

lations humaines dépouillent complètement leur forme conventionnelle et intelligible seulement à la pure raison ; elles montrent ce que la vie a de *vraiment humain, d'éternellement compréhensible*, et cela sous une forme concrète, saisissable au premier coup d'œil... Le caractère de la scène et le ton de la légende contribuent tous deux à *jeter l'esprit dans cet état de rêve qui le porte bientôt jusqu'à la pleine clairvoyance*, et l'esprit découvre alors un nouvel enchaînement des phénomènes du monde, que ses yeux ne pouvaient apercevoir dans l'état de veille ordinaire... Enfin le caractère légendaire du sujet permet au poète de *ne pas s'arrêter à l'explication des incidents extérieurs et de consacrer la plus grande partie du poème à développer les motifs intérieurs de l'action*, parce que ces motifs réveillent en nous des échos sympathiques. »

Il y a plus d'une réponse à faire à ces étranges assertions. D'abord, le mythe n'est pas la seule forme du drame *humain*. Ensuite peut-on appliquer au mythe le vers connu de Térence ? Peut-on dire qu'il s'adresse à l'humanité tout entière ?

Homo sum et nihil humani a me alienum
Puto.

N'y a-t-il pas, au contraire, telle légende — la plupart sont peut-être dans ce cas — qui, transportée hors du pays où elle s'est formée, cesse d'offrir un sens intelligible ? Ces objections appartiennent à M. de Gasparini lui-même qui, en jugeant dans Wagner le théoricien, a su faire taire son enthousiasme pour le compositeur. Suit une page que je demande encore la permission de citer, parce qu'elle rend exactement ma pensée : « Il (Wagner) croit *par le rêve arriver à la pleine clairvoyance* et découvrir des enchaînements de phénomènes qui nous échappent à l'état de veille. On regrette de voir l'auteur se perdre dans ces subtilités laborieuses : si la légende produit cet effet, si elle nous jette au pays du somnambulisme, tant pis pour la légende et pour les *clairvoyants* ! Pour Dieu ! restons sur la terre ferme et cramponnons-nous à la vie active ! Tout ce magnétisme-là affadit et énerve. L'art viril n'est pas fait pour les mystagogues et les illuminés.

« Ma dernière objection est de toutes la plus grave, car elle porte sur la forme du drame, *certainement incompatible* avec les développements de la légende, telle que l'auteur la conçoit. Wagner prétend qu'il ne faut pas s'arrêter aux *incidents extérieurs*, que le poète a tout avantage à développer les *motifs intérieurs* de l'action, et il se félicite d'avoir trouvé dans la forme du mythe l'occasion de négliger, sans dommage pour le spectateur, les incidents de la vie extérieure, en même temps qu'il plonge à l'aise dans l'âme pour en révéler les plus intimes opérations.

« Comme le dramaturge s'oublie ici, et quelle hérésie soutient l'auteur, sans paraître soupçonner qu'il vient d'anéantir dans son drame tout ce qui en constitue l'énergie, l'action, la structure vivante ! Est-ce que le

spectateur, sauf de très-rares exceptions, doit s'occuper des *motifs intérieurs* de l'action ? Est-ce qu'il s'intéresse à ces développements psychologiques où vous semblez voir le drame tout entier ? Est-ce qu'au contraire il ne recherche pas avant tout le mouvement extérieur, l'agitation, qui révèlent, dans un langage immédiatement saisissable, ces fièvres secrètes de la pensée ? Plus on y réfléchit, plus on trouve glissante et dangereuse la pente où l'auteur a posé le pied. Elle mène à l'anéantissement même du drame, et le remplace par les formes vagues et obscures d'une métaphysique languissante. »

S'il convient de juger l'arbre à ses fruits, on doit avouer que le *Tannhauser*, représenté à Dresde le 21 octobre 1845, n'était pas fait pour recommander l'esthétique nouvelle. Le héros du poème, le chevalier Tannhauser, s'abandonne à des voluptés coupables dans le palais de Vénus ; puis il se rend au Wartburg où les *Minnesingers* disputent le prix du chant sous les yeux du Landgrave. Invité à se faire entendre dans cette lice poétique, il célèbre les joies de l'amour impudique en termes tels qu'ils excitent l'indignation de tous les chevaliers présents à cette scène. C'en serait fait du malencontreux chanteur, si la belle et pure Elisabeth, fille du Landgrave, ne protégeait contre la colère générale les jours d'un homme qu'elle aime encore malgré ses vices. On conseille à Tannhauser d'aller implorer le pardon du Saint Père : il part avec une troupe de pèlerins ; mais, n'ayant pu fléchir le pontife, il revient se plonger dans les honteuses délices du Venusberg, tandis qu'Élisabeth expire de douleur.

