exercices de virtuosité pour chanteurs y soient supprimés, le style de la seconde manière du maître n'est pas fait pour étonner les Parisiens. Il s'y retrouve encore des ensembles et des chœurs, voire des duos. La rupture avec l'italianisme n'est pas encore complète et irrémédiable. Les auditeurs de l'Opéra seront peut-être déconcertés, mais par la lucidité de la musique et la netteté des situations. Quoi? se diront-ils intérieurement; c'est là du Wagner? Mais comme c'est simple et facile à comprendre! J'en sais qui trouveront la partie trop belle et regretteront les ténèbres promises pour être seuls à les percer. C'est que, depuis 1849, l'éducation musicale a progressé et les jeunes maîtres français, les élevés, ont accoutumé les oreilles à bien d'autres labeurs.

A la suite des événements de 1848 et de son rôle actif dans la révolution de Dresde, Wagner était obligé de quitter l'Allemagne et il se réfugiait en Suisse. Mais il gardait à Weimar un ami, un apôtre dévoué, Liszt, dont il ne pensait pas alors qu'un jour il deviendrait le gendre. Dans cette petite capitale de Weimar, refuge des lettres et des arts, Liszt était directeur du grand duc. Il n'oublia pas l'exilé et parvint à obtenir qu'aux grandes fêtes données à l'inauguration de la statue de Herder et aussi pour le jour de la naissance de Goethe on jouerait, pour la première fois, *Lohengrin*, le nouvel opéra de Richard Wagner (28 août 1850).

Au nombre des étrangers présents à cette représentation se trouvait Gérard de Nerval, le traducteur du *Faust* en français et il adressait à un journal de Paris, *la Presse*, ces lignes curieuses, premier jugement sur l'œuvre écrit dans notre langue, qui témoigne de la haute intelligence artistique de son auteur : « On a donné ce jour-là pour la première fois *Lohengrin*, opéra en trois actes de Wagner. C'est un talent original et hardi qui se révèle en Allemagne et n'a dit encore que ses premiers mots. On a reproché à M. Wagner d'avoir donné trop d'importance aux instruments et d'avoir, comme disait Grétry, mis le piédestal sur la scène et la statue dans l'orchestre; mais cela a été sans doute au caractère du poème, qui imprime à l'ouvrage la forme d'un drame lyrique plutôt que celle d'un opéra. Les artistes ont vaillamment interprété cette partition difficile qui, pour en donner une idée sommaire, semble se rapprocher de la tradition musicale de Gluck et de Spontini. »

Liszt conduisait l'orchestre et les interprètes furent Mmes Agthe et Falzinger pour les rôles d'Elsa et d'Ortrude, MM. Beck, Melda et Hooper pour ceux de *Lohengrin*, Frédéric et Henri l'Oiseleur.

Lohengrin après avoir réussi à Weimar commençait à travers l'Allemagne sa tournée triomphale; il était représenté en 1853 à Wiesbaden, en 1854 à Leipsick, Francfort, Darmstadt, Breslau et Stettin, en 1855 à Cologne, Hambourg, Riga et Prague, en 1858 à Munich et à Dresde, en 1859 à Berlin et à Vienne. L'œuvre était devenue en dix ans assez populaire pour que Wagner exilé à Zurich pût écrire : « Vous verrez que je serai bientôt le seul Allemand qui n'ait pas entendu *Lohengrin*. » A cette boutade, Berlioz avait répondu amèrement : « Mon sort est encore pire, car moi je suis le seul Français qui aie entendu mon œuvre. »

En 1860 Wagner venait dans des concerts au Théâtre-Italien faire entendre lui-même une sélection de ses ouvrages; le prélude de *Lohengrin*, la Marche des fiançailles, figurait au programme uniforme des trois séances. Ces exécutions eurent un long retentissement. La critique, dit M. Georges Servières dans un livre récent, *Wagner jugé en France*, se divisa en deux camps. MM. Franck, Marie, Gasperine, Réyer, Saint-Valry, Léon Cleroy, défendirent le musicien allemand; Azvedo, Felis et Scudo l'attaquèrent avec rage. Mais presque tous les écrivains se trouvèrent d'accord pour admirer la belle Marche des fiançailles. Parmi tous les jugements, l'un des plus nets et des plus intelligents est celui de M. Emile Perrin, futur directeur de l'Académie nationale et du Théâtre-Français, alors rédacteur de *la Revue européenne* : « Cette musique

s'adresse aux sentiments les plus élevés, elle agit puissamment sur l'imagination, elle est facilement perçue par l'intelligence; elle va droit au cœur de la foule. Telle elle a été comprise en Allemagne, telle nous l'avons du premier jour admise parmi nous. La phrase mélodique se dégage avec clarté. Franchement posée elle est traitée avec une ténacité extrême. Non! il est impossible à tout esprit sincère, que n'ayeugle point la passion et le parti pris, de méconnaître dans la musique de Wagner, je ne dirai pas l'existence, mais l'abondance de la mélodie. »