Il m'est impossible d'apercevoir la portée morale et le sens profond de ce drame légendaire, conforme d'ailleurs à la poétique de M. Wagner. Si c'est à de telles conceptions que doivent aboutir les prétentieuses et dédaigneuses théories de M. Wagner, je ne trouve pas trop dur le jugement que porte Pascal sur ceux qui ne se contentent pas d'être des hommes. J'aime encore mieux la mythologie et ses fadeurs que ce réalisme grossier. Quant à la partition très-prônée à l'origine par les amis de l'artiste, elle est ténébreuse ou puérile partout, sauf peut-être dans la marche des pèlerins, les strophes du chevalier au premier acte, son duo avec Elisabeth et la romance de Wolfram au troisième acte. Le *Tannhauser* a été donné à l'Opéra de Paris le 13 mars 1861, interprété par le ténor allemand Niemann et l'élite des artistes. Le choix singulier du sujet et certains détails ont autant provoqué le rire que blessé le goût de l'auditoire français. La musique n'a nullement répondu à la bruyante annonce qu'en avaient faite les trompettes germaniques ; cet opéra n'a obtenu que trois représentations. Sa chute est une des plus éclatantes dont les habitués du théâtre aient gardé le souvenir.

Après le succès de son *Tannhauser* à Dresde, M. Richard Wagner composa un nouvel ouvrage intitulé *Lohengrin*, qui allait paraître au moment où éclata en Allemagne la révolution de 1848. Le musicien, dont les opi-

nions républicaines n'étaient depuis longtemps un mystère pour personne, prit une part active aux événements politiques de cette époque. Lorsque l'ordre fut rétabli, il dut se réfugier à Zurich. Là, il réfléchissait sur les cruautés du sort et puisait d'amères consolations dans la lecture du philosophe pessimiste et athée Schopenhauer, lorsque l'initiative infatigable et dévouée de Franz Liszt parvint à faire jouer le *Lohengrin* à Weimar lors de l'inauguration de la statue de Herder (septembre 1850). Le célèbre pianiste conduisit l'orchestre et reçut des artistes l'hommage d'un bâton de mesure en argent. Peut-être un grand nombre de spectateurs accordèrent-ils à l'œuvre de Wagner exilé des applaudissements qu'ils lui eussent refusés en d'autres circonstances. Quoi qu'il en soit, le *Lohengrin* réussit pleinement et ce succès détermina sur une foule de scènes allemandes la reprise du *Hollandais volant* et du *Tannhauser*. Le maître profita de ce regain de popularité éphémère pour publier ses manifestes musicaux (*Communications à mes amis, Opéra et Drame*, Leipsick, 1852). En même temps, joignant la pratique à la théorie, il écrivait un livret dont les proportions inusitées devaient exiger plusieurs représentations consécutives. Il le tira de l'épopée des *Nibelungen*. L'opéra de *Tristan et Iseult*, commencé en 1847, fut achevé deux ans après, pendant un séjour du compositeur à Venise.

Les sectaires de la *musique de l'avenir* paraissaient triompher ; leurs affaires semblaient du moins en bon chemin, quand le *fiasco* du *Tannhauser* à Paris vint porter un rude coup à leurs ambitieuses espérances. M. Wagner ne retira que peu de profit pour sa gloire d'un voyage qu'il fit à Saint-Petersbourg, en quittant notre sol, alors inhospitalier. De nouvelles tribulations l'attendaient lorsqu'il songea à faire jouer *Tristan et Iseult*. A Vienne, à Dresde, partout on trouva l'ouvrage mal écrit pour les voix, et les artistes de tous les théâtres refusèrent de l'exécuter sous prétexte qu'il était inexécutable. Abreuvé d'ennuis et de dégoûts, le malheureux compositeur allait peut-être dire adieu à un art qui ne lui avait guère procuré que des déceptions. Cependant la fortune lui préparait une soudaine revanche.

Le prince royal de Bavière comptait depuis longtemps parmi les admirateurs fanatiques du réformateur. A peine était-il monté sur le trône, sous le nom de Louis II, qu'il dépêchait un courrier à son musicien favori avec l'invitation pressante de se rendre à sa cour. Peu de jours après, Wagner arriva à Munich, où le jeune roi l'accueillit moins en protecteur qu'en ami, le nomma son premier maître de chapelle et le logea dans son palais. Ceci se passait en 1864. L'année suivante (10 juin 1865), *Tristan* fut représenté au théâtre de Munich, avec le concours de deux éminents interprètes, M. et M^{me} Schnorr. Dans cet opéra, plus encore que dans aucune de ses compositions précédentes, le maître affecte de se dégager de toutes les habitudes classiques : nulle part il n'a plus carrément affirmé

sa manière, au grand scandale des gens de goût et aux applaudissements des adeptes.

La faveur royale offrait à Richard Wagner les moyens de réaliser ses vœux sur l'art dramatique ; Munich promettait d'être bientôt la « Ville sainte » de l'hérésie musicale, mais il paraît que l'artiste n'eut pas le tact de se restreindre aux seuls objets de sa compétence. Son ingérence, vraie ou prétendue, dans la politique du pays, souleva contre lui une violente opposition. Le maître de chapelle de la cour de Bavière dut reprendre le chemin de la Suisse, emportant avec lui l'affection du prince qui s'est vu forcé de le sacrifier, bien à contre-cœur, à des nécessités d'État. L'opposition qui s'était déchaînée contre l'auteur de *Lohengrin* et de *Tristan* se calma et laissa bientôt au jeune monarque la liberté de ses sympathies ; il rappela son compositeur bien-aimé. Les *Maîtres-Chanteurs de Nuremberg* furent représentés à Munich en 1868. C'est le drame du *Tannhauser* remis en opéra comique. Mais M. Wagner a la plaisanterie lourde et le rire gauche ; ce qui rappelle une certaine fable de La Fontaine. Cependant le plaisant n'exclut pas le prédicant.

Le vieux Hans Sachs, le poète cordonnier, qui est dans ce livret le juge suprême des *Meistersinger*, tire la moralité de l'œuvre et fait connaître quelle est la mission de l'art allemand *perversi par le goût gaulois et par les princes*. Il y a dans cet ouvrage deux bons morceaux chantés par Walther. Les frais de la représentation furent énormes ; mais le roi Louis payait la dépense. M. Pasdeloup, alors directeur du Théâtre-Lyrique, voulut renouveler la tentative qu'il avait faite à ses concerts populaires de musique classique, c'est-à-dire imposer à son public les œuvres de son ami. En donnant à satiété les quatre morceaux de musique instrumentale les mieux réussis de M. Wagner, il aida à faire croire à son génie. Mais l'audition d'une œuvre dramatique ne devait pas obtenir un succès aussi facile. Le 6 avril 1869, il fit représenter *Rienzi*. A travers un fatras de périodes décousues, une débauche de sonorités assourdissantes, et un tissu d'harmonies cacophoniques, on n'a distingué dans les cinq actes que deux jolis morceaux : le chœur des messagères de la paix, et la prière de Rienzi, lesquels sont tous deux absolument étrangers à la théorie et à l'esthétique du compositeur, attendu que leur facture est en tout italienne.

M. Wagner a tenu pendant quatorze ans le public allemand dans l'attente de son chef-d'œuvre. Il avait soixante-trois ans ; il était temps qu'il réglât ses comptes avec la postérité. Ce chef-d'œuvre en perspective, c'était les *Nibelungen*, vaste composition dont l'exécution réclamait la construction d'un théâtre spécial. Grâce à la munificence de son royal patron, ce théâtre existe. La première pierre en a été posée solennellement à Bayreuth (Bavière), le 22 mai 1872. Qu'on n'oublie pas cette date mémorable ! RHEINGOLD (*l'Or du Rhin*), DIE WALKÜRE (*la Walkyrie*), SIEGFRIED, GÖTTERDAEMMERUNG (*le Crépuscule des dieux*), DER RING DER NIBELUNGEN (*l'An-*

neau des *Nibelungen*), pièce de fête théâtrale (*Bühnenfestspiel*) : tels sont les titres de la tétralogie représentée sur le théâtre de Bayreuth les 13, 14, 16 et 17 août 1876. L'épopée des *Nibelungen*, légende allemande tirée des *Skaldes* de l'Irlande et de la Scandinavie et qui peut remonter au IX^e siècle, a fourni le sujet du grand œuvre de M. Wagner. Il en a publié le texte en 1863.