Berlioz, malgré l'apreté avec laquelle il se retourna contre Wagner, son ami de la veille, malgré la mauvaïse foi avec laquelle il raila la musique dite de l'avenir, ne put réprimer son admiration devant les fragments de *Lohengrin*. « Ces fragments brillent par des qualités plus vaillantes que les précédentes. L'introduction qui tient lieu d'ouverture à cet opéra est une invention de Wagner de l'effet le plus saisissant. C'est en réalité un immense *crescendo* lent, qui après avoir atteint le dernier degré de la force sonore, suivant la progression inverse, retourne au point d'où il était parti et finit dans un murmure harmonieux presque imperceptible... Je le trouve admirable de tous points... Ajoutons que c'est une merveille d'instrumentation dans les teintes douces comme dans le coloris éclatant. C'est suave, harmonieux autant que grand, fort et retentissant, pour moi c'est un chef-d'œuvre. »

Par ces citations diverses, j'ai voulu montrer quel fut l'effet des fragments de *Lohengrin*, à une époque où le nom de Wagner était presque inconnu en France. Depuis, l'exécution de longs passages et même d'actes tout entiers de cet opéra dans les concerts populaires n'ont fait que confirmer cette grande impression première.

La représentation unique de l'Eden fut une victoire artistique; celle de l'Académie nationale, sous la direction du même chef d'orchestre, avec le concours du même interprète M. Van Dyck, est attendue avec impatience par tous les artistes, car le succès de ce radieux ouvrage marquera l'avènement successif de tous les chefs-d'œuvre du plus puissant génie de ce temps.

HENRY BAUER.

ÉCHOS

Aujourd'hui, à deux heures, courses à Longchamps.

GAGNANTS DE JEANNOT

Prix de la Prairie. — Ranson, Symphonie.

Prix de Sablonville. — Hoche et Adalante, couplés.

Omnium. — Béarnais et Pichard, couplés.

Prix Royal-Oak. — Clamart, Bérenger.

Prix de la Celle-Saint-Cloud. — Royat, Prétendant II.

Prix de Glatigny. — Floreal.

(Voir à l'article SPORT, les pronostics raisonnés).

Les quatre escadrons de la garde républicaine ont reçu les carabines à répétition et à petit calibre.

L'armement des régiments de cavalerie avec le nouveau mousqueton est terminé. Les recrues de la classe 1890 qui seront appelées au mois de novembre ne seront pas instruites au maniement de l'ancienne carabine, modèle 1874.

8 colonels, 13 lieutenants-colonels, 42 chefs de bataillon ou majors et environ 190 capitaines d'infanterie, seront nommés dans la dernière semaine de septembre.

Cette promotion est attendue d'autant plus impatiemment que l'avancement est très lent parmi les officiers de notre infanterie.

Un des maîtres de l'école française de peinture, Ribot, a succombé, hier, à la grave maladie dont il souffrait depuis longtemps. Il était âgé de soixante-huit ans.

Né à Saint-Nicolas-d'Attez, dans l'Eure le 8 août 1823, il étudia la peinture sous Glaize; longtemps ignoré du grand public, il exposa pour la première fois, au Salon, en 1861, une série de scènes de cuisine qui lui valut les éloges de toute la critique.

Ribot, chevalier de la Légion d'honneur en 1878, a été nommé officier en 1887. Il laisse une fille, Mlle Louise Ribot, artiste, elle-même, très distinguée.

Notre collaborateur Alexandre Georget apprécie d'autre part l'œuvre du grand artiste.

Déplacements et villégiatures.

La reine d'Italie, qui est une excursionniste émérite, est partie de Gressonney avant de rentrer à Monza, pour faire l'ascension d'un pic alpin; après deux jours de marche et de grande fatigue, elle est revenue à son point de départ, non sans avoir couru quelque danger.

Le bruit court que le roi Humbert ira en Angleterre les printemps prochains. On désigne déjà les bâtiments dont se composerait l'escadre d'honneur qui serait en rapport avec le développement de la marine italienne; en attendant, le roi est en déplacement à Santa Anna, où il a chassé le chamois pendant quinze jours; il en a tué six sur sept pour sa part; cette saison l'on en aura tué une cinquantaine, ce qui est assez rare; le roi était accompagné de son neveu, le comte de Turin, et du commandeur Rattazzi.

Le comte et la comtesse de Flandre, après un séjour à Interlaken, sont repartis pour la Belgique, accompagnés de leurs enfants.

La reine d'Espagne, Isabelle, s'est arrêtée dans cette ville pour se diriger vers les bords du lac de Constance.

La princesse Blanche d'Orléans, après une saison à Cauterets, est revenue à la villa Trianon, à Versailles, tout auprès de son frère, le comte d'Eu, et de sa belle-sœur, fille de don Pedro. Le duc de Ne-