Il ne faudrait pas moins d'une brochure pour donner une analyse de ce livret extraordinaire offrant tour à tour des scènes grandioses, des épisodes familiers et même ridicules. Nous devons nous borner à indiquer les tableaux de chaque partie. *L'Or du Rhin* se divise en trois tableaux : 1^o Le fond du Rhin. Les nymphes nagent autour d'un rocher où l'or est amassé. 2^o Le Walhalla, palais des dieux. Il se dresse sur un haut plateau environné de montagnes. 3^o Les gorges souterraines du Nibelheim, où les nains forgent des armures. Dans cet acte, on voit les choses les plus singulières. Albérich, possesseur de l'anneau enchanté, se change tour à tour en serpent gigantesque et en crapaud. Les dieux qui ont fait construire le Walhalla par les géants abandonnent à ceux-ci pour leur salaire Freia, la déesse de la jeunesse et de la beauté. Privés de sa présence, ils deviennent aussitôt vieux et caduques. La déesse de la terre, Erda, ordonne à Wôtan, le maître des dieux, de donner aux géants l'anneau magique. Freia est rendue au Walhalla, et les dieux recouvrent leur force et leur sérénité.

Les amis de M. Wagner ne lui conseilleront jamais de faire représenter la *Walkyrie* sur une scène française. Quoique le public soit accoutumé à bien des hardiesses, il ne supporterait pas les amours incestueux de Siegmund et de Sieglinde, qui forment la trame de cette partie de la tétralogie du musicien allemand. La prophétesse Erda a prédit à Wôtan la fin prochaine des dieux et ses amours avec une mortelle. De leur race descendrait un héros qui régénérerait le monde et s'emparerait du trésor des *Nibelungen*, alors possédé par le géant Fafner. La fille terrestre aimée du dieu a donné le jour à deux enfants jumeaux, Siegmund et Sieglinde. Séparés dans leur enfance, ils ne se connaissent pas. Sieglinde est devenue la femme du chasseur Hunding. Wôtan a enfoncé son épée dans le tronc d'un frêne placé dans la salle du festin des noces, et il a prédit que celui qui l'en arracherait délivrerait Sieglinde de son odieux époux. Siegmund arrive chez sa sœur. Il est l'ennemi de Hunding. Sieglinde l'accueille avec une sympathie à laquelle succède un sentiment plus tendre, et tous deux se déclarent bientôt la passion qui les anime. Siegmund arrache l'épée du tronc du frêne. Sieglinde reconnaît son frère et s'écrie néanmoins qu'elle lui appartient. De son côté, Siegmund répond que la sœur et l'amante se confondent à ses yeux. Il s'est trouvé le 14 août 1876 un public de dilettantes accourus de tous les points de l'Europe et un parterre de rois pour assister à un tel spectacle. Au deuxième acte, le duel entre Siegmund et Hunding a lieu. Malgré l'ordre de Wôtan qui veut laisser périr Siegmund, la

Walkyrie Brünnhilde le protège et pare les coups de son ennemi. Wôtan brise de la lance l'épée de Siegmund. Brünnhilde en recueille les tronçons. Hunding tue l'amant incestueux. Sieglinde s'évanouit.

Au troisième acte, on assiste à la *chevauchée des Walkyries*. Ces fées guerrières traversent les airs sur leurs chevaux. Wôtan poursuit Brünnhilde pour la punir de la protection qu'elle a donnée à son fils coupable. La Walkyrie est condamnée à rester sur une montagne jusqu'au moment où le héros annoncé par Erda viendra la délivrer. Il trace avec son épée autour d'elle un cercle de flammes qui forment comme une mer de feu. C'est par ce spectacle magique que se termine la seconde partie de *L'Anneau des Nibelungen*.

Siegfried, fils de Siegmund et de Sieglinde, est le héros annoncé par la prophétesse Erda. Il remplit de ses aventures la troisième partie de la tétralogie, qui a pour dénouement la délivrance de Brünnhilde. Elevé par le nain Mime, frère d'Albérich, ceux-ci veulent se servir de sa bravoure et de sa force pour s'emparer des trésors de *Nibelungen*, possédés par le géant Fafner, métamorphosé en dragon. Siegfried brise comme du verre les épées que lui forge Mime ; il réunit les deux tronçons de l'épée de son père Siegmund et les forge si bien qu'en essayant l'épée sur l'enclume il fend l'enclume en deux. Il va provoquer Fafner qu'il transperce de son épée ; portant ensuite sa main ensanglantée à ses lèvres, voilà qu'il comprend tout à coup le langage des oiseaux ; l'un d'eux lui révèle que Mime le trahit. Siegfried tue Mime. Le même oiseau lui dit qu'il doit délivrer la belle Brünnhilde. Siegfried s'y précipite. Chemin faisant, il rencontre son grand-père Wôtan, le maître des dieux ; il lutte contre lui et le désarme. J'ai oublié de dire que, dans la forêt, Siegfried imite le chant des oiseaux avec un roseau ; qu'il amène un ours dans la forge de Mime, et, pour en finir avec cette ménagerie, qu'on voit un dragon de carton qui chante, qui ouvre en mesure la gueule, mue par un mécanisme ingénieux, qui roule les yeux et jette de la fumée. Enfin Siegfried arrive à la montagne où dort Brünnhilde ; il la réveille avec un baiser et chante avec elle un duo final, de la passion la plus intense.

Les tendances pseudo-philosophiques de M. Richard Wagner se manifestent clairement dans la dernière partie de son poème. Le public n'a vu dans cette œuvre qu'un prétexte à distraction, qu'un incident captivant son intérêt par la personnalité bruyante de l'auteur, par ses théories paradoxales ; au fond, il s'est montré fort indifférent. Mais ceux qui se préoccupent avec un sentiment d'effroi de la destinée des idées morales en Europe ne se sont pas dissimulé la gravité de l'événement musical de Bayreuth. Le disciple de Schopenhauer n'est pas seulement un révolutionnaire en musique : il a eu la prétention d'associer l'art musical à des théories humanitaires et de faire servir la grande épopée germanique à la destruction de l'idée divine ; et quand on songe aux encouragements qu'il a

reçus et que les compositeurs du plus grand génie n'ont jamais obtenus à un tel degré, depuis Palestrina jusqu'à Weber et Rossini, on se demande si ses patrons doivent être accusés d'aveuglement ou de complicité.

La quatrième partie de la tétralogie a pour titre *le Crépuscule des dieux*. Par ce mot de crépuscule, on doit entendre la chute et la disparition des dieux, l'écroulement du Walhalla et le règne de l'humanité sur ses ruines.

Siegfried a laissé à Brünnhilde l'anneau magique qu'il a enlevé à Fafner. Un bâtard du nain Albérich (qui ne l'est pas, peu ou prou, dans l'indigeste poème de M. Wagner ?), nommé Hagen, veut dérober cet anneau ; il rend sa sœur amoureuse de Siegfried et son frère Gunther épris de Brünnhilde. Il verse au héros le breuvage de l'oubli. Siegfried prend la forme de Gunther, et Gunther prend celle de Siegfried, et tous deux se concertent pour tromper la Walkyrie. Siegfried-Gunther s'empare de Brünnhilde, malgré sa résistance, ce qui termine le premier acte.

Dans le second, Brünnhilde, irritée de ces travestissements dont elle a été la victime, complot avec Hagen et Gunther lui-même la mort de Siegfried. Au troisième acte, qui se passe sur les bords du Rhin, on voit les Ondines nager en chantant. Siegfried arrive, sonne du cor ; des chasseurs l'entourent ; Hagen verse au héros le breuvage du souvenir. Siegfried se rappelle son enfance dans la forêt, son combat contre le dragon, ses amours avec Brünnhilde, sa lâche trahison. Hagen profite de son désespoir pour le percer de sa lance.

M. Wagner a placé là une marche funèbre en l'honneur de son héros, dont on transporte le cadavre chez Gunther. Brünnhilde fait élever un bûcher pour le consumer, et, sur son cheval noir, elle se précipite au milieu des flammes en lançant l'anathème contre le Walhalla et en maudissant les dieux. Les Ondines continuent à folâtrer dans le Rhin autour de l'anneau que Brünnhilde leur a rendu. Hagen tue Gunther, qui veut s'emparer de ce fameux anneau, et il se noie lui-même en voulant l'aller chercher dans les ondes.

Le fleuve déborde ; un incendie consume le Walhalla ; il n'y a plus de dieux : l'homme seul règne sur la terre.

Que M. Richard Wagner soit un compositeur possédant une science consommée, personne ne le conteste. C'est un symphoniste de premier ordre dans le sens technique, c'est à-dire dans le sens abaissé du mot. Il n'y a pour lui aucun instrument dont il ne sache tirer le parti le plus habile, pas un agencement de sons qu'il ne sache produire ; mais il manque de goût ; l'harmonie des proportions lui est inconnue ; l'inspiration est rebelle à ses efforts, et, lorsqu'il trouve une pensée mélodique, une idée qui se rattache à l'ordre musical tel que les musiciens et les gens de goût le conçoivent, on est étonné d'y retrouver des formes usuelles et presque banales. Voici l'énumération des principales impressions que des auditeurs impartiaux ont recueillies des interminables séances de sa tétralogie.

Dans l'introduction du *Rheingold* le chant des nymphes se fait entendre sur une pédale de mi bémol de deux cents mesures ! L'air du dieu Loge est accompagné par un contre-point très-habile qui reproduit les motifs précédents. Le chœur des forgerons est accompagné d'un bruit d'enclumes, de soufflets et de marteaux d'un réalisme désespérant. Les meilleurs passages sont la phrase de Froh, le dieu de la joie, la marche du dieu et le trio des nymphes du Rhin.

Dans *la Walkyrie* on a admiré l'hymne au printemps, chanté par Siegmund, la scène des adieux de Wotan et de Brünnhilde. Dans *Siegfried*, le morceau saillant est le finale pendant lequel le héros forge son épée, et le chant de victoire. On a aussi remarqué la symphonie pendant laquelle Siegfried s'abandonne à ses rêveries sous le tilleul, le dialogue entre l'oiseau et Siegfried et le duo d'amour qui termine le dernier acte. Enfin, *le Crépuscule des dieux* renferme, entre autres scènes dignes d'attention, les adieux de la Walkyrie et de Siegfried, le trio des nymphes du Rhin, la marche funèbre et la scène finale de la catastrophe du Walhalla. Tout le reste est une polyphonie qui procède beaucoup plus de l'acoustique que de l'art musical et de la langue parlée par Haydn, Mozart et Beethoven. Cette conception babylonienne n'est grande et puissante que par sa masse, et elle ne fera pas plus oublier les chefs-d'œuvre de nos maîtres que les monstrueux monuments d'Eléphant et du Cambodge ne détourneront notre admiration des beautés sereines du Parthénon et de la majestueuse et harmonieuse ordonnance de nos cathédrales gothiques. Tant pis pour les Nibelungen et le Titan musical de Bayreuth.

M. Wagner a publié en 1869 une brochure intitulée : *le Judaïsme dans la musique*. C'est un pamphlet violent contre les musiciens israélites. Mendelssohn y est aussi maltraité que ses coreligionnaires ; l'auteur s'y plaint amèrement de la persécution dont lui, Wagner, serait l'objet de la part des Juifs. Il me semble au contraire que, de tous les compositeurs contemporains, c'est encore le Cappelmeister de Munich qui a été le plus favorisé. On a poussé l'admiration et la courtoisie jusqu'à lui élever un théâtre de pierre pour sa musique de carton.

Quant aux sentiments de haine que l'agitateur allemand a exprimés à l'égard de la France dans une pièce de sa façon publiée après la guerre et intitulée *Une Capitulation*, ils ne peuvent nous surprendre. Ce qui pourrait nous étonner, c'est l'indulgence dont il a bénéficié auprès d'une poignée d'artistes qui semblent partager la folie de ses doctrines et son infatuation.

Mais, quoi qu'il advienne de M. Richard Wagner, que sa carrière s'achève dans les honneurs ou dans les tribulations, sa tentative est jugée, et *la musique de l'avenir* ne se relèvera pas de l'arrêt qui a été porté contre elle dans la mémorable soirée du 13 mars 1861, arrêt confirmé par les gens de goût à l'audition des fragments de la tétralogie wagnérienne qui a eu lieu à Paris. *Le Crépuscule des dieux* n'y a obtenu aucun succès